



Opera

Gledališki list št. 2 - 1964-65



PETER ILJIĆ ČAJKOVSKI

TRNULJČICA

(Speča lepota)

Balet-pravljica v treh dejanjih s prologom. Scenarij M. I. Petipaja in I. A. Vsevoložskega po pravljicah C. Perraulta. Koreografska kompozicija Henrika Neubauerja.

Koreograf in režiser: Henrik Neubauer	Kralj Florestan XIV.	Stane Polik
	Kraljica	Nataša Neubauer
	Princesa Aurora, njuna hči	Lidija Sotlar
	Princ Desiré	Janez Mejač
Dirigent: Demetrij Zebre	Stirje princ, princesni ženini	Raša Benedik, Mišo Bricelj, Mojmir Lasan, Janez Meglič
Scenograf: ing. arch. Viktor Molka	Dobra vila Pomladi	Vida Volpi
	Vila Nežnosti	Milena Horvat
	Vila Živahnosti	Breda Smid
	Vila Radodarnosti	Ela Glažar
Kostumograf: akad. slikar Alenka Bartlova	Vila Brezskrbnosti	Vera Marinc
	Vila Poguma	Beba Zalokar
	Zlobna vila Carabosse	Stefanija Sitar
Asistent koreografa: Stefan Suhl	Catalabutte, dvorni ceremoniar	Jaka Hafner
	Modrobradec	Slavko Eržen
	Njegova žena	Breda Smid
	Bela mačka	Marjeta Klinc
Baletna planista: Boris Borštnik, Igor Lavrič	Obuti maček	Mojmir Lasan
	Princesa Florisse	Jelena Markovič
	Sinji ptič	Rado Krulanovič
	Rdeča kapica	Lidija Lazarevska
Inspicjent: Miloš Skrbineš	Sivi volk	Janez Meglič
	Zlatolaska	Vera Marinc
	Trije Ivani	Mijo Basajlovič, Jaka Hafner, Stefan Suhl
Izdelava kostumov: Gledališke krojačnice pod vodstvom Eli Rističeve in Staneta Tancka	Kraljevske dočilje	Milica Buh, Iva Knaus, Ljudmila Mavrič, Marjanca Petan
	Deklice	Marija Berginc, Marija Gruden, Marjeta Klinc, Jelena Markovič, Vlasta Prstec, Dora Stošič
Izdelava scene: Gledališke delavnice pod vodstvom ing. arch. Ernesta Franza	Paži	Milo Basajlovič, Mišo Bricelj, Jure Kolenc, Ivo Kosi, Rado Krulanovič, Mojmir Lasan
Odrski mojster: Celestin Sancin	Spački, spremljevalci Zlobne vile	Edi Dežman, Zvone Penko, Volko Vidmar
	Miške, spremljevalke Zlobne vile	Golenke baletne šole
Razsvetljava: Stane Koman	Vaška dekleta in fantje	Baletni ansambel
	Vaški otroci	Golenke baletne šole
	Predice	Milica Buh, Ljudmila Mavrič, Marjanca Petan
Lasulje in maske: Tončka Udermanova in Janez Mirtič	Dvorne gospodične	Ela Glažar, Milena Horvat, Marjeta Klinc, Lidija Lazarevska, Jelena Markovič, Beba Zalokar
	Kavalirji	Mijo Basajlovič, Ivo Kosi, Rado Krulanovič
	Gozdne vile	Marija Berginc, Elvira Brumat, Ela Glažar, Marija Gruden, Milena Horvat, Marjeta Klinc, Lidija Lazarevska, Vera Marinc, Jelena Markovič, Vlasta Prstec, Tatjana Pušnik, Stefanija Sitar, Dora Stošič, Breda Smid, Vesna Stefančič, Beba Zalokar
	Dvorne dame in gospodije	Baletni ansambel

Gostje ob rojstvu, straža, trobentači, lakaji, nosilci vlečke. Postavitve Aurorinih plesov v I. dejanju in duet Sinjega ptiča se naslanja na koreografijo Mariusa Petipaja in Aleksandra A. Gorskega.

Dr. Henrik Neubauer:

„TRNULJČICA“ PRVIČ V LJUBLJANI

Marsikoga bo morda začudilo, kako to, da prihaja najboljša in najlepša baletno delo Petra Iljiča Čajkovskega šele sedaj na deske našega gledališča. Ta balet-pravljica je doživel svojo premiero že 3. januarja 1890 v Peterburgu v koreografiji Mariusa Petipaja (1822—1910), enega najbolj plodovitih, če ne sploh najbolj plodovitega koreografa vseh časov. Direktor imperatorskih teatrov v Peterburgu je bil med leti 1881 in 1899 I. A. Vsevoložskij, ki je tudi sam napisal prvi scenarij za »Trnuljčico« ali »Spečo lepotico« kot jo imenujejo mnogi. Poleg tega je tudi sam napravil skice za vse kostume. P. I. Čajkovski je pisal glasbo od avgusta 1888 do avgusta 1889 po koreografski ekspoziciji, tkim. planu-scenariju M. Petipaja. Ze do revolucije je doživela »Trnuljčica« v Rusiji 163 predstav. Leta 1899, točneje 17. januarja, je bila v Moskvi premiera, ki jo je pripravil dolgoletni koreograf Boljšoj teatra Aleksander Gorskij (1872—1924) po Petipajevih načrtih. 16. februarja 1914 je bila v Peterburgu premiera »Trnuljčice« v obnovljenih kostumih in dekoracijah K. Korovina. Oktobra 1922 je Fedor Lopuhov s svojim posegom stremel k temu, da bi restavriral ta balet in mu vrnil prejšnjo svežino in izraz. Res je »Trnuljčica« zopet za-blestela in mnogo pridobila. Leta 1936 jo je v Moskvi postavil koreograf Rabinovič v dokaj abstraktni obliki. Leta 1952 jo je v Leningradu ponovno obnovil Konstantin Sergejev, v Moskvi pa istega leta Aleksander Messerer in Mihail Gabovič, lani pa je napravil koreografijo sedanji šef baleta Boljšoj teatra Jurij Nikolajevič Grigorovič. To je samo nekaj podatkov iz obeh sovjetskih vodilnih baletnih hiš, da ne govorimo o številnih uprizoritvah v ostalih pomembnejših ansamblih sveta.

Končno je našla »Trnuljčica« pot tudi do našega gledalca. Glavna ovira za uprizoritev »Trnuljčice« je bila in bo vedno njena izredna zahtevnost. V Jugoslaviji je bila redko izvajana in tudi sedaj že dolgo časa ni na repertoarju baletnih ansamblov. Tudi naše želje niso bile ostvarljive, vse dokler se naš ansambel ni konsolidiral in dosegel določene stopnje tehničnega znanja. Po trdem delu zadnjih nekaj let uspehi niso izostali, saj imamo zato potrdila tako doma kot tudi v odličnih ocenah, ki smo jih dobili ob gostovanjih v pretekli sezoni. Zato smo sklenili, da si s postavitvijo »Trnuljčice« zadamo novo nalogo, ob



kateri smo prepričani, da bo morala moč znanja našega ansambla rasti še naprej. Nočemo biti neskromni in si domišljati, da je prva uprizoritev »Trnuljčice« v Ljubljani popolna v vsakem oziru. Naš namen bo dosežen, če bo »Trnuljčica« ostala spodbuda za ves ansambel in vsakega posameznika kot tudi za tiste, ki se bodo z leti vključevali v naš ansambel, da si ob njej brusijo svoje tehnično znanje in pospešujejo umetniško rast slovenskega baleta. Razen tega pa naše občinstvo ne bo več prikrajšano za najuspešnejšega med klasičnimi balety, ki je navdušil in pripeljal k baletu tudi Ano Pavlovo.

Naša uprizoritev se drži kljub nekaterim črtam okvirnega scenarija Petipaja in s tem izpolnjuje željo tega velikega koreografa, ki pravi: »Prišel bo nov obiskovalec, prišli bodo novi plesalci-umetniki, prišli bodo novi okusi, in če hočemo resnično, da bi predstava živel — dajmo znova pregledovati, a z enim pogojem: naj tisti, ki bodo znova pregledovali mojo predstavo, spoštujejo mene in moje delo nič manj, kot svoje lastno«.

IGOR GLEBOV:

SPEČA LEPOTICA (TRNULJČICA)

Res je čudno slišati, vendar v trintridesetih letih, kar obstaja izredno delo Čajkovskega — balet »Trnuljčica« — še nismo poskusili, da bi se ga zavedeli z gledišča, ki naj bi brezpogojno izčrpno ugotovilo pogoje, ki jih ima to važno, dragoceno, žarko in globoko delo, da je sposobno za življenje: v kakšni meri je rešil Čajkovski to nalogo, h kateri sta ga pritegnila Vsevoložskij in Petipa, če pod to nalogo ne razumemo zgolj glasbo za scenarij in shemo plesov, marveč ustvarjanje nove forme (nove za rusko glasbo), forme glasbenokoreografskega dogajanja. Seveda se te naloge udeleženci velikega načrta niso jasno zavedeli, a vendar se je načrt lahko uresničil le v določeni smeri: veliki skladatelj ne bi mogel pisati preproste baletne glasbe, poleg tega pa je tudi ruski balet — kot umetnost — pod Petipajevim vplivom v času izida »Trnuljčice« že zahteval simfonizacijo glasbe in ne zgolj spremljavo k plesom in dogajanju z grobo ritmiziranimi melodijami, ali, točneje, s plesnimi formulami, ki so urejene v revne melodično-harmonične in instrumentalne nališpe. Pri poskusih, ki so bili napravljeni v Rusiji v tej smeri pred »Trnuljčico« — vključujoč »Labodje jezero« samega Čajkovskega (Moskva 1876), ali balety: M. M. Ivanova »Vestalka« (Peterburg, 1889) in Fitingofa-Šelja »Harlemški tulipan« (Peterburg, 1889), ter kasneje »Pepelka« (193) — je glavno to, da so najboljši med številnimi balety Punija in Minkusa ostali le poskusi, ki niso uspeli poglobiti spoznanje baletnoglasbenega »koncerta« (podobno »koncertnosti« italijanskih oper) do enotnosti in celotnosti glasbeno-koreografskega dogajanja, ustrezajoč prizadevanjem pojma glasbene drame. Sele »Trnuljčica« je postala tista etapa, ob kateri so se odprle

Komponist »Trnuljčice« — Peter Iljič Čajkovski

možnosti za nadaljnjo evolucijo nove glasbene oblike od »Hrestača« do »Posvečenja pomladi« in še naprej.

Ne bi hotel zdaj spominjati le na čisto glasbeno dragocenost: s sočnostjo melodij, z bogastvom ritmične iznajdljivosti in z bleščeče ostroumnimi iznajdbami v instrumentaciji govori »Trnuljčica« o sebi izrazito za vsakogar, kdor lahko zavzame stališče do Čajkovskega kot mojstra s potrebnim spoštovanjem in pozornostjo, čeprav ne ljubi njegove glasbe. Vse to sedaj, v danem trenutku, ni važno. Važna je forma za analizo teh elementov (ali točneje: plasti zvokov), katerih zedinjenje in sodelovanje, ki ga dosežemo med oblikovanjem, ustvarja enotnost vtisa in s katerega delovanjem vznikne v nas pri spominu na dani balet predstava o monumentalnem, celotnozlitnem, prepričljivo karakternem delu.

Muzikalna oblika se javlja v sodelovanju dveh načel: intonacije (to, kar dela material, iz katerega se dela glasba, *slišen*) in ritma, to je načela, ki organizira material, ki je bil podan v intonaciji. Kaj se intonira v »Trnuljčici« in kako je to organizirano, to so oporišča, iz katerih izhajam v svojem nadaljnjem (seveda zgoščenem) pregledu. Ta pregled je, ponavljam, poskus, da se zavemo muzikalnokoreografskega dejanja kot svojerstne glasbene oblike, kot umetniške celote, v katero so skupaj vprežena in privedena na skupni imenovalec različna intonacijska in ritmična sredstva muzikalnega izraza. Pri tem nimam v vidu le določenih momentov glasbe »Trnuljčice«, ne koščkov ne epizod, marveč glasbo v celoti kot proces spajanja — posebne vrste reakcija združevanja — v svoji oddeljenosti indiferentnih zvokov v organski proizvod, ki traja v toku določenega časovnega razdobja in je zaprt v določen krog zvočnih predstav (od alteriranega akorda IV. stopnje e-mola do končnega toničnega trozvočja g-mola).

Če gledamo dani umetniškoglasbeni pojav (»Trnuljčico«) s takega gledališča, ne stopi pred nas kot navadno sprejeta masa sozvočij, kjer se odlikujejo »poljubne melodične in plesne« epizode, ampak kot estetska dragocenost trajnega pomena.

V »Trnuljčici« nastopa Čajkovski v odnosu na razvoj baleta kot kompozicije, dragocene tudi v glasbenem smislu, kot naslednik najbolj talentiranega mojstra instrumentalnokoreografskih del, francoskega komponista Delibesa. Že balet »La Source« (»Potok«), ki je bil postavljen v Parizu leta 1866, je prinesel v predstavo o baletni glasbi svežo strujo, čeprav ga je ustvaril Delibes skupaj z zapriseženim baletnim skladateljem Minkusom: vnesel je konstruktivno logiko, a še daleč ne slogovno enotnost. »Coppelia« (1870) in šest let kasneje »Silvia« sta odločilno privedli baletno glasbo na novo pot. Delibes ni samo izpolnjeval metričnoplesne sheme, indiferentne v smislu glasbenega stila, zdravega smisla in celo pismenosti, ki so bile podane od baletnih mojstrov, z zvočnim hrupom, ampak je kot človek z okusom, občutkom in bogastvom melodičnega, harmoničnega in instrumentalnega izuma, ustvaril po lepoti in elegantnosti stila, blesku in hkrati jasnosti izraza, povsem izredne balete, v katerih se popolna dovršenost točne in stroge tematične risbe združuje z gibčno obdelano plesno ritmiko in bogastvom iznajdb v sferi instrumentalnega kolorita. A Delibesu sta bila tuja razmah in moč domišljije za široke koncepcije. Njegova umetnost je bila v bistvu umetnost miniaturista. Brž ko je poskušal objeti v okvir svojih zamisli po možnosti prostornejši del, je izgubil oporišče: njegova v podrobnostih tako ostra ritmika se pri večjih razdaljah izgubi,

kar je opaziti celo v »Silvii«. Medtem pa je ritem v glasbi kot princip porazdelitve materiala v toku časa, ravno v široko razvitih koncepcijah najvažnejši faktor združevanja.

Navadno vlada pri presojanju baletne glasbe popolna samovolja. Glasbeni raziskovalci se razen redkih izjem še zelo malo zanimajo za to področje, a ljubitelji baleta — če je govor o glasbi — takoj zapadejo na utrjeno pot: kaj je plesno in kaj ni.

Od trenutka pa, ko se je v ruski glasbi pojavila »Trnuljčica«, lahko govorimo, pri opiranju na zapletenost glasbene forme tega baleta, o izrazitem umetniškem pojavu, o tem, da je bila premagana kaotična razdrobljenost in da se je rodilo celotno glasbenokoreografsko delovanje. Svojevrsne rešitve tega problema so že dali: Dargomižskij v svoji »Koreografski kantati« »Bakhusovo zmagoslavje«, pa Rimski-Korsakov v operi-baletu »Mlada«.

Mnogi se bodo morda nasmihali, ko bodo prebrali omenjanje zapletenosti forme igranega, preigranega, vsem poznanega baleta. No, prvič: ali je to malo, če ga zelo zelo zapletena navada, kako ga obravnavamo, dela preprostega. A drugič: ne smemo soditi o formi baleta, če poznamo le posamezne številke ali celo podrobnosti teh števil, ne da bi se poglobili v balet kot v dovršeno celoto: v strukturo in dinamiko, v material in konstrukcijo vsega dela.

V »Trnuljčici« kot delu, ki izraža in predstavlja Petipajevo koreografsko idejo, se vrste povsem različni prijemi po svojih funkcijah uresničevanja zvočnega sredstva.

Skica koreografa Mariusa Petipaja za krstno uprizoritev »Trnuljčice« leta 1890 v Peterburgu





Rokopis Petra Iljiča Cajkovskega:
začetek partiture baleta »Trnuljčica«

Glavno je ples, ki je podan v ritmu in intonaciji: a) opredeljenih plesnih formul; b) plesnih formul, ki so zapletene in poglobljene s preobrazbo v simfonični razvoj.

Ta dva vira, ki izhajata iz iste, a v procesu ustvarjanja povsem razcepljene oblike plesa-glasbe, je treba neobhodno zelo strogo razločevati. Če se poslužimo ritmične formule Lipsa, imamo v prvem primeru »princip vrnitve analognega« in podreditev melosa izbranemu metru plesa — »princip imanentnega diferenciranja«, t. j. variacijsko načelo, ki transformira plesno formulo in s tem podreja meter plesne formule dejstvu ritma, instrumentalnega kolorita in ornamentirajoče melodije, ki spreminjajo njeno podobo. To je princip suite, t. j. prikrievanje metrično razgaljenih plesnih formul v cilju visokih ritmičnih intonacijskih interesov. To pomeni: en vtis dobimo le od valčkove formule, ki jo jemljemo le kot tako, kot ples, a povsem drug učinek najdemo, če leži ta formula v osnovi ritma vsega dela ali moemnta simfoničnega zaporedja. Tudi v koreografskem smislu ni vseeno, če imamo valček, ki se izvaja kot tak — ali variacijo, ki temelji na glasbi, pogojeni z valčkovo formulo, ki pa ne očituje valčka. Na primer: valček v 1. dejanju (ansambelski) in variacija Aurore prav tam (d-dur, violinski solo).

Ponavljam, da je skrajno važno, da razlikujemo ti dve različici plesne glasbe, zato ker je formula plesa včasih tako skrita pod odejo tematičnega razvoja, da se baletni mojster, ki ni pazljiv na muzikalno-ritmične metamorfoze, prav lahko zgubi.

Kot kontrast k povsem plesnim formulam nastopajo: lepo področje »baletnega melosa«, t. j. svojevrstne instrumentalne melodije, lirčni patos, ki ustreza patosu baletnega adagia* — posebne vrste sonatne forme v baletu. In področje, ki ga lahko označimo kot koreografski recitativ: pripovedujoči momenti (monologi in dialogi), ali, ne ravno točno rečeno, mimične scene.

Tem razcepitvam plesnoglasbene vsebine baleta ustrezajo ali se skupaj z njimi prepletajo glasbenoizrazni in glasbenoupodabljaški faktorji povsem simfoničnega zaporedja, katerih ritem in intonacija sta

СПЯШАЯ КРАСАВИЦА

1. **Содержание**
 2. **Содержание**
 3. **Содержание**
 4. **Содержание**
 5. **Содержание**
 6. **Содержание**
 7. **Содержание**
 8. **Содержание**
 9. **Содержание**
 10. **Содержание**
 11. **Содержание**
 12. **Содержание**
 13. **Содержание**
 14. **Содержание**
 15. **Содержание**
 16. **Содержание**
 17. **Содержание**
 18. **Содержание**
 19. **Содержание**
 20. **Содержание**
 21. **Содержание**
 22. **Содержание**
 23. **Содержание**
 24. **Содержание**
 25. **Содержание**
 26. **Содержание**
 27. **Содержание**
 28. **Содержание**
 29. **Содержание**
 30. **Содержание**
 31. **Содержание**
 32. **Содержание**
 33. **Содержание**
 34. **Содержание**
 35. **Содержание**
 36. **Содержание**
 37. **Содержание**
 38. **Содержание**
 39. **Содержание**
 40. **Содержание**
 41. **Содержание**
 42. **Содержание**
 43. **Содержание**
 44. **Содержание**
 45. **Содержание**
 46. **Содержание**
 47. **Содержание**
 48. **Содержание**
 49. **Содержание**
 50. **Содержание**
 51. **Содержание**
 52. **Содержание**
 53. **Содержание**
 54. **Содержание**
 55. **Содержание**
 56. **Содержание**
 57. **Содержание**
 58. **Содержание**
 59. **Содержание**
 60. **Содержание**
 61. **Содержание**
 62. **Содержание**
 63. **Содержание**
 64. **Содержание**
 65. **Содержание**
 66. **Содержание**
 67. **Содержание**
 68. **Содержание**
 69. **Содержание**
 70. **Содержание**
 71. **Содержание**
 72. **Содержание**
 73. **Содержание**
 74. **Содержание**
 75. **Содержание**
 76. **Содержание**
 77. **Содержание**
 78. **Содержание**
 79. **Содержание**
 80. **Содержание**
 81. **Содержание**
 82. **Содержание**
 83. **Содержание**
 84. **Содержание**
 85. **Содержание**
 86. **Содержание**
 87. **Содержание**
 88. **Содержание**
 89. **Содержание**
 90. **Содержание**
 91. **Содержание**
 92. **Содержание**
 93. **Содержание**
 94. **Содержание**
 95. **Содержание**
 96. **Содержание**
 97. **Содержание**
 98. **Содержание**
 99. **Содержание**
 100. **Содержание**

[illegible][illegible]

Originalni lepak ob krstni uprizor-
tvi »Trnuljčice« leta 1890 v Peter-
burgu

osnovana na spajanju zvočnih podob, ki ne zavise od plesnih formul, po čisto glasbenih principih. To je področje tematičnega razvoja, kjer se material ne oblikuje po razčlenitvi na enaka metrično-taktozna zaporedja, marveč s posredovanjem spajanja notranjega vrstnega reda, z organskim spajanjem (težnost k točkam opore), ki ne zavisi od taktozne zveze delčkov. Nato pride sfera instrumentalnega kolorita, katerega menjave in različni odenki so pogojeni s stopnjo dramske napetosti teh ali drugih epizod med dejanjem, ali pa z interesi zunanjega oblikovanja. Razen tega daje uporabljanje vodilnih motivov — seveda ne v wagnerjanskem smislu, marveč v prijemih karakteristike melodično-harmonske tvorbe (včasih dokaj razvite), ki so svojstveni ruski glasbi — možnost, da se združuje material s koncentriranjem pozornosti na določene položaje in določene osebe. In če tematični razvoj povečuje dinamično napetost zvoka, potem povzroča izraznost vodilnega motiva večjo moč vtisa z magičnim delovanjem uporno ponavljajoče se formule-karakteristike (statični moment dejanja).

Če dodamo, da so prijemi vpliva, ki izhajajo iz vseh omenjenih načinov spajanj zvokov, lahko usmerjeni v notranji izraz ali v zunanji izraz ali v zunanje oblikovanje (barvito-glasbene epizode), bo kompleks zvočnih elementov, ki sestavljajo gonilni material ali živo tkivo baletne glasbe kot celotne kompozicije, izčrpan. To pomeni: 1) PLES SE RAZVIJA MUZIKALNO: a) v neposredno podanih plesnih (ritmičnih) formulah: b) v liriki adagio** 2.) KOREOGRAFSKO PODAJANJE

* Zanimivo bi bilo raziskati, kako so to idealno-prekrasno baletno obliko uresničevali skladatelji, ki še daleč niso bili na višini razumevanja naloge.

** Variacije in koda Pas de deux sta običajno osnovani na plesnih (preoblikovanih) formulah: valčka in polke (variacije) in galopa (kode).

PREDSTAVLJA GLASBA: a) preko razvitih mimičnih scen, ki dopuščajo v glasbi tematični razvoj, ki ni vezan popolnoma na plesne formule; b) preko karakteristike delujočih oseb in dramatičnih pozicij z vodilnimi motivi; c) slikovito-oblikovalni momenti (statični) so utelešeni z ustreznimi prijemi glasbenega slikanja in se včasih razgrinjajo v obširnih simfoničnih poemah.

Ce pritegnem ovse te podatke za analizo sestava zvočnega tkiva baleta »Trnuljčica«, se nam razkrije notranja glasbena vsebina (dogajanje) baleta v naslednjih splošnih črtah.

V različnih epohah so razne plesne formule kazale — in to zelo uporno — svoje magično delovanje na psihiko ljudi tako privlačno, da dobi formula galopa zelo različno in izrazno lepo preobrazbo, včasih pa zlovesči mefistofelski sarkazem. (V mogočem Lisztovem ustvarjanju, posebno v njegovih klavirskih transkripcijah). Ena izmed genialnih Lisztovih fantazij na Mozartovega »Don Juana« privede v rastoči napetosti do grozečega bakhanala, v katerega osnovi je poznana Juanova arija, transformirana v divji stihijsko oblastni vrtinec zvokov, uravnan v ritem divje vrtinčastega galopa.

Čajkovskega je začaral valček. Verjetno je to odmev mamljenja in opijanjanja, ki je zajelo Evropo v prvih desetletjih 19. stol. in se je razširilo pod vplivom čarovnikov: Lannerja in Straussa.

Primerov valčkove hipnoze v ustvarjanju Čajkovskega je ogromno. V »Trnuljčici« so te formule ena izmed osnov od genialne plastično-melodične uporabe v zmernem zibanju svetle melodične linije v znamenitem žanrskem valčku 1. dejanja, do njegovega zastrtja v pantomimi. S formulo valčka so prežeti: nekaj variacij (c-dur, es-dur, g-dur), »Pepelka in princ« v pravljičah, Pas de quatre (»dragoceni kamni«), pa momenti v finalu baleta.

Stirje veliki adagii (b-dur v prologu, es-dur v 1. dej., f-dur v 2. in c-dur v zadnjem dejanju) predstavljajo sami po sebi izrazite stilistične primere razgrinjanja napetosti koreografske lirike v planu simfonično razvite instrumentalne melodike, neodvisno od melodičnih formul opernega ljubezenskega dueta.

Recitativ (mimodrama) od malih skic do razvitih dramatičnih scen (ves začetek 1. dej.) oblikuje svojevrstna uporaba prijemov



Marius Petipa (1882—1910), eden izmed najznamenitejših koreografov, avtor koreografije prve izvedbe baleta »Trnuljčica«

povsem instrumentalne karakteristike dramatičnih pozicij ali emocionalnih doživljanj delujočih oseb, ki se zrcalijo v glasbi v podobi fraz in motivov, v katerih prevladujejo nad pesemsko liriko linije, ki vzbujajo občutke, geste in gibe.

Osnovni simfonični kontrast je podan v nasprotju med statično jasnostjo melodične teme *Dobre vile* in mračno sarkastičnim akcentom pa zvito gibčnimi harmonijami vodilnega motiva vile *Carabosse*, ki se mojstrsko razvija vse do spremembe v grozeči ritualni ples-zakliranje.

Element je slikovito upodabljač; v svoji preprostosti je čudovita in bistroumno najdena ritmična formula pantomime in večina genialno »pripovedovanih pravljic« (Maček in mačka, Velikan in otroci, Rdeča kapica in volk), v katerih se prepira instrumentalno slikovita opisovalnost s točnostjo, razločnostjo ritmičnih linij in kratko lakonično maniro izražanja. Tako lahko glasbeno dejanje baleta razgrnemo na tale način:

Introdukcija (element simfonizma): rezko nasprotje dveh borečih se sil — vile *Carabosse** in *Dobre vile*. Ostro začrtana tema (pritisak zlobnega duha in mirno samozaupanje glasnika dobrega) nas takoj uvede v krog uresničitve. Prolog: forma marša** z odkloni v mehke linije uspavanke izčrpno karakterizira okolje dogajanja in njegov smisel. Prihod vil, ki prinašajo darila (Scene *dansante*) lepo kontrastira v ritmu in timbru z ravnokar odzvenelo karakteristiko dvornega življenja. Tridobna mera nežno lijočih fraz prve polovice te scene se spremeni v okusno in gladko plapolajoč valček, ki ga pikantno razreže v sredini ritmična neenakomernost. Sledeči *Pas de six* vceplja v sfero plesa element poetičnih sanj: *adagio* z lepo melodijo klarineta, ki je široko razvit, a žal prehaja v *allegro vivo*, ki zelo neprijetno zadene z metamorfozo osnovne prelestne teme v ostro začrtano frazico plesnega značaja (formula galopa): vtis karikature razriva tkivo.

Zato pa so naslednje variacije v smislu ritmične izrazitosti in iznajdljivosti instrumentacije ena boljša od druge. (Posebno prva b-dur, tretja d-dur, četrta d-dur in peta f-dur). Od plesnih formul so tu uporabljene: formula počasne polke in tarantele pa galopa v zelo svojevrstnih mešanjih. Šesta variacija je svetlo zvoneč valček. Princip zaporedja variacij je princip suite, t.j. metričnih in tonalnih kontrastov. Finale prologa — ki začneja z melodično frazo in obeta nadaljevanje toka dogajanja v razpoloženju dobrote in nežnega veselja — prekinejo zamolke fanfare, ki nosijo s seboj nemir in zmedo. Finale je v bistvu nadaljnji simfonični razvoj tez, podanih v prologu, s to posebnostjo, da razvoj teme *Carabosse* osupne z nepričakovano v njej skriti možnostjo za metamorfozo vpliva in vtisa, kar je seveda povezano z izraznostjo simfoničnih timbrov instrumentacije Čajkovskega. Prepričanje med *Carabosse* in vilami se staja pod vplivom nasmehov sveta, ki ga izžareva mesečna melodija *Dobre vile*.

V 1. dejanju se očarujoče razviti žanrski sceni (e-dur) postavljeni nasproti bodeči ritmi in živčnorazburjeni akcenti epizode s predicami.

* Zanimivo je, da uporablja Čajkovski za njeno karakteristiko metodo mešanja tonalnih barv, kot pred njim Glinka v maršu in poletu Črnomoja, a v našem času Stravinski v »Ognjeni ptici« (Kašče): nezgrabljiva podoba pošasti (zlobne sile).

** Z instrumentalno ornamentacijo osnovne teme.

A svoj konec (zedinjenje) dobi vsa scena v znamenitem valčku, ki stalno osvaja sluh z mehko zibajočimi valovi ritma in gladko uspravajočo melodijo. Zanrsko sceno zamenja veliki in široko razviti Pas d'action, v katerem se meri živahnost princeze Aurore s svečano razkošno liriko adagia (predstavljanje ženinov), ki je ostvarjen v povsem drugih barvah kot prejšnji — vilinski. Kot običajno se tudi tu menja lirična nasičenost adagia s plesi-variacijami, ki obdelujejo take ali drugačne formule: najprej sledi rondoju podobni ples dvornih deklet in kavalirjev. Njegov ritem — kapriciozno iskreč — ruši vso dostojanstvenost dvorne etikete. Variacija Aurore jo še bolj razceplja s svojo poetično prozornostjo in vilinsko igrivostjo (formula valčka). Nekoliko manj navdušujoča koda ruši lepo spleteno tkivo, ki pa se na srečo že v kratkem nadaljuje v elegantnem valčku Aurore (es-dur). Pripominjamo, da so momenti, ki predstavljajo dekličin lik z različnih strani (živahna, zvitokoketna, živčnosunkovita) glede na instrumentalni klorit izrazito prefinjeni.

Finale 1. dejanja je zopet široko razvita simfonična scena (zbodljaj Aurore in smrtni sen, ki zajame njo in vse kraljestvo), katere podrobne analize tu ne moremo podati. Omenil bi le čudoviti Danse vertige Aurore, znova spremenjene teme Carabosse in krasno razgrnjen konec vse scene z gladko plavajočo melodijo Dobre vile (ta tokrat zopet nastopa kot zaklinjanje zla).

2. dejanje vsebuje v svojem žanrskem delu (scena lova) nekaj plesov, ki jih prekinjajo kratke »recitativne« epizode. Najboljša med plesi je farandola, ki je živahno ritmizirana. Najlepši moment dejanja pa je pojav Dobre vile pred Princem, ko se njena tema v spremenjeni tonalnosti (des-dur) in v prekrasno izbranem instrumentalnem nakitu srebrno preliva kot nevidna svetloba, ki spreminja vse v čarobni sen. Zopet ju tu — kot v prologu in 1. dej. — razvit Pas d'action, a zdaj je



Dr. Henrik Neubauer, koreograf in režiser naše uprizoritve »Trnuljčice« Petra Iljiča Čajkovskega

adagio nasičen z ljubavno izčrpanostjo in se rezko razločuje od prejšnjih — kot ljubavni duet od želja in razkošnega slavnostnega prilizovanja. Prelestno si stoje nasproti lirika dueta (adagio), iznajdljivo šaljivi sherzo (f-dur) gozdnih vil, nato svetla, na kontrastih sanjarjenja in koketnosti narejena Aurorina variacija, in — daljni odsev mendelssohnovskih prividov — pikantno ritmizirana koda: ples izginjajočih prividov, ki draži domišljijo. Panorama (opazovanje narave in hkrati ljubko poželenje privida) zaključuje sceno in prenaša dogajanje v nemo kraljestvo: simfonična medigra, sestavljena iz dveh delov. Prvi del (andante sostenuto) se navadno izpusti, čeprav je škoda zanj, ker je v njem vključena lepa misel (ta tema je pozneje razvita v enem najlepših momentov »Hrestača«). Drugi del — Sen — se običajno izvaja med govorjenjem in kašljanjem o občinstva, ki ne trpi samostojno nastopajoče glasbe. To je toliko bolj škoda, ker je v hladni okovanosti andante misteriosa tega dela medigre izražena globoko izrazna simfonična poema otrplosti življenja in nemoči, katere viri se verjetno vlečejo vse do znanega čarobnega sanjskega mamljenja v prvem delu »Ruslana«. Nenavadno iznajdljivo je Čajkovski vkoval prizadevanja zlobnih moči: tema Carabosse se tu le plaho očrtuje kot memento, vendar ne grozi več. »Sekvenca sna« (veriga hladnih akordov) ohranja mrtvi mir v začetku in ob zaključku kot mračni, molčeče osredotočeni strah. Glasba je začarala to kraljestvo, glasba tudi snema z njega okove sna: praznično vesela sinjina es-dura (allegro agitato) nas pripravi do tega, da v trenutku, ko se Aurora prebudi zaradi Prinčevega poljuba, pozabimo ves prejšnji čar.

4. dejanje neprestano razgrinja v svojem čarobnem cvetenju praznik plesa. Okvirjata ga začetni izrazito nemirni marš in zaključna veselo snujoča mazurka. V tem okviru nastopajo za polonezo po principu suite nanizane pravljice, ki jih pripoveduje orkester. A pripomniti



Lidija Sotlarjeva pleše naslovno vlogo v naši uprizoritvi »Trnuljčice«

moramo, da to ni instrumentalno samostojna suita: vse gibanje in ritmika zvoka pravljic sta preračunana na izvajanje z gibi in mimiko, pa na plese na odru, kar sestavlja povsem svojevrstno lepoto izraza in upodabljanja, ki jo je iznašel Čajkovski za dane miniaturre ilustrativne glasbe. Kot kontrast pravljicni mimodrami nastopa lirični center praznika — svatveni adagio *Aurora in Princa*. To je v vsem dogajanju četrti, spet drugače ostvarjeni adagio. In če se opremo le na adagie kot na glasbena oporišča toka vsega dogajanja (zibelka, deklestvo, ljubezen, svatba), lahko odkrijemo, če izhajamo iz njih in zasledujemo ritme nanje meječih scen in plesov, konstruktivno bogastvo tega presenetljivega baleta.

Samo kratko sem očrtal eno izmed možnih poti analize, ki pomaga doseči močno povezanost njenih form.

(PREV. H. N.)

Opomba: Igor Glebov je psevdonim vodilnega sovjetskega muzikologa Borisa Asafjeva.

USTVARJANJE PETRA ILJIČA ČAJKOVSKEGA

Med slovanskimi glasbeniki je nedvomno mnogo velikih imen, vendar v široki popularnosti doma in v celotnem kulturnem svetu razen Chopinovega nobeno ne more tekmovali z imenom Čajkovskega. Njegove skladbe vplivajo celo na ljudi, ki se sicer ob glasbi ne navdušujejo preveč. Seveda je bil vse doslej njegov vpliv na ustvarjanje sodobnih komponistov prav ogromen.



Janez Mejač pleše Princa v naši
uprizoritvi »Trnuljčice«

Vendar je bila ta izredna dostopnost glasbe Čajkovskega mnogo-krat povod, da so tujci preveč poudarjali kozmopolitizem njegove umetnosti.

Vprašanje je, če sploh lahko obstaja velik umetnik, čigar ustvarjanje ne bi imelo nobene zveze z lastno deželo in rodno zemljo in ki bi se hranilo samo s splošnimi glasbenimi dosežki. Saj vemo, da so bili vsi veliki umetniki, npr. Wagner, Beethoven, Verdi, Musorgski, Smetana, Chopin najprej pravi Nemci oziroma Italijani, Rusi, Čehi, Poljaki. In prav vraščenost v domačo zemljo jim je omogočila vstop v srce in razum tujih narodov. Nobenega dvoma ni, da je Čajkovski prav tako ljudski ruski umetnik, kakor Glinka, Musorgski in Rimski-Korsakov.

Razvoj ruske narodne glasbe v svojem prvem obdobju, ko se je ustvarjalčeva osebnost stapjala s kolektivnim okoljem in ni prikazovala individualnih lastnosti, je bil razdeljen v dve smeri. Na deželi je prevladovala tradicionalna konservativna obredna pesem; novi lirski dosežki pa so se zgledovali po istih vzorcih in vzorih in so tako v žalostnih kakor v veselih razmerah ohranili svečani karakter pa epsko objektivnost in uravnovešenost obrednih pesmi, hkrati pa tudi dolžino in lepoto starih melodij.

Vaški živelj s svojo individualizirano čustvenostjo je sčasoma prastare melodije spreminjal in skrajševal, hkrati pa je lirski pesmi dajal potrebno gibljivost in močnejšo — čeprav večkrat pretirano sentimentalno — izrazitost.

Po dolgem razvoju se je v začetku devetnajstega stoletja — deloma pod vplivom italijanskih dvorskih mojstrov, ki so v Rusijo presadili opero, deloma pa pod vplivom ciganskih zabavnih zborov — iz vaških pesmi in plesov razvil salonski stil. Osnovan je bil na ritmično enostavnem in enoličnem narodnem melosu in je s svojo poudarjeno sentimentalnostjo ustrezal ruski čustvenosti. Ta stil je bil zelo priljubljen tako pri dvorski aristokraciji in veleposestniških krogih, kakor pri vseh intelektualcih v širšem smislu besede, saj je bilo med njimi mnogo nadarjenih diletantov. V tem slogu so bili vzgojeni predhodniki Glinke — Titov, Aljabjev, Guriljev, Varlamov, Verstovski — pa tudi sam utemeljitelj ruske umetniške glasbe. Njegova prva genialna opera »Življenje za carja« nedvomno vsebuje sledove tega stila, čeprav je Glinka postavil tudi temeljni kamen na novo oživelj prastari ljudski pesmi.

Zelji, naj bi se ruska glasba iz tesnih meščanskih salonov preselila na dišeči zrak polj in gozdov, se je pozneje pridružila znana »peterica«, skupina mladih talentov pod vodstvom Balakireva. Čajkovski se tej smeri ni javno uprl, vendar je hotel razviti in do stopnje visoke umetnosti spopolniti s sredstvi evropske tehnike prav podeželski salonski stil, proti kateremu se je borila peterica. Pred Čajkovskim sta na tem področju že delovala Glinka in Dargomižski, ki sta precej obogatila melodično, ritmično in harmonijsko kompozicij v tem slogu. Čajkovskemu pa to ni bilo dovolj. In tako je docela instinktivno predelal staro salonsko glasbo v smeri, ki je njegovi naravi najbolj ustrezala. Seveda ni bil zadovoljen s staro obliko kupletov, ki se nespremenjeni večkrat ponavljajo. Hotel je svobodno uporabljati vse vrste oblik iz zakladnice sodobne evropske umetnosti. V melodiki je ohranil čustveni značaj in glasbene sestavine starih melodij, ki pa jih je izredno obogatil in poplemenitil njihovo vsebino. Poleg lepih in dovršenih melodij je Čajkovski za svoje glasbeno tkivo uporabljal tudi njihove odlomke, ki vsebujejo

značilne obrate. Fakturo je dopolnil s samostojnostjo spremljajočih glasov, s pogostnimi imitacijami in z drugimi sredstvi polifonije. Vendar je v polni meri ohranil sanjavo in kdaj pa kdaj do solzavosti pretirano čustvenost.

Razumljivo je, da je v plemenitem in prefinjenem stilu Čajkovskega težko spoznati prvotne obrise njegovega izvora, npr. Glinko in njegove predhodnike, še teže pa vaško narodno pesem, čeprav je njena prava genealoška linija dobro razvidna.

Po vsem povedanem seveda ne moremo dvomiti, da je Čajkovski prav tako ruski narodni skladatelj, kot sta npr. Musorgski in Rimski-Korsakov. Razložek je le v tem, da sta bila omenjena komponista bolj naklonjena prvotnemu glasbenemu pojmovanju konservativnega kmeta, medtem ko je dal Čajkovski prednost sodobnemu ruskemu vaščanu.

Glasbeni jezik Čajkovskega, osnovan na zgodovinskem materialu in na izviren način predelan, se odlikuje s svojo popolno neizumetničenostjo in nenavadno celotnostjo. Takratna družba ga je pričakala z velikim odobravanjem in kmalu je bila med mladimi glasbeniki prava šola njegovih pristašev. Pojavili so se imitatorji, vendar je posnemanje njegovega sloga celo pri nadarjenih ljudeh — kot so bili Kalinikov, Arenski, Zolotarev, zgodnji Rahmaninov — ostalo samo površno in neprepričljivo.

Znana živčna vznemirjenost, ki jo občutimo v njegovem delu, je izvirala seveda iz njegove osebne narave in je povezana z njegovo skrajno subjektivnostjo. V tej besedi — če jo hočemo definirati nega-

Pri vaji za »Trnuljčico«: Duet Trnuljčice in Princea iz 3. dejanja. (Lidija Sotlerjeva in Janez Mejač)



tivno — lahko razumemo nezmožnost za umetniško vživetje v druge, če jo vrednotimo pozitivno — pa popolno iskrenost in neposrednost izraza. Nasprotni pojem umetniške objektivnosti je osnovan na dejstvu, da se za doživljaji, mislimi in čustvi, ki navadno prevladujejo v naši notranjosti, v globinah skrivajo zarodki sicer nam docela tujih tipov, ki pa se s posebnim umetniškim darom lahko spremenijo v umišljena bitja. Seveda je umetniško subjektivnost in njej nasprotno objektivnost treba razumeti kot dve idealni skrajnosti, med katerima je mnogo različnih kombinacij večjega ali manjšega prevladovanja ene ali druge lastnosti.

Čajkovski je v vseh različnih delih in celo v svojih operah, kjer se kdaj pa kdaj izgubljajo obrisi posamičnih osebnosti, blizu čisti subjektivnosti — kot npr. Chopin in Skrjabin ali v poeziji Byron, Shelley, Ibsen. Čajkovski je bil vesel svoje čarobne moči, da more z zvoki enakovredno izraziti vsa svoja osebna doživetja in se je morda izogibal zgoraj opisani preobrazbi, morda pa dejansko ni imel sposobnosti zanj.

Skrajna subjektivnost glasbenega daru Čajkovskega in njegova zmanjšana sposobnost vživetja v druge bi nam lahko ovrгла vse njegove poskuse ustvarjanja na področju odrskih del, ki po splošnem mnenju zahtevajo največjo objektivnost. Toda Čajkovski je — čudna stvar — tudi na opernem področju ustvaril dovršena dela. Ogromen umetniški vpliv njegovih oper dokazuje, da vsaj zanj ustvarjalna objektivnost za odrsko oblikovanje ni obvezna.

Pri vaji za »Trnuljčico«: Cvetlični adagio Trnuljčice s štirimi Princji. (Lidija Sotlarjeva, Raša Benedik, Mišo Bricelj, Mojmir Lasan, Janez Meglič)



Od osmih oper, ki jih je Čajkovski napisal, si oglejmo le tri.

Ko je leta 1876 izbral za temo svoje opere vsem Rusom tako priljubljenega »Eugenija Onjegin«, je bil docela pod vtisom ganljive idile zgodnje mladosti, pod vtisom spominov na počitnice, ki jih je preživel v rojstni hiši na Uralu, pod vtisom sanj o medsebojni do groba zvesti ljubezni. Vse to je našel v osebnosti Puškinove Tatjane in je njen notranji svet zenačil s svojimi ideali, hkrati pa dodal svoj povečan vznemirjeni temperament. Zdi se, da je Tatjana postala naslovna vloga — z njeno glasbo se opera tudi začne. Od drugih oseb je največ pozornosti posvetil Lenskemu, ki mu je bil v svoji pretirani sentimentalnosti blizu. Nasprotno pa ironična in plitva razočaranost Onjegin in njegov hladni snobizem nista našla odmeva v skladateljevi duši; njegov Onjegin je v bistvu le abstraktni predmet Tatjaninih sanj brez stvarne karakteristike. Zato komponist v najpomembnejšem trenutku drame dodeli Onjeginu glavno Tatjanino temo. Brez tega skladatelj ne bi dosegel izredne organske celotnosti dela, v katerem ni mogoče niti dodati niti črtati ali spremeniti enega samega takta.

Znano je, da je moral Čajkovski za dolgo časa prekiniti z dokončno obdelavo skoraj docela skicirane opere. Nesrečni zakon in od njega povzročeno življenjsko razočaranje sta ga privedla celo do poskusa samomora; živčni napad z večdnevno nezavestjo ga je skoraj spremenil v invalida. Odpeljali so ga k Zenevskemu jezeru, kjer si je polagoma znova nabral docela izčrpane psihične moči.

Umetnik je krizo premagal. Njegova prva dolžnost je bila, da čimprej in kar najbolj uporabi svoj veliki dar in negotovo ponovno zdravje z neutrudnim in plodnim ustvarjalnim delom. Lotil se je nove opere. In čeprav je bil še utrujen, je bil trdno prepričan v zgodovinsko poslanstvo svojega dela. Temu notranjemu klicu, katerega uresničitev je zahtevala nadčloveške napore, se je odzval z ustvarjanjem »Device Orleanske« (po Schillerjevi tragediji). Blažena in ganljiva smrt junakinje nikakor ni mogla ustrezati njegovemu razpoloženju, zato jo je zamenjal s smrtjo na grmadi sredi nevhvaležnega ljudstva. Vse druge osebe so samo okvir ali dekoracija glavne vloge in nimajo samostojnega pomena. Delo je od začetka do konca prežeto s svečanim patosom ekstatičnega triumfa.

Poslednja opera Čajkovskega je genialna »Pikova dama«, ta neustrašni spev o smrtni žalosti in smrtnem strahu, o brezumju, ki polagoma in neizprosno preplavlja našo notranjost. Sredi teh doživetij se Čajkovski počuti kot doma: to je odmev davnih anticipacij kaosa, to je ostvareitev njegovih osebnih slutenj. Postranska stvar je, kako je besedilo te veličastne in strašne drame razdeljeno med obsojene žrtve — Hermana, Lizo in Grofico. Tudi ni važno, da ne vemo, če Herman Lizo ljubi iskreno ali samo navidezno, da bi prodril v grofičino sobo. Važno pa je, da nam ljubezenski duet odkriva nemočne tožbe z usodnim zaključkom: ljubezenska sreča za avtorja ne obstaja več. Zanimivo je, da je vedrejša glasba v tej operi — pastoralni intermezzi, caričina himna, kratki ples v Lizini sobi — samo dodatek, ki ne sodi k poglavitnemu navdihu Čajkovskega.

Videli smo, da Čajkovski ni stremel k realizmu svojih odrskih podob. Slo mu je predvsem za monolitnost glasbe v operi, v kateri so posamezne epizode obarvane z isto barvo pri raznih stopnjah intenzivnosti in so razvrščene z glasbenih vidikov. Nasprotno pa morajo glasbeniki objektivne smeri vedno misliti na pisanost cele vrste karakte-

ristik dramskih junakov in dogodkov, ki jih povzročajo zahteve besedila, ne pa zahteve glasbene arhitekture.

Čajkovski celo v programskih simfoničnih pesnitvah ni opisoval zvočnih podob naslovnih junakov, kot npr. Romea in Julije, temveč se je ustavljal ob splošnem izrazu brezmejne in prav zaradi tega usodne ljubezni. V »Viharju« slišimo ditirambično ljubkovanje mladega para, Arielov zračni ples in skoke divjega Kanibala kot nekakšne brezpredmetne kontraste — in šele Prospero, ki je poosebljenje umetnika, postane resnično živo bitje. Ganljive solze Francesce da Rimini so le avtorjeva glasbena meditacija na moto velikega italijanskega pesnika: ni večje bolečine, kot je v urah žalosti spomin na minulo srečo.

Tudi v svojih simfonijah nam Čajkovski pripoveduje v glavnem le o sebi, o svojih bolečinah, o svojem geniju, ki kljub vsemu prometejskemu trpljenju ljubi življenje. Misel o kratkotrajnosti in relativnosti vseh zemeljskih lepot ga je v časih obupa hudo ranila. Po pripovedovanju Čajkovskega samega pa se spopad smrti in življenja končuje v finalu četrte simfonije z nagoniskim obstankom življenja, ki je simbolično prikazan v veselem kmečkem plesu. Finale pete simfonije išče izhod iz stiske v moralni dolžnosti in v glasbi uporablja cerkveni koral. V šesti simfoniji pa se avtor poslednjič ozre na preteklo življenje in brezuspešne boje z dvomi in samoprevarami (prvi stavek), na lahkomiselne poskuse, da bi se v neznosni duševni bolečini razvedril (drugi stavek), medtem ko v četrtem stavku vdano odhaja v nič, od koder ni vrnitve. Tako biografsko razlago Patetične simfonije je razodel sam Čajkovski komponistu Ljadovu na svojem poslednjem koncertu 29. oktobra leta 1893, ko je bila njegova labodja pesem prvič izvedena in ko je z njo in njenim usodnim pomenom primerjal Mozartov Requiem in napovedal svojo skorajšnjo smrt. Sedmega novembra istega leta je skladatelj Peter Iljič Čajkovski umrl.

(Prev. in prir. Š.)

Breda Smidova (Modrobradčeva žena)
in Slavko Eržen (Modrobradec) pri
vaji za »Trnuljčico«



ČAJKOVSKI NEKOČ IN DANES

Čajkovski je bil rojen na Uralu, kjer je bil njegov oče — vojaški inženir — ravnatelj livarne. Oče je pripadal uradniškemu plemstvu, ki je nastalo v dobi Petra Velikega. V času velikega carja je maloruski kozak Čajka postal oficir, s tem pa tudi plemič. Oče Ilija je bil eden izmed dvajsetih otrok provincialnega uradnika, ki ni otrokom razen šolanja zapustil nobenega bogastva. Petrova mati Aleksandra je bila vnukinja Francoza — emigranta. Morda je potrebno poudariti primes francoske krvi zato, da si lahko razložimo združitev slovanske čustvenosti z zahodno jasnostjo formalne strukture v delih slavnega skladatelja. Čajkovski je svojo mater zelo ljubil, in ko je leta 1854 zaradi kolere nanaglooma umrla, je bil strašno potrft. Tedaj je bil v internatu cesarske pravniške šole, v kateri naj bi strogo izbrani gojenci v desetih letih prešli v srednje in višje razrede. Bil je ločen od družine, od bratov in sester, in zato zelo osamljen. Imel je sicer mnogo tovarišev, pa nobenega prijatelja. In čeprav je bil izredno glasbeno nadarjen, se je ukvarjal z muziko le mimogrede. Leta 1859 je začel uradniško kariero v prestolnici, pa se je kmalu premislil. Zamikala ga je glasba, ki je takrat v ruski kulturi postajala vedno bolj pomembna.

Razcvet ruske glasbe se je z Glinkovo opero »Življenje za carja« (Puškin je opero navdušeno slavil) začel še pred rojstvom Čajkovskega. Iz iste pravniške šole je prišel tudi takrat slaven komponist Sjerov, dvajset let starejši od Petra Iljiča.

Čajkovski je vstopil v življenje v prvih letih carovanja Aleksandra II., v dobi velikih reform in vrenj. Pod vplivom novih smeri naj

Nataša Neuhaerjeva (Kraljica), Stefaniya Sitarjeva (Zlobna vila) in Stane Polik (Kralj)
na opernem odru pri vaji za »Trnuljčico«



bi vsak posameznik služil narodu z vsemi silami svojih sposobnosti. V književnosti tistih let so nastala najboljša dela Tolstoja, Dostojevskega, Turgenjeva in Nekrasova. V glasbi je skladatelj Dargomižski proglasil pod vplivom estetskih teorij Černiševskega »pravico izraza« kot ideal umetnosti: »Glasba mora biti sredstvo izraza, občutja in čustva«. Ta smer je vodila k »peterici«, pa tudi k tesni povezavi umetnosti in socialnih gibanj pa ruskega slikarstva tistega časa.

V tem vrenju so bili leta 1859 ustanovljeni Rusko glasbeno društvo in prvi konservatoriji (glasbene akademije) v Petrogradu in Moskvi. Na čelu petrograjskega Konservatorija je bil veliki virtuoz Anton Rubinstein, ki se je prizadeval za širjenje strokovne glasbene izobrazbe.

V teh pomembnih letih se je Čajkovski odločil za odločen korak. Zapustil je službo in površno življenje in se vpisal leta 1861 na Konservatorij, čeprav se je s poučevanjem le stežka preživljal. Zamenjal je udobje z neudobjem, vendar se ni vdal in je že takrat dokazal svojo disciplino in vztrajnost. Konservatorij je odlično opravil in bil nameščen kot profesor glasbene teorije v Moskvi s skromno plačo 50 rubljev mesečno. Od takrat je zvečine prebival v Moskvi, kjer se je ves posvetil glasbenemu delu. Od leta 1867, ko je bila z velikim uspehom izvedena njegova uvertura »Romeo in Julija«, je v šestindvajsetih letih svojega glasbi darovanega življenja neutrudno ustvarjal. Delal je najmanj po pet ur dnevno, pa naj je bilo to pisanje, prepisovanje, instrumentiranje. Napisal je zelo mnogo, zato vsa njegova dela niso na isti ravni; med njimi so tudi priložnostne stvaritve, napisane po naročilu. Vendar je vrsta njegovih umetnin zelo pomembna, nekatere pa so nedvomno genialne.

Trije Ivani (Mijo Basajlovič, Stefan Suhí, Jaka Hafner) na opernem odru pri vaji za »Trnuljčico«



V prvih letih je bil pod vplivom ideologa »peterice« Balakireva, ki mu je dal snov za »Romea in Julijo«. Vendar se je s »peterico« kmalu razšel. Glasbeni kritik omenjene skupine César Cui je namreč zelo napadal prva dela Čajkovskega. Proglasil ga je za nenadarjenega skladatelja in s svojimi kritikami predvsem vplival na Francoze, da so Čajkovskega imeli za predstavnika nenarodne smeri v ruski glasbi.

Vendar to ne drži. Čajkovskega smemo šteti med tipične ruske talente. Kajti duh narodnosti ne sestoji samo iz obdelave narodnih pesmi in iz iskanja specifično narodnih melodijskih in harmonijskih oblik. Gotovo je ta pot zelo pomembna, kar dokazuje genialni Musorgski. Prav tako pa je pomembna tudi druga smer, ko komponist ustvarja čisto instrumentalno, komorno in simfonično glasbo. Težko mu je ostati le na folklornih tleh. Sicer je tudi Čajkovski pogostno uporabljal narodne teme, predvsem v svojih operah, saj so nekatere napisane na podlagi zgodovinskih in folklornih motivov (»Opričnik«, »Čarodejka«, »Kovač Vakula«), vendar vrhunec njegovega ustvarjanja ni v teh operah.

Čajkovski se je lahko uživel v nacionalne ideale: v »Mazzeppu« je proslavil carja Petra z odlično simfonično podobo poltavske zmage. V simfonični uverturi »Leto 1812« je z navdušenjem opisoval, kako se ruska kmečka pesem bori z marsejezo in kako je osvajalec premagan z veličastno rusko himno. Vse to je uglašeno z velikim mojstrstvom.

Ustvarjal je tudi na področju cerkvene glasbe, s katero se je hotel vrniti od zapadne glasbe k strogim starocerkvenim melodijam in harmonijam. Njegova Liturgija je bila zaradi tega nekaj časa celo prepovedana, ker je direktor dvorske kapele priznaval v cerkvenem petju le italijanske oblike.

Toda veličina Petra Iljiča Čajkovskega je v tem, da je ruski in svetovni glasbi ustvaril šest simfonij, dva klavirska koncerta, violinski koncert, štiri suite, štiri kvartete, trio, vrsto oper, baletov in simfoničnih uvertur. V teh delih je suvereno obvladal vse klasične in romantične oblike zahodnoevropske tehnike. Hkrati pa je ta dela poglobil s svojo iskrenostjo, pa s čustvenostjo in občutkom, ki sta v svojih temeljih vedno ruska, vselej slovanska.

Ta slovanska ekspresivnost je bila zahodnim kritikom kdaj pa kdaj tako tuja, da je npr. neki hamburški list natisnil, da je »simfonični stil Čajkovskega preveč grob in pisan, da je divjaški in da je prežet z ruskim nihilizmom«. Znani kritik Hanslick je napisal leta 1881 v Neue Freie Presse: »Vemo, da v sodobni književnosti nastajajo dela, katerih pisci radi nadrobno slikajo najbolj ogabne fiziološke pojave in grde vonjave; tako književnost lahko imenujemo smrdljivo. Violinski koncert gospoda Čajkovskega nam je dokazal, da lahko obstaja tudi smrdljiva glasba.« Strogemu estetu-formalistu Hanslicku je bila priskutna skladateljeva čustvenost, ki jo je kritik zmešal v Zolajevim naturalizmom; pa tudi ruske narodne teme v zadnjem stavku tega koncerta so mu bile tuje. Zdaj so nam seveda ti izrazi smešni, saj vemo, da je veličina in lepota Čajkovskega v njegovem občutku za pravo mero, v ravnotežju med ruskim in zahodnoevropskim elementom.

V tem spajanju ruskega občutja in zahodnoevropskega bogastva oblik je našel tisto harmonijo, s katero se nekatera njegova dela uvrščajo na vrhunec vse evropske glasbe. Ob tej priložnosti se spomnimo, kako je on sam razumel glasbo, ko je pisal kritične članke. Pri velikih komponistih je predvsem cenil iskrenost in bogato vsebino



Dobre vile (Breda Šmidova, Vera Marinčeva, Milena Horvatova, Vida Volpijeva, Ela Glažarjeva, Beba Zalokarjeva) pri vaji za »Trnuljčico«

njihovih del. Tako je rekel o Griegu, ki mu je postal prijatelj: »To glasbo je pisal človek, izhajajoč iz neubranljivega nagona, da s pomočjo zvokov izlije naval občutij svoje pesniške narave, ki ne uboga ne teorije ne principa ne raznih zastav, marveč le moč živega umetniškega občutja«.

O Schumannu je dejal: »V njem najdemo odmev tistih skrivnostno globokih procesov našega duhovnega življenja, listih dvomov, obupov in teženj k idealom, ki vznemirjajo srce sodobnega človeka.«

Vendar je šel Čajkovski mnogo dlje od Schumannu. Malo je skladatelj, ki bi v svojih pesmih ali drugih delih s tako močjo naslikali vso veliko silo ljubezni. Nežna Tatjanina iskrenost, zanos »Romea in Julije«, ekstaza »Francesce« in »Viharja« — so primeri tragične ljubezni, ki vodi v smrt ali razočaranje in vzbuja prepričanje, da je sreča neuresničljiva in nedosegljiva.

Malo je skladatelj, ki bi v svojih simfonijah s tako močjo opisali boj človeka z usodo, grenko občutje minljivosti in praznote življenja, krik utrujene duše, ki zaman išče izhod iz svoje samote.

V svojem znanem govoru je rekel Dostojevski o Puškinu tole: »Ko bi mogel imenovati vsaj enega izmed velikih genijev, ki bi imel sposobnost vživetja v svet in bi v sebi odseval ta svet v takšni meri kot Puškin! Prav ta sposobnost, najpoglavitejša zmožnost našega naroda, ga druží z našim ljudstvom in zato prvenstveno tudi je narodni pesnik. V tem se je izrazila njegova nacionalna ljudska sila, kajti v čem je moč ruskega naroda, če ne v njegovi težnji k vsečlovečnosti kot zadnjemu cilju«. Te besede bi mogle v še večji meri veljati za Čajkovskega,

ker lepota Puškinovega verza v prevodu mnogo izgubi, medtem ko je glasba Čajkovskega vsakomur razumljiva. Njegov narodnostni duh se ne izraža samo tedaj, kadar uporablja ljudske pesmi, marveč tudi takrat, kadar uporablja teme iz Shakespeara, Byrona ali Danteja, ker je — spet z besedmi Dostojevskega — »evropsko tugo napotil k vsečloveški ruski duši«.

*

Kdaj pa kdaj slišimo, da je Čajkovski zastarel (celo »sladek«), da nova umetnost zahteva novo obliko in novo vsebino. Res je, da v našem dvajsetem stoletju vidimo zanimive umetnostne pojave. To je nadoblast formalizma, ki se mnogokrat razhaja s socialnimi iskanji našega časa. Tako se je npr. slikarstvo zaprlo v povsem formalno reševanje kolorističnih problemov, omejilo se je na slikanje mrtve in žive narave in se zne bilo vsakršne čustvene vsebine.

Tudi v sodobni glasbi prevladuje isti formalizem — iskanje novih barv, novih harmonij, novih zvočnosti, novih ritmičnih problemov. Toda ta glasba je pogostno brez družbene in emocionalne vsebine. Seveda lahko najdemo v formalizmu tudi neko doslednost, kajti taka umetnost more v svojem logičnem razvoju bolj ustrezati mehanizirani družbi bodočnosti.

V tem pogledu je zanimiv roman nedavno umrlega pisatelja Aldousa Huxleya »Krasni novi svet«. V njem nam slika stehinirano demokracijo prihodnosti, v kateri je ostvarjena sreča človeškega mravljišča. Ljudje so postali srečni in brezbržni, ker so se z znanstvenimi injekcijami že v prvih dneh življenja znebili vseh škodljivih emocij. Njihovi voditelji s prezirom govorijo o preteklem veku kot o jami, v kateri so kipela strašna in nezdrava čustva. V preteklosti so bili neki Kralj Lear, nekakšne Pascalove ideje, nekakšne simfonije in requiem. Zdaj je tega konec, v zabojih kontrolorjev so zapečateni biblija, ljubezensko pesništvo in vse podobno. Tej znanstveno dovršeni družbi je potrebna samo sintetična vesela glasba šestdesetih saksofonov. Tej Huxleyevi družbi seveda nista potrebna niti Beethoven niti Čajkovski.

Vendar: dokler ljudje živijo v času, v katerem poleg tehnike in znanosti obstajajo srce in duša, želje in trpljenje — so nam potrebne tudi simfonije in requiem. In kjerkoli in kadarkoli občuti človek ljubezensko hrepenenje, in kadarkoli si zaželi poglobljene lepote glasbene umetnine, in kadarkoli obstane pred problemom življenja in smrti — vedno mu bo Čajkovski blizu. Veliki ruski skladatelj nam je — kakor Beethoven in Chopin — v svojih najboljših simfonijah podaril močna dela, ki ne osvajajo le z zvočnostjo, z melodično svežino, z lahkostjo invencije in z bogastvom harmonizacije, marveč govorijo s svojo dinamičnostjo srcu in duši slehernega človeka. Čajkovski je blizu našemu času, saj govori o večni lepoti, o brezmejni moči in tugi ljubezni, o človekovem boju z življenjem, o neizprosni smrti.

Zaključimo z besedami samega Čajkovskega o Beethovnu, z besedami, ki veljajo tudi zanj: »Slika nam trzaje človeške duše v boju z usodo in s trnjam zemeljskega življenja. V svojih simfonijah želi komponist izraziti svoje prepričanje, da bo nemočna in na nenehne preizkušnje pa muke obsojena duša slehernega človeka na koncu vendarle zmagala, da bo duh premagal telo, življenje premagalo smrt in nebo premagalo zemljo«.

(Prev. in prir. S.)

ČAJKOVSKI V ČASU, KO JE PISAL „TRNULJČICO“

Okrog svojega štiridesetega leta je bil Čajkovski najpopularnejši skladatelj Rusije, bil je slaven, njegove denarne razmere so se ugodno razvijale. Skladatelj se je dobro počutil in je sklenil, da se bo iz svoje samote pokazal svetu. Še vedno pa je redno prejemal rento gospe Nadežde von Meck, ki je vztrajala v svoji »pravici«, da »būi« nad Petrom Iljičem. Gospa, ki je zvečine živela v inozemstvu, je vedno nestrpno pričakovala skladateljevo potrdilo o prejetem denarju. Potrdila so prihajala iz vedno večjih daljav: iz Prage, iz Anglije, iz Francije. Kadar si je komponist zaželel tišine, je odšel v Pleščejevo, posestvo gospe Nadežde južno od Moskve.

Čajkovski je takrat nenehno ustvarjal. V letih 1882—1885 je napisal (danes pozabljeno) opero »Mazeppa«. Malo kasneje napisane Druga in Tretja orkestralna suita in Koncertna fantazija za klavir in orkester so takoj doživele uspeh. Izvedba Tretje orkestralne suite v Petrogradu je pod vodstvom Hansa von Bülowa dotlej največji avtorjev uspeh. Drugi trijumf je bila uprizoritev »Eugenija Onjegina« pred carjem Aleksandrom III.

Peter Iljič si je našel nov dom, in sicer v mestecu Majdanovo med Moskvo in Petrogradom. Nakup pohištva in ureditev doma je prepustil slugi Alekseju, sam pa je kupil edinole staro angleško uro in dva konja. Pričel je pisati simfonijo »Manfred«, ki jo je dokončal (hkrati s prvim dejanjem nove opere »Čarodejka«) v naslednji jeseni. Tri leta po nastanku pa mu »Manfred« ni več ugajal: »Manfred je odurno delo, ki ga (razen prvega stavka) globoko mrzim. Zato bom v soglasju s svojim založnikom zadnje tri stavke, ki so glasbeno malo vredni (po-



Pri vaji za »Trnuljčico«: Duet Bečmačke (Marjeta Klinčeva) in Obutega mačka (Mojmir Lasan)

sebnost nemogoč je finale), uničil. Iz velikega in za simfonijo predolgega dela nameravam narediti simfonično pesem.»

Po »Manfredu« Čajkovski ni več hotel razlagati svojih nastajajočih del prijateljem, ki so ga obiskovali in jih je rad sprejemal. Za druge radovedneže pa je na vrtna vrata pribil ploščo z napisom: »P. I. Čajkovski. Sprejema ob ponedeljkih in petkih od treh do petih. Ni ga doma. Prosim, ne zvonite«.

Skladateljev dnevni red je postal in ostal takle: vstajal je okrog pol osmih, uro pozneje je pil čaj, se učil angleščine pa bral resna filozofska in zgodovinska dela. Šel je na kratek sprehod in se nato poglobil v delo. Če se je pri čaju pogovarjal z gosti ali nekoga povabil, naj ga spremlja na sprehod, je to pomenilo, da ne bo komponiral, pač pa pisal pisma, bral korekturo in se ukvarjal z manj pomembnimi opravki. Če pa je ustvarjal, je hotel biti sam do večera. Zvečer je imel rad družbo, veselje in vino.

Leta 1886 je bila napisana opera »Čarodejka«, ki pa je ob izvedbi v Petrogradu popolnoma propadla. Kljub temu je skladatelj kmalu dosegel vrhunec slave, ki jo je užival do konca svojega življenja. Odločil se je celo, da bo svoja dela sam dirigiral, česar prej zaradi plašljivosti ni hotel. Uspel je in postal zelo iskan dirigent lastnih ustvaritev. Koncertne turneje so se vrstile druga za drugo. Osvojil je celo Pariz, Praga pa je bila ob njegovem dirigiranju »Eugenija Onjegin« prav divje navdušena.

Antonin Dvořák mu je pisal:

»Dragi prijatelj! Ko ste bili prvič pri nas v Pragi, sem obljubil, da Vam bom pisal o Vaši operi »Onjegin«. To bom zdaj storil — ne zaradi Vaše prošnje — temveč, ker me tudi lastni občutki silijo, da Vam povem vse, kar sem občutil ob poslušanju Vašega dela. Z veseljem priznam, da je Vaša opera naredila name velik in globok vtis, prav takšen vtis, kakršnega od resničnega umetniškega dela vedno pričakujem. Ne obotavljam se izjaviti, da mi nobeno Vaše delo ni tako ugajalo kot »Onjegin«.

To je krasno delo, polno toplote srca in poezije, mojstrsko v vseh posameznostih, skratka, to je glasba, ki nas privlači in ki seže globoko v dušo, da je človek ne more nikdar pozabiti. Če jo poslušam v gledališču, mi je tako, kakor da sem se preselil v neki drugi svet.

Ob tem delu čestitam Vam in nam. Bog daj, da bi svetu zapustili še mnogo podobnih del. Objemam Vas z iskreno vdanostjo

Antonin Dvořák.»

Na poti iz Prage na Dunaj je Peter Iljič zvedel, da je umrla njegova najstarejša nečakinja Vera, žena mornariškega oficirja in komponista Rimski-Korsakova. Skladatelja je novica globoko pretresla, toda triumfi so se nadaljevali, Čajkovski pa se je ponovno preselil, in sicer v vas Frolovskoje, v skromno leseno hišo z vrtom, na katerem je bilo majhno jezero z otočkom na sredi. Od tam je pisal Meckovi:

»Zdaj bom marljivo delal; zelo rad bi dokazal ne samo drugim, marveč tudi sebi, da se še nisem »izrabila«. Mnogokrat me obhaja dvom, da se vprašujem: mar ni že čas, da preneham, mar nisem prenapel svoje domišljije, mar se ni izvir posušil? Tudi to mora priti, če mi je usojeno živeti še deset ali dvajset let; vendar, kdo ve, če ni že čas, da položim orožje?... Ne vem, če sem Vam že pisal, da sem se odločil

Pri vaji za »Trnuljčico«: Duet prince-
cese Florise (Jelena Marković) in
Sinjega ptiča (Rado Krulanović)



komponirati novo simfonijo? Spočetka je šlo zelo težko, toda zdi se, da je zdaj prišel navdih. Bomo videli.«

To je bila Peta simfonija. V dveh mesecih je bila napisana, skladatelj pa je o svojem delu in o njegovem napredovanju strogo molčal. Prva izvedba je bila pod skladateljevim dirigentskim vodstvom nekaj mesecev po dokončani partituri in je dosegla le majhen uspeh. Če pomislimo, da je Peta danes najbolj priljubljena ali pa vsaj takoj za Sesto simfonijo, potem moramo takratno ravnodušnost publike pripisati pomanjkljivi izvedbi. Čajkovski namreč kljub svojim tedanjim dirigentskim uspehom ni bil sugestiven dirigent. Oviral ga je njegova skromnost. In tako so bila dela, ki so pozneje postala slavna, spočetka vedno sprejeta hladno ali ravnodušno, če so bila izvedena pod njegovim vodstvom.

O Peti simfoniji je pisal Čajkovski gospej Nadeždi v januarju leta 1888:

»Po vsaki izvedbi sem vedno bolj prepričan, da je moja zadnja simfonija neuspelo delo; spoznanje tega neuspeha (morda tudi popuščanja moje ustvarjalne moči) me zelo žalosti. Pokazalo se je, da je simfonija preveč pisana, preveč natrpana, predolga, sploh malo privlačna. Razen Tanjejeva, ki trdoglavo vztraja pri svojem prepričanju, da je peta simfonija moje najboljše delo, imajo vsi moji poštene in iskreni prijatelji o njej samo slabo mnenje. Ali sem se že izrabil? Ali je res že prišel začetek konca? Če je temu tako, bi bilo to strašno. Vsekakor je žalostno, da je v letu 1888 napisana simfonija slabša od simfonije, napisane leta 1877. Da pa je naša simfonija neprimerno boljša od zadnje, sem docela prepričan.

Danes bi komaj kdo potrdil, da je Četrta simfonija boljša od Pete, nihče pa ne bi priznal, da se je izrabil človek, ki je imel napisati poleg drugega še Šesto simfonijo.

Kljub vsem napadom melanholiije pa je Čajkovski začel pisati svoje najbolj vedro in najbolj priljubljeno delo — balet »Trnuljčica«. Balet je nastal iz načrtov, ki jih je mojster napisal v nekem poletju v Kamenki za predstave svojih nečakinj v družinskem krogu. Kompozist je pisal ta balet z veliko lahkoto in z ne manjšim navdušenjem, kakršnega ni več poznal od časa »Evgenija Onjegina« — kakor je sam izjavil. Napisal ga je v Majdanovem, in sicer v šestih tednih.

Takoj zatem je odšel Čajkovski na novo koncertno turnejo, in sicer v Leipzig, Berlin, Hamburg, Prago, Dresden, Pariz, Zenevo in London. Povsod je imel sijajne uspehe. Če pa je iztaknil nekaj prostih dni, je komponiral. Nastala je opera »Pikova dama«, ki je še danes zelo priljubljena. Skladatelj je odpotoval na počitek v Italijo in vzel s seboj partituro opere, da bi napisal klavirski izveček. Ko se je vrnil domov, je takoj pisal gospej Nadeždi, da je začel komponirati godalni sekstet, ki ga je pozneje imenoval »Souvenir de Florence«:

»Ko sem bil končno pri kraju z opero, sem takoj začel z novim delom, za katero je načrt že gotov. Upam, da boste zadovoljni, mila moja, ker sem napisal sekstet za godalne instrumente. Saj poznam Vašo posebno ljubezen do komorne glasbe in veseli me, da boste mogli poslušati moj sekstet, ne da bi morali iti na koncert, ker bo dobra izvedba lahko prirejena pri Vas doma. Upam tudi, da Vam bo delo všeč; napisal sem ga z največjim navdušenjem in z največjim užitkom, pa brez slehernega napora.«

In zares je bila takrat gospej Nadeždi potrebna glasba, ki bi jo mogli izvajati v njeni hiši. V letih, ko je bil Čajkovski tako delaven in je vedno bolj zapuščal svojo hišo in svojo samoto, se je gospa Nadežda vedno bolj umikala življenju. Uničevala jo je tuberkuloza, ki se ji je njen organizem že dolgo upiral. V začetku osemdesetih let je pisal Modest Čajkovski bratu iz Rima, da je srečal gospo von Meck in da je bil presenečen nad njeno spremenjeno vnanjostjo: »Kako stara je postala in kako nenavadno je oblečena!«

»Nenavadna« obleka ni bila posledica bolezni, temveč posledica njenega tiranskega bitja; velika dama je pač počela tisto, kar ji je ugajalo. Če je bila v inozemstvu in si je zaželela slišati glasbo svojega idola Čajkovskega, je enostavno odpotovala v Pariz in sporočila Colonne, naj njegov znameniti orkester izvede to ali ono delo. In Colonne, bogato nagrajen, je ubogal. Na te koncerte gospa Nadežda ni povabila žive duše razen svojega ljubljenega vnuka Vladimira. V mračnem praznem gledališču sta sedela sama, srečna zaradi skrivnostnega doživetja, ki sta ga skupaj uživala.

V pismih Petru Iljiču je gospa Nadežda le poredko omenila svojo bolezen, ki je ni nikoli imenovala s pravim imenom. Tako skladatelj o resnosti njenega stanja ni ničesar vedel in ni bil niti najmanj pripravljen na to, kar ga je doletelo leta 1890. Njena bolezen se je razvijala tudi v njeni duševnosti, vendar je prijatelju vse to kar preveč uspešno prikrivala. Bil je prepričan v trajnost njenega prijateljstva, ki ga je imenoval celo edino zares zanesljivo stvar v svojem življenju. »Vi ste edino bitje na svetu, ki me more globoko, neskončno osrečiti. Brezmejno sem Vam hvaležen in upam, da nikoli ne bo prenehalo vse tisto,

na čemer je utemeljeno Vaše čustvo do mene in da se to ne bo nikoli spremenilo, ker te izgube ne bi mogel prenesti.»

Ko je Čajkovski odpotoval v Tiflis, da bi dirigiral koncert svojih del, je kot navadno stanoval pri svojem bratu Anatolu. Peter je ljubil Kavkaz in se je z bratom večkrat sprehajal po Tiflisu in njegovi okolici. Nenadno je prejel pismo gospe Nadežde s sporočilom, da je njeno premoženje pred zlomom in da mu v bodoče ne bo več mogla pošiljati denarja. Skladatelja ni tolako prestrašilo sporočilo kot ton njenega pisma. Pismo je bilo kratko, nenavadno in povsem drugačno od vsega, kar mu je gospa Nadežda v dolgoletnem zaupanju dotlej pisala. Vse pisanje je vsebovalo pečat nerazumljive, usodne ločitve.

Gospa Nadežda je sicer že nekajkrat po nepotrebnem tožila o izgubi premoženja, pa je to pozneje vedno preklicala s pošiljko izrednega čeka ali lepega darila. Tokrat pa je njena izjava o hudih denarnih izgubah prepričljivo zvenela. Čajkovski se je čudil, kako je moglo priti tako nenadoma do finančnega poloma. Morda je na njeno razpoloženje depresivno delovala bolezen?

Peter Iljič ji je ves vznemirjen pisal:

»Moja draga, mila prijateljica!

Ravnokar sem prejel Vaše pismo; novica, ki ste mi jo sporočili, me globoko žalosti — ne zaradi mene, temveč zaradi Vas.

To niso le besede. Vsekakor bi moral lagati, če bi trdil, da tako občutno zmanjšanje mojih dohodkov sploh ne vpliva na moj finančni položaj. Seveda vpliva, toda v mnogo manjši meri, kot si Vi nedvomno zamišljate. Moji dohodki so se v zadnjih letih precej povečali in bodo gotovo še naraščali. In če imate med svojimi mnogimi težavami nekaj malega skrbi tudi zaradi mene, potem Vas prosim, da mi zaboga verjamete, da nisem občutil niti najmanjše zaskrbljenosti zaradi te denarne izgube. Bodite prepričani, da je to popolna resnica: ni v moji naravi, da bi igral in razmetaval prazne besede. Teža zadeve torej ni v tem, da bom moral jaz začasno zmanjšati svoje izdatke, marveč v tem, da boste morali Vi trpeti omejitve v svojih življenjskih navadah in v svojih širokosrčnih ravnanjih! To je zelo hudo in to žalosti; želel bi zaradi tega kogarkoli obdolžiti (naravno je, da Vi sami tega niste krivi), vendar ne vem, kdo je pravi krivec. Moje ogorčenje je torej brez smisla in jaz nimam pravice vmešavati se v Vaše družinske zadeve. Rajši bom pisal gospodu Pahulskemu in ga prosil, naj mi čimprej sporoči, kako se nameravate nastaniti, kje boste stanovali, v koliki meri se morate omejiti. Sploh Vam ne morem povedati, kako hudo mi je zaradi Vas. Ne morem si Vas zamišljati brez Vašega bogastva!

Zadnje besede Vašega pisma (»Ne pozabite in spomnite se me kdaj«) so me nekoliko ranile, vendar sem njenja, da tega niste resno mislili. Mar me imate res za zmožnega misliti na Vas samo tako dolgo, dokler sem od Vas prejemal denar? Ali bi mogel le za hip pozabiti, kar ste storili zame in koliko Vam dolgujem? Brez pretiravanja morem reči, da ste me Vi rešili in da bi gotovo znorel in propadel, če mi ne bi Vi pomagali in če ne bi s svojim prjtateljstvom, s svojim občutenjem in s svojimi denarnimi podporami (ki so bile tedaj sidro moje rešitve) podprli moje življenjske moči, ki je ugašala — in moje težnje po napredovanju na svoji življenjski poti! Ne, moja mila prijateljica, bodite prepričani, da bom mislil na vse to do svojega zadnjega diha in da Vas bom blagoslavljal. Vesel sem, da smem zdaj, ko Vi ne mo-

rete več deliti z menoj svojega bogastva, izreči brez kakršnihkoli omejitev svojo brezmejno, gorečo hvaležnost, ki je z besedami sploh ni mogoče izraziti. Vi sami verjetno ne slutite ogromnega pomena Vaše dobrote. Sicer Vam ne bi niti na misel prišlo, da bi jaz zdaj, ko ste Vi postali revni, mogel samo »kdaj« pomisliti na Vas! Brez slehernega pretiravanja smem reči, da Vas nisem in da Vas nikoli ne bom mogel pozabiti niti za hip, ker je vsaka moja misel vedno in neodklonljivo usmerjena k Vam.

Prisrčno Vam poljubljam roke in Vas prosim, da nikoli ne pozabite, da se nihče bolj od mene ne pridružuje vsem Vašim skrbem in jih deli z Vami.

Vaš Peter Čajkovski

P. S. O sebi in o svojem delu Vam bom pisal prihodnjič. Oprostite, prosim, moji nagli in slabi pisavi, pa sem preveč razburjen, da bi mogel jasno pisati.»

Skladateljevi dohodki so se v zadnjih letih zares zelo povečali. Res pa je tudi, da je mnogo denarja razdal drugim. Bratu Modestu je dajal vsako leto dva tisoč rubljev, vzdrževal je slugo Alekseja z ženo in otroki vred, pomagal je mladim glasbenikom.

Ko se je vrnil iz Tiflisa v Moskvo, je zvedel, da je s premoženjem Meckovih vse v redu, prišlo je le do trenutnega primanjkljaja v gotovini. Peter Iljič je bil zelo potrft. Po ogromnem začudenju je prišla najgloblja duševna pobitost: torej ga Nadežda ni nikdar resnično ljubila! Bil je le plačanec, njena igračka, dajala mu je rento povsem neobvezno, bil je plen muhavosti bogate žene in tega denarja v resnici

Rdeča kapica (Lidija Lazarevska) in Sivi volk (Janez Meglič) na opernem odru pri vaji za balet »Trnuljčica«



ni nikdar zaslužil z glasbo, ki jo je pisal! Zdaj se je naveličala njega in njegove glasbe. Da bi se ga znebila, si je izmislila ničev izgovor o svojem denarnem polomu...

To je bil dejansko najtežji udarec, ki ga je skladatelj pretrpel v svojem življenju. Saj vendar ne more biti res, je ponavljal sebi in pisaril njej pa njenemu zetu Pahulskemu. Odgovarjal je samo Pahulski: gospa Nadežda se zahvaljuje in ga pozdravlja, toda sama je bolna in ne more pisati... Ranjen v najgloblji globini se je Čajkovski predal delu.

V naslednjih šestih mesecih se je njegovo zunanje življenje odvijalo hitro in sijajno. Petrograd je bil nad »Pikovo damo« brezmejno navdušen; prazni skladateljevi žepi so se napolnili in ni mu bilo treba misliti na plačano službo. Ta opera je dosegla v Kijevu še večji uspeh, toda Peter Iljič je v duševni potrtosti in dvomih izjavil Modestu, da »Pikova dama« ni uspela. Sprejel je nekaj večjih naročil in se umaknil na deželo. Prvo naročilo je bila uvertura »Hamlet«, namenjena slavnostni predstavi francoskega igralca Luciena Guitrya. »Zelo sem utrujen«, je pisal skladatelj bratu. »Mori me negotovost moje prihodnosti. Moja glava je prazna; z delom nimam niti najmanjšega veselja. »Hamlet« mi povzroča strašno potrtost.«

Kljub vsemu je bil »Hamlet« napisan. Takoj zatem je Carska opera iz Petrograda naročila novo opero in balet.

Medtem je Čajkovski prejel ponudbo za koncertno turnejo v Ameriki. Spotoma naj bi se ustavil v Parizu in dal koncert izključno svojih del, ki naj bi jih izvajal Colonnov orkester v okviru znanih »Concerts populaires«. Umetnik je sprejel vsa vabila in odšel na turnejo s hudo bolečino v srcu: gospa Nadežda je še vedno molčala...

(Prir. Š.)

„TRNULJČICA“

(VSEBINA BALETA)

Prolog

ROJSTVO PRINCESE AURORE

Dvorni ceremoniar Catalabutte pripravlja vse potrebno za praznik v kraljestvu kralja Florestana XIV., ki se mu je rodila hčerka — princesa Aurora.

Že so tu gosti, kraljevski par, doji se z novorojenko. Že se pojavljajo od vseh strani dobre vile Nežnosti, Živahnosti, Radodarnosti, Brezskrbnosti, Poguma in sredi njih sama Dobra vila Pomladi. Vsaka je prinesla novorojenki svoj dar, vse njihove lastnosti bo združevala v sebi mala princesa.

Slavnostno veselje pa v trenutku razruši prihod Zlobne vile Carabosse, ki so jo pozabili povabiti. Svoj gnev izlije najprej na ubogega Catalabutta, ki mu populi vse lase, nato pa prikliče privid Aurore in ji prerokuje smrt zaradi zbudljaja, brž ko bo postala polnoletna.

Dobra vila prežene Carabosse in spremeni njeno hudo prerokbo le v stoletni sen princese Aurore.

Prvo dejanje

POLNOLETNOST PRINCESE AURORE

Mladi vaščani pripravljajo cvetlice za praznik v parku. Starejše predice se pomešajo mednje, čeprav je prepovedano nošenje vsakršnih igel v bližini gradu. Skrbni Catalabutte jih opazi in jih ukaže zapreti. Tudi kralj se razjezi nanje, in šele prošnje kraljice, naj ne omrači prazničnega dne s kaznovanjem, rešijo krivkam življenje.

Aurora je postala polnoletna in predstavijo ji ženine, ki so ji prišli dvorit. Do vseh je enako prijazna, z vsemi pleše; premlada je še, da bi si izbrala koga izmed njih.

K princesi pride med plesom starka z vretenom. Aurora ga vzame in veselo kroži z njim. Nenadno pa se zbode z njim v prst in zastane, moči jo zapuščajo. Se enkrat jo pograbi vrtoglavo gibanje, nato pade mrtva.

Vsi so prevzeti od velike nesreče. Tedaj vrže starka s sebe plašč. To je zmagoslavna zlobna vila Carabosse. Princi jo preženejo.

Pojavi se dobra vila Pomladi. Ne more uničiti zlobnih čarov Carabosse, a lahko jih omili: »Aurora ni umrla, le spi!« pravi in s svojo čarobno močjo pogrezne v spanje vse kraljestvo.

Drugo dejanje

VIZIJA IN PREBUJENJE PRINCESE AURORE

Sto let je minilo. Princ Desiré lovi v gozdu.

Pred njim se pojavi Dobra vila Pomladi, ki je tudi njegova zaščitnica. Ko zve, da še nima izvoljenke, mu pokaže privid speče princese, obdane z gozdnimi vilami. Aurorin privid in njene spremljevalke plešejo okrog njega, z njim, a zadržati jih ne more; nenadoma vse zopet izgine...

Princ želi ponovno videti lepo princeso. Dobra vila ga vzame s seboj h gradu, ki spi stoletno spanje.

Med šipkovim trnjem prodira Princ v speče kraljestvo. Nikogar ne more prebuditi. Ko pa zagleda spečo princeso, se ne more zadržati in jo poljubi. V tem trenutku se princesa zbudi, z njo vred pa tudi vse kraljestvo.

Zloba je pokončana, princ prosi kralja in kraljico za roko njune hčerke.

Tretje dejanje

SVATBA PRINCESE AURORE

V gradu praznujejo razkošno svatbo Aurore in Desiréja.

Med mnogimi gosti so tudi znane osebe iz pravljic: tu je Modrobradec s svojo ženo. Obuti maček in Bela muca, tu sta princesa Florisse in Sinji ptič, pa Zlatolaska, Rdeča kapica in Sivi volk ter Trije Ivani — trije carjeviči.

In sredi njih novoporočenca s srečnim kraljem in kraljico.

ODMEVI Z GOSTOVANJA LJUBLJANSKE OPERE V SOVJETSKI ZVEZI

NADALJEVANJE

Gostje so pokazali komično opero »Ero z onega sveta« ...

... Kijevčani so bili veseli srečanja z Vilmo Bukovec v partiji Djule. Močan, gibčen sopran, s katerim umetnica povsem svobodno razpolaga, taka je tudi scenska pojava, očarljiva zunanost — vse to vzbuja simpatije do te čudovite pevke, ki je vredna, da okraši vsakršen operni oder. Tenor Josip Sutej, ki je izpolnjeval vlogo Miče-Era, ima nekoliko bolj skromne vokalne darove, v vsem ostalem pa ne zaostaja za svojo znamenito partnerico.

Ko se pojavita na odru Marko — umetnik Ladko Korošec, in njegova žena Doma — Bogdana Stritarjeva, se nehote spomniš naših ukrajinskih Karasja in Odarke iz »Zaporožca ob Donavi« v klasičnem izvajanju I. Patoržinskega in M. Litvinenko-Voljgemut. Samo s to razliko, da je slovenska Odarka mezzosopran. Izrazite so — glasbeno in odsko — epizodne vloge. Mlinar Sima — umetnik Edvard Sršen, Pastirček — Vanda Ziherlova, Hlapec — Anton Gašperšič, uspešno dopolnjujejo ansambel predstave. Ne smemo tudi mimo blestečih iznajdb

Jakaterina Furceva, zvezni minister za kulturo Sovjetske zveze, se podpisuje ob gostovanju naše Opere v Moskvi na fotografije naših članov





S sprejema našega ansambla v Kongresni palači v Moskvi

komponista — nemi »monolog« Sime in njegov molčeč »duet« s pastirčkom, kjer se igralca poslužujeta le mimike, a za njiju »govori« (in kako zgovorno!) orkester. To je res sijajno, tem bolj, ker imajo Ljubljanci prvorazreden orkester in dirigenta Cirila Cvetka.

Dober je zbor ljubljanske Opere (zborovodja Jaže Hanc). Lepi in neponovljivi po svojem nacionalnem koloritu so plesi, a solista baleta Lidija Sotlarjeva in Stane Polik sta zares blesteča plesalca. Zelo ekonomčno (ničesar odveč!) in izrazito je predstavo opremil scenograf Ernest Franz. A ko prične delati v drugem dejanju mlin, se zvok njegovih mlinskih kamnov nepričakovano uspešno »vpišuje« v orkestralno partituro.

Poznanstvo z opernim kolektivom iz Jugoslavije je bilo prijetno in koristno. Mi smo pobliže spoznali dušo bratskega naroda, ki je izražena v umetnosti. In v toplih ovacijah, s katerimi je publika nagrajevala goste, se je slišal iskren »hvala« Kijevčanov.

»Prvo poznanstvo z ljubljansko Opero« sta bila naslova identičnih člankov agencije RATAU v časopisih »RADJANSKAJA UKRAJINA« dne 17. julija in »RADJANSKAJA KULTURA« dne 19. julija 1964, kjer je med drugim bilo napisano: Prva predstava operne skupine Slovenskega narodnega gledališča se je končala z velikim uspehom. Kijevski ljubitelji operne umetnosti so toplo aplavdirali jugoslovanskim umetnikom.

»Znova uspeh gostov« je pisalo v časopisu »VEČERNIJ KIIV« dne 18. julija t.l. z velikimi črkami, in dalje: V Kijevu se uspešno nadaljuje gostovanje umetnikov Slovenskega narodnega opernega gledali-

šča mesta Ljubljane. V teh dneh so se Kijevčani — ljubitelji operne umetnosti — že seznanili z lepimi predstavami gostov, z »Erom z onega sveta« in »Don Carlosom«.

Včeraj pa so jugoslovanski umetniki pokazali gledalcem opero — pravljico velikega ruskega komponista N. Rimski-Korsakova »Zlati petelin« v režiji Hinka Leskovška.

Pri predstavi so bili zasedeni vidni igralci Ladko Korošec, Zdravko Kovač, Nada Vidmarjeva in vrsta drugih.

Prekrasna glasba, čarobni glasovi pevcev, mojstrska umetniška oprema so vzbujali navdušenje pri gledalcih. Kijevčani so na vso moč ploskali umetnikom bratske Jugoslavije.

Danes bodo gostje pokazali novo predstavo »Ekvinokcij« komponista Marjana Kozine.

»RADJANSKAJA (sovjetska — op. prev.) UKRAJINA« je 19. julija 1964 naslovila zapis agencije RATAU »Prepričljiva, samobitna umetnost na gostovanju ljubljanske Opere«, in še: V Kijevu minevajo z uspehom predstave enega najvidnejših opernih kolektivov socialistične Jugoslavije — Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane. To gostovanje je povrnitev za nastop Kijevskega gledališča opere in baleta z imenom T. G. Ševčenka v preteklem letu.

V Sovjetsko zvezo so jugoslovanski gostje pripeljali operi sodobnih jugoslovanskih komponistov — »Ero z onega sveta« Jakova Gotovca in »Ekvinokcij« Marjana Kozine, pa še »Zlati petelin« N. Rimski-Korsakova, »Don Carlos« G. Verdija.

Včeraj, 18. julija, je Slovensko narodno gledališče pokazalo na odru kijevskega teatra opere in baleta z imenom T. G. Ševčenka opero Mar-

S sprejema našega ansambla v Kongresni palači v Moskvi



jana Kozine »Ekvinokcij« (Enakonočje). Libreto je napisal sam kompozist po drami Iva Vojnoviča. Dogajanje opere je leta 1860 v malem pristanišču blizu Dubrovnika. To je povest o življenju in ljubezni dveh preprostih ljudi, ki jo je dvignil avtor do višin prave tragedije. Njuno vlogo tolmačita z velikim mojstrstvom talentirana igralca Miro Brajnik in Vilma Bukovčeva, ki je poznana Kijevčanom še od svojega gostovanja v letu 1955. Jarke like predstave so ustvarili Bogdana Stritarjeva, Ladko Korošec, Samo Smerkolj, Friderik Lupša.

Režiser predstave — Hinko Leskovšek, dirigent — Demetrij Žebre.

Globoko nacionalna, melodična glasba in visoko mojstrstvo talentiranega igrskega kolektiva sta očarala Kijevčane. Izrazi ogromnega navdušenja nad prepričljivo, samobitno umetnostjo bratskega jugoslovanskega naroda so bili vroči aplavzi gledalcev. Umetnikom so podarili cvetje od vodstva Sovjetske ukrajine, predstavnikov ukrajinske kulture in gledalcev.

Na predstavi »Ekvinokcij« so bili prisotni tovariši I. P. Kazanec, D. S. Korotčenko, M. O. Sobolj, B. K. Klimentko.

Pri predstavi sta bila tudi načelnik oddelka znanosti in kulture CK KP Ukrajine J. J. Kondufor in minister kulture URSR R. V. Babijčuk.

Isti članek je priobčil 20. julija tudi »VEČERNIJ KIIV«.

N. Matuševič, starejši predavatelj kijevskega konservatorija, pa je 17. julija 1964 napisal v »VEČERNEM KIJEVU« v rubriki gledališče tole: »Vsako srečanje s pravo umetnostjo predstavlja veliko radost. S takimi občutki smo poslušali opero Jakova Gotovca »Ero z onega sveta«, s katero se je pričelo gostovanje Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane v Kijevu.« Potem ko govori o Gotovčevem sklada-

Člani našega ansambla pred Leninovim mavzolejem v Moskvi



teljskem opusu in še posebej analizira opero »Ero z onega sveta«, se poročevalec dotakne tudi izvajalcev: »Da razkrijejo bistvo opere, da prinesejo njene zvoke nepotvorjene do poslušalca — tako so razumeli svojo nalogo tvorci predstave: dirigent Ciril Cvetko, režiser Ciril Debevec, zborovodja Jože Hanc, slikarja Mija Jarčeva, Ernest Franz in umetniki.

Brž ko se dvigne zavesa, vas takoj navduši poetična atmosfera predstave. Pretreseni ste od iskrivih barv in čarobnih zvokov. In vse to ne preneha do konca predstave. Z neoslabljenim zanimanjem sledite veselju, komičnim situacijam opere. Buren smeh izziva iznajdljivi Miča, ki se izdaja za človeka, ki je padel z neba — Era z onega sveta. Umetnik Josip Sutej sijajno kreira lik glavnega junaka.

Še eno vejo svojega talenta je razkrila poslušalcem mlada pevka Vilma Bukovčeva v vlogi dekleta Djule. Djula Bukovčeve je ljubko skromna in posebej ji leži arija iz drugega dejanja.

Pravi komični karakterji satiričnega plana — življenjsko resnično ju ustvarjata Bogdana Stritarjeva in Ladko Korošec — sta vlogi Dome in Marka. Oba umetnika ne samo, da vlogi igrata z mnogo izraza, marveč tudi skladno vodita z veliko ekspresijo svoji vokalni partiji.

Jasno zveni orkester in ves simfonični ansambel — zasluga dirigenta Cirila Cvetka.

Na visoki umetniški ravni, tako scensko kot muzikalno, je postavljen v gledališču naših prijateljev tudi »Don Carlos« — ena najlepših oper Verdija (dirigent Demetrij Zebre, zborovodja Jože Hanc, režiser Ciril Debevec, scenograf Vladimir Rijavec in kostumograf Alenka Bartlova).

Člani našega ansambla na Kremeljskem trgu



Lik blagorodnega Carlosa je ostvaril talentirani pevec in igralec Rudolf Franci. Dobro je izražena tudi partija možatega markiza Poze umetnika Sama Smerkolja.

Krasno so izdelane ženske vloge. Tako je Vanda Gerlovičeva znala razkriti ves dramatični lik kraljice Elizabete, Djurdjevka Čakarević nas je očarala z likom kneginje Eboli.

V operah »Ero z onega sveta« in »Don Carlos« je opazna odrska kultura vseh sodelujočih in je dosežena umetniška raven ansambla. Vse to je rezultat velike kolektivne požrtvovalnosti.

»Čudovito, slovenski umetniki,« je napisal narodni umetnik USSR Mihajlo Stefanovič v »RADJNANSKA KULTURA« z dne 19. julija 1964, in še: Spomladi 1963. leta je gostoval kijevski teater opere in baleta z imenom T. G. Ševčenka v bratski Jugoslaviji. Ukrajinski umetniki so bili sprejeti predvsem v prestolnici Slovenije — v Ljubljani, neobičajno toplo. Njihova umetnost je bila visoko ocenjena.

Danes sprejemajo Kijevčani na svojem odru drage goste — eno najvidnejših opernih skupin socialistične Jugoslavije — skupino Slovenskega narodnega opernega gledališča v Ljubljani. To gledališče je že davno dobilo široka priznanja tako v domovini kot v inozemstvu, kamorkoli je odšlo na gostovanje.

Dalje govori recenzent o repertoarju ljubljanskega gledališča ter vsebini opere »Ero z onega sveta«, in nato: Vsa ta zgodba je napravljena v Slovenskem opernem gledališču s humorjem, veselo in navdušujoče. Partijo Mića v predstavi poje Josip Šutej, ki ima lahek in lep tenor in razen tega še scensko očarljivost. Tako fantastične bajke Miće kot tudi prisrčna priznanja ljubljani deklici so pri J. Šuteju prežeti s širino in očarljivim prijemom.

Vloga Miće je težavna. J. Šutej lahko preide vse težave, čeprav se v zadnjem dejanju že čuti nekoliko pevčeva utrujenost.

S sijajnim talentom Vilme Bukovec, ki je posedovala vlogo Djule, so se Kijevčani že seznanili ob njenem gostovanju na odru teatra z imenom T. G. Ševčenka. Djula V. Bukovec je skromna, mirna deklica, ki vzbuja velike simpatije. Krasni glas pevke z močnim prsnim timbrom je voljan in zvočen. Umetnica razpolaga z izrazito muzikalnostjo in obenem scensko izraznostjo.

Zaljublencem sta v operi postavljena nasproti Djulin oče Marko in mačeha Doma. In Bogdana Stritar (Doma) in Ladko Korošec (Marko) ustvarjata s silo svojega iskrivega komičnega talenta koloritni figuri, ki se stalno prepirata. Marko — L. Korošec — oblasten in samoljuben ne more prenesti, da ga Mića vodi za nos, a Doma — B. Stritar — nerazumna zabita baba, ki se hvali s svojim bogastvom in verjame bajkam lepega mladeniča. In Stritar in Korošec ustvarjata resnične like svojih junakov, ki nikdar ne uideta izza okvira umetniškega takta in pravičnega občutka za mero.

Edvard Sršen, ki ima krasen lahkoten bariton, tudi dobro izvaja vlogo mlinarja Sime.

Strumno, čisto in zvočno poje zbor pod vodstvom Jožeta Hanca. Dirigent Ciril Cvetko mojstrsko, z navdušenjem razkriva lepoto partiture J. Gotovca. Čuti se velika, globoka glasbena kultura kolektiva. Dosežena je točnost in jasnost muzikalnega besedila opere in vse so-

vpada z lepo izraznostjo. Orkester ljubljanske Opere je sestavljen iz prvovrstnih godbenikov in ga lahko imamo za ponos gledališa.

Režiser Ciril Debevec je rešil naloge odrske podobe opere v dobrem realističnem planu in je pravilno posredoval ljudski karakter opere. Masovne scene prvega dejanja so napravljene dokaj statično, ali dalje odrska dinamika raste, posebno v sceni v mlinu, razvija se in vodi do iskrive finalne slike sejma.

Čudovito panoramo dinarskega gorstva nam je pokazal v svojih dekoracijah scenograf Ernest Franz. Široki horizont, bogastvo svetlobe in vse ostalo je napravljeno neobičajno preprosto in lakonično.

Brž ko se odpre zavesa pred zadnjim dejanjem opere, vas osupne bujno bogastvo barv in čudovita krasota narodnih kostumov (Mija Jarčeva), ki pretvarjajo sceno v barvit kaleidoskop.

Plesi mladeničev in deklet so originalni in skladni. Tu se razkriva neizčrpno bogastvo narodnega genija, velika sila narodne umetnosti.

Na drugi predstavi je Slovensko gledališče pokazalo eno čudovitih del velikega italijanskega komponista G. Verdija, opero »Don Carlos«, ki, za čuda, nikoli ni bila uprizorjena na kijejskem odru. M. Stefanovič nadaljuje z opisovanjem Verdijeve umetnosti in analizo »Don Carlosa«, nato pa: »Dirigent predstave Demetrij Zebre kot vodja glasbenega tolmačenja »Don Carlosa« je pokazal, da je pravilno razumel namere avtorja in je traktiral opero kot glasbeno dramo, prežeto s humanistično idejo. Znal je organizirati prekrasni ansambel predstave, ki lahko karakterizira visoko kulturo gledališča.

V »Don Carlosu« smo se seznanili s celo vrsto pevcev. Izvajalec glavne vloge Rudolf Francel je takoj navdušil poslušalce s svojim voljnim glasom in žarkim temperamentom. Carlosu — Rudolfu Francelu je tesno v strogih okvirih dvorne etikete, saj ne more zatreti v svoji duši ljubezni do Elizabete.

Elizabeta — Vanda Gerlovičeva je pevka, ki obvlada blagorodno vokalno maniro in izrazno fraziranje.

Djurdjevka Čakarevič se je pokazala kot čudovita izvajalka vloge kneginje Eboli. Zelo lepo je zapela umetnica špansko romanco v drugi sliki opere in blesteče izvedla prizor s kraljico in znameniti finale tretjega dejanja, ki se je zelo globoko dojel poslušalcev.

Blagorodni markiz Poza — Samo Smerkolj, je verni prijatelj in enih misli s Carlosom. Prizor v »vjaznici« je izvedel umetnik nadpovprečno mojstrsko.

Skladni lik kralja Filipa je posredoval Danilo Merlak. Filip, kruti despot, je v resnici strašno sam. Muči se v samoti. Takega, nervoznega in razburljivega, je posredoval Danilo Merlak.

»Don Carlosa« je napisal G. Verdi za veliko pariško Opero in je bil mišljen kot razkošna pompozna predstava. Režiser, Ciril Debevec, se je, kot kaže, odločil odreči se pompoznosti in razkošju v režiji vse opere in prenesti središče pozornosti na duševno doživljanje dejstvujočih oseb, na psihološko linijo drame. Ta zamisel je pravilna in ne more izzvati oporekanj.

Tudi v delu scenografa Vladimira Rijavca je ustrezajoč režiserjevi zamisli opaziti pri tem, ko je ustvarjal dekoracijo, lakoničnost, ki se ponekod spremeni v sproščenost in se javno upira globini in skladnosti tragičnih zvokov Verdijeve galsbe. Možno je očitati režiserju, da ni

bil pozoren na moč zvoka zborovske mase in je s tem, da je postavil zbor v masovnem prizoru drugega dejanja nadvse globoko, ustvaril prelom med zvokom zbora in orkestra.

»Prav tako kot v »Eru z onega sveta« je orkester tudi v »Don Carlosu« na veliki umetniški višini.

V celoti lahko rečemo, da je »Don Carlos« čudovita predstava.

Hvaležni smo kolektivu ljubljanske Opere, da nam je dal možnost, da se na kratko seznanimo z umetnostjo bratskega naroda Slovenije, da vzljubimo njegove prekrasne pevce in godbenike, predstavnike nove kulture socialistične Jugoslavije.

I. Jampolskij, kandidat umetnostnih znanosti, je napisal o ljubljanski Operi naslednje: »V Moskvi in nato v Kijevu so bile predstave Slovenskega narodnega opernega gledališča (mesta Ljubljane). Prvič smo se seznanili z enim vodilnih opernih kolektivov Jugoslavije.

V glashenem življenju te dežele zavzema operna umetnost vidno mesto. Deset opernih gledališč, katerih večina je bila odprtih v letih narodne oblasti, pomeni pomemben dosežek. Evropsko poznana so beograjsko, zagrebško in ljubljansko gledališče, posebno zavoljo njihovih postavitev oper in baletov ruskih klasikov in S. Prokofjeva.

Jugoslovanski gostje so nam pokazali po stilistični smeri različne glasbene predstave: komično opero »Ero z onega sveta« hrvaškega skladatelja J. Gotovca, psihološko življenjsko dramo »Ekvinokcij« slovenskega skladatelja M. Kozine in »Zlatega petelina« N. Rimski-Korsakova, v Kijevu pa so pokazali še »Don Carlosa«, ki je imel ogromen uspeh.

Člani našega ansambla v Kremlju



»Ero z onega sveta« je prekrasna predstava, ki se po obliki in žanrski karakteristiki približuje pravi glasbeni komediji. Vsebina je vzeta iz ljudske legende o pretkanem vaškem fantu, ki ukani bogataša in se oženi z njegovo hčerko.

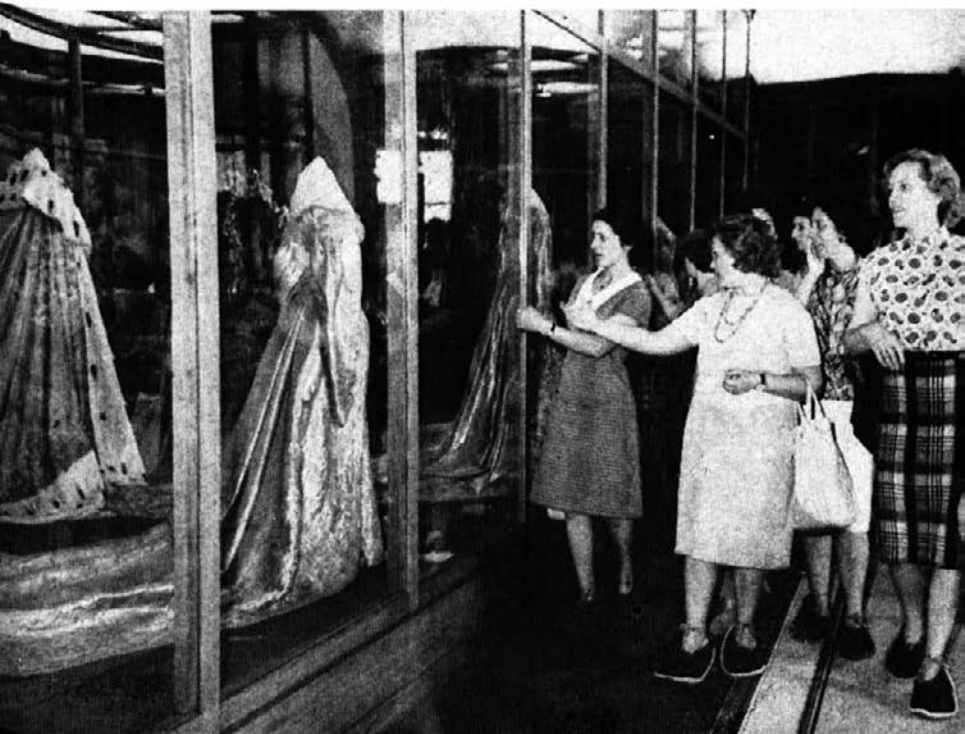
Slikovitost odrskega dogajanja je kot ožarjena s prozorno jasnino sončnega dne, svojevrsten je vokalni kolorit, a glavno — čudovita glasba, prežeta z intonacijami in ritmi hrvaške ljudske pesmi in plesa; vse to je napravilo »Ero z onega sveta« za najbolj popularno predstavo jugoslovanskega opernega repertoarja.

Lepo je zazvenel »Zlati petelin«. Poseben vtis je zapustila tudi odrska podoba te genialne »izmišljotine«, ki je bila rešena v rezkih satiričnih, parodičnih tonih kot tudi izrazito interpretirana, sveža, originalna, čudovito celostna glasba N. Rimski-Korsakova.

Vznemirljiv vtis je zapustila opera M. Kozine »Ekvinokcij«, ki je bila napisana po istoimenski drami I. Vojnoviča (vsebina iz življenja dalmatinskih ribičev). V osnovi dramskega konflikta, ki vodi k tragičnim dogodkom, leži spopad čistih, svetlih človeških čustev s silami zla, ki jih pooseblja samozadovoljni Amerikanec, ki je prišel v ribiško naselje in katerega lik je očrtal skladatelj z rezko ironičnostjo in sarkazmom.

Ziva dramska nasičenost dogajanja, svojevrstni prijemi »oglasbenja« pogovorne besede, psihološka poglobljenost in neizogledljivost scen-skih karakteristik — to so posebnosti stila te opere. V govorni napevnosti vokalnih partij in v zborovskih epizodah, posebno v izrazitem zaključnem zboru, ki zaključuje opero, je skrbno občuten slovenski narodni melos. To daje glasbi posebno očarljivost.

Clani našega ansambla v Kremeljski zakladnici





Člani našega ansambla pred
Baljšoj treatrom v Moskvi

Prvo srečanje z jugoslovanskim opernim gledališčem nam pomeni dober začetek za nadaljnji razvoj ustvarjalnih vezi v operni umetnosti naših bratskih dežel.

Dne 24. julija, ko so bili člani našega ansambla že v domovini, je priobčila tudi »PRAVDA« daljši članek pod naslovom »Ljubljanska Opera«, ki ga je napisal basist Ivan Petrov, narodni umetnik SSSR, solist Velikega gledališča, ki se ga naše občinstvo spominja z njegovega gostovanja pri nas v »Faustu«. Takole pričinja svoj sestavek: »Ljubljana je očarljiva. Preteklo pomlad sem prvič prišel v to jugoslovansko mesto. Na ozadju z gozdovi poraslih hribov so ulice in trgi, polni sonca, ljudi, ki se vesele življenja in lepih poslopij. Med njimi je eno najlepših operno gledališče. In še Filharmonija. Filharmonično društvo je bilo tu, v sedanji Socialistični republiki Sloveniji, ustanovljeno že pred 263 leti. Skoraj ravno tako dolga je tudi slavna zgodovina krajevnih Oper. Imel sem priložnost peti v njihovi predstavi Gounodovega »Fausta«. Ansambel, okus, muzikalnost, talentirani dirigenti in scenografi — v tem je moč tega kolektiva s starimi tradicijami, z novimi strujami v sedanjih predstavah.

Prav te zadnje so sodobne v najboljšem pomenu te besede. »Zaljubljen v tri oranže« Prokofjeva je pomagala k utrditvi slave tega gledališča, o katerem pri nas žal tako malo vemo.

Pravim »žal« zato, ker je njegova umetnost očitna, a repertoar lahko da misliti vsakemu človeku, ki je udeležen v operi. Gluck, Purcell, Cimarosa, Donizzetti, Bellini, Charpentier, Richard Strauss, Wolf-Ferrari, Respighi, Orff, Menotti, Britten, Poulenc so bili ali so sedaj na pro-

Clani našega ansambla v Kremlju



gramu ljubljanskega gledališča. In spisek, ki ga navajam, še nikakor ni popoln: da ne govorim o Mozartu ali Verdiju, tu so postavili tri opere Musorgskega, pet Rimski-Korsakova, tri Čajkovskega... Če samo naštevanje imen velikih skladateljev, katerih dela izvajajo Ljubljanci, je poučno.

Za gostovanje v Moskvi so uspešno izbrali dve narodni operi in eno rusko: »Ekvinokcij« (»Enakonočje«) Marjana Kozine, »Ero z onega sveta« Jakova Gotovca in »Zlati petelin« Rimski-Korsakova. Prvo delo je napravljeno po istoimenski drami Iva Vojnovića in pripoveduje o povračilu, ki zadene zlobnega in lažnivega bogataša, ki je nekoč prevaral svojo ljubljeno.

»Ero z onega sveta« je narodna pripovedka, modra in zabavna, lirčna in zajedljiva. Iz nje je nastala opera, ki je polna življenja, melodična in daje možnosti izvajalcem tako v vokalnem kot igralskem oziru.

Z »Erom z onega sveta« se je začelo gostovanje naših jugoslovan-skih prijateljev. Ta predstava, ki se iskri humorja, ustvarja sijajno razpoloženje na odru in v dvorani. Pravljica vzbudi zanimanje občinstva z množico dogodivščin in ljubezenskimi peripetijami iznajdljivega Era in lepoticice Djule.

Ti dve vlogi, ki sta dovolj zapleteni in dajeta precej dela pevcema z vokalne strani ter sta zanimivi po raznovrstnosti občutkov in muzikalnem koloritu, sta izvajala Josip Šutej in Vilma Bukovčeva. Vlogi mačehe in Djulinega očeta pa sta pela izrazito karakterna igralca Bogdana Stritarjeva in Friderik Lupša.«

Znameniti basist Velikega moskovskega gledališča daje nato opis vsebine te opere in nadaljuje: »Množica smešnih dogodkov, preoblačenj, mistifikacij. Ni mogoče, da nam ne bi bil všeč nagli razvoj dogajanja opere, njena sijajna glasba in pevci. Če bi bili pravični, bi morali pisati o vsakem izmed njih. A povedal bom le o tem, kar se zdi meni — ne poklicnemu recenzentu, ampak preprosto pevcu — najbolj važno in značilno za ta kolektiv ...

In to je simpatična, iskrena glasba: sliši jo prvič, a takoj si pričnan, da je skladatelj zbral vse bogastvo slovanskega narodnega melosa, in ko je šel skozi »magični kristal« njegovega talenta, fantazije, mojstrstva, se je to samo od sebe in harmonično zlilo v tej partituri.

Le-ta živo spominja na dela Gula-Artenovskega, na napeve Moldavanov in nekaterih drugih narodov, ki prebivajo na jugozapadu SSSR. In te »melodične asociacije«, ta duhovna sorodnost glasbe naših dežel, dela »Ero z onega sveta« posebej bližnjega in razumljivega.

Dirigent Ciril Cvetko vodi predstavo (zares: ne samo orkester, ampak vso predstavo!) prepričljivo, z ljubeznijo, radostno. On je preprosto srečen nad to glasbo, se počuti sredi njene stihije kot riba v vodi, in, kar ni nič manj važno, on je zvesti prijatelj pevcev. Reakcija dirigenta na njihovo razpoloženje je trenutna, spremljava taktična in »podaja« vokaliste v za njih najbolj ugodnih aspektih, pomaga solistom in udeležencem številnih zborov, da se počutijo svobodno, prepričljivo in lahko.

In dalje: ves ansambel. Zdi se mi, da je za gledališče, za njegovo umetniško vodstvo in za vsakega člana kolektiva, skrb za enotnost dogajanja, za njegovo skladnost — glavna skrb. Ne streme k sijaju posameznih »zvezd«, marveč k celostnemu vtisu predstave. In tudi dosežejo to, kar žele. Tu je očitna zasluga dirigenta, režiserja (Ciril Debevec), zborovodje (Jože Hanc), koreografov (Pia in Pino Mlakar), scenografa in kostumografinje (Ernest Franz in Mija Jarčeva).

Z eno besedo, ko se spoznaš z opero Jakova Gotovca, spoznaš izvore njene popularnosti tudi v njeni domovini, kjer je bila izvedena več kot 1500-krat, in v drugih deželah Evrope, kjer so jo postavili skoraj v 70 gledališčih.

Gostovanje Slovenskega opernega gledališča v Moskvi in Kijevu, ki se je končalo, je pokazalo, da je to močan kolektiv, s svojim ustvarjalnim obličjem, s svojim pogledom na umetnost glasbe in petja, s svojo repertoarno politiko.

Moskviči in Kijevčani (v Kijevu je ljubljanska Opera predstavila ne samo tri omenjene predstave, ampak tudi še Verdijevega »Don Carlosa«) so po zaslugah ocenili nastope tega zanimivega, sposobnega kolektiva.

»SOVJETSKE NOVOSTI« so v svoji 14. številki, izdani julija 1964 priobčile naslednji članek A. Ilupine pod naslovom »Ljubljanska Opera v Sovjetski zvezi«: Operna skupina Slovenskega narodnega gledališča — enega vodilnih opernih kolektivov Jugoslavije — je prispela na gostovanje v Sovjetsko Zvezo. Zanimanje občinstva je veliko, ker se sovjetski ljubitelji glasbe prvič spoznavajo z narodno opero Slovenije. Gostovanje v Moskvi se je pričelo z opero »Ero z onega sveta« Jakova Gotovca.

Ta vesela predstava z elementi narodne bufonade, s prekrasnimi arijami in zbori je očarala Moskovčane s svojo iskrenostjo, narodnim koloritom in realizmom.

Jugoslovanski umetniki so si pridobili velike simpatije sovjetskih ljudi. Liki preprostih ljudi, ki so nam jih dočarali člani te skupine, so zelo prepričljivi. Lirizem Josipa Šuteja, nosilca glavne vloge; ženskost Vilme Bukovec v vlogi Djule; izrazita karakterističnost Bogdane Stritarjeve in Friderika Lupše, mačehe in očeta junakinje; jasen in izrazit glas Edvarda Sršena v vlogi mlinarja Sime in komedijski talent Vande Zihelove, ki je prišel do izraza v mali vlogi Pastirčka — so prejeli splošno priznanje.

Vsi prisotni so visoko ocenili briljantno mojstrstvo odličnega dirigenta Cirila Cvetka.

Poznani sovjetski pevec, narodni umetnik ZSSR Ivan Petrov, je podal naslednjo oceno o talentiranem jugoslovanskem kolektivu:

Prav ansambelsko podajanje predstave in njena celovitost predstavljata glavno posebnost in največji uspeh ljubljanske Opere. Sam sem stari spoštovalec ljubljanskega gledališča. Ko sem bil prvič v Ljubljani, sem se zaljubil v to neobičajno živo in barvito mesto in se spoprijateljil z njegovimi umetniki. Ko sem nastopal na ljubljanskem odru v Gounodovem »Faustu«, sem se prepričal o umetniškem mojstrstvu dirigenta Demetrija Žebreta in skoraj vseh pevcev — mojih kolegov s predstave.

Z zadovoljstvom sem se seznanil z opero »Ero z onega sveta« in konstatiral njeno podobnost melodični strukturi ukrajinskih in moldavskih oper, ki so grajene na osnovi folklore. Na primer, »Zaporožec za Donavo« Gulak-Artemovskega je brez dvoma podoben krasnemu Gotovčevemu delu — isto bogastvo melodij, ista enostavnost harmonije in ritma, isti zdravi občutek za humor — sočen, malo grob, a brez vulgarnosti...

Člani našega ansambla v Kremeljski zakladnici



Masovne scene v »Eru z onega sveta« so izredne — nadaljuje Ivan Petrov. Režiser Ciril Debevec je reševal predstavo lakonično z naravnimi mizanscenami, ki so udobne za igralce. Zborovodja Jože Hanc je dosegel izenačenost in izrazitost v petju vseh glasovnih skupin. Scenograf Ernest Franz je ustvaril zelo lepe in barvite dekoracije, kostume po skicah Mije Jarčeve pa odlikuje živost in prava narodnost. Vtis avtentičnosti zapušča tudi ples, ki sta ga pripravila baletna mojstra Pia in Pino Mlakar.

Lepa hvala vsem za krasno premiero ljubljanske Opere.

(PREVEDEL H. N.)



VSİ NAŠİ İZDELKİ SO PRİZNANO VİSOKE KVALİTETE

*Gorenjska
predilnica Škofja Loka*

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

tiskarna toneta tomšiča

LJUBLJANA
GREGORČIČEVA 25 a

Telefoni: 20-552
22-990
22-940

NARTA
KOZMETIKA



wellaton CREME

Preliv - Kolor šampon



ZA VAŠO PRIČESKO

ELEKTRONABAVA

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

LJUBLJANA, TITOVA 1

Telefon: 31-058, 31-059

Telegram: Elektronabava, Ljubljana

Skladišče: Črnuče tel. 332-172

dobavlja ves električni material iz uvoza in domačega trga

NAS NASLOV:

JUGOREKLAM

LJUBLJANA, KIDRIČEVA 5

TELEFON 21-965

Izdelujemo vse vrste embalaže v barvnem tisku. Lastna litografija. Za vse reklame se obračajte na nas. Tisk — časopisni oglasi, kino reklama. Naročila sprejemamo ZA CELOTEN TERITORIJ SFRJ

*Zavod za raziskavo
materiala
in konstrukcij*

Ljubljana, Dimičeva 12

Telefon 32-677

ELEKTRARNA MEDVODE

M E D V O D E

Telefon: 71-008, 71-028

POSLUŽITE SE ODLIČNIH PROIZVODOV PODJETJA

tovarne bonbonov,
čokolade
in peciva
v Ljubljani

šumi

Nad kvaliteto naših proizvodov
ne boste nikdar razočarani!



Ljubljana, Mestni trg 24
trgovsko izvozno podjetje za
domačo in umetno obrt,

odkupi in prodaja izdelke domače in umetne obrti Slovenije
in Jugoslavije.

ENGRO — DETAJL — IZVOZ — UVOZ

Kupujte vse modno blago v naših poslovalnicah:

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



M-1



TOVARNA

PISALNIH

STROJEV

LJUBLJANA



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

SPLOŠNO GRADBENO PODJETJE GROSUPLJE



GROSUPLJE

projektiramo in
izvajamo vsa
gradbena dela

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

1-18

Tovarna elektromateriala Črnuče pri Ljubljani

PROIZVAJA ZA DOMAČE TRŽIŠČE IN IZVOZ

● **INSTALACIJSKI MATERIAL:**

stikala, vtičnice in razdelice, natikala, lestenčne in WECCO sponke, okove za žarnice E 27 in E 40, oklopne varovalke, pešeli cevi in pribor, likalnice

● **IZOLACIJSKI MATERIAL:**

oljno svilo, bougier cevi in oljne svilene trakove od 10 e 35 mm širine

● **TRANSFORMATORJE**

preizkusne transformatorje 220/50 — 3000 V, zaščitne transformatorje, prenosne in stabilne 100 VA, 220 — 380/24 V, razne specialne transformatorje po naročilu



Telefon

71-006

Brzovaj

Tesnilka Medvode

TOVARNA TESNIL IN PLASTIČNIH MAS

Naši izdelki:

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

Zahtevajte prospekte in cenik!



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

Projektira in montira:

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

Proizvaja:

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

TOVARNA BARV IN LAKOV

COLOR

MEDVODE — SLOVENIJA — JUGOSLAVIJA

IZDELUJE FIRNEŽE, OLJNATE BARVE,
PODVODNE BARVE, LAKE, EMAJE,
STEKLARSKI KIT, UMETNE SMOLE,
NITRO LAKE, SPIRITNE LAKE,
TRDILO ZA OBUTEV

Saturnus

TOVARNA KOVINSKE EMBALAŽE LJUBLJANA

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

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

TUBA

LJUBLJANA, KAMNIŠKA 20

TOVARNA KOVINSKIH IN PLASTICNIH IZDELKOV

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

ČZ „URADNI LIST SRS“

ima na zalogi med drugimi publikacijami tudi tele:

Dr. J. Juhart: Zakon o pravnem postopku s pojasnili

Fr. Sever: Poglavitni pisni akti v kazenskem postopku

Dr. V. Androjna in M. Zalik: Splošni upravni postopek

Ustava SFRJ in SRS

Dr. St. Cigoj: Obligacijsko pravo

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

ČZ »Uradni list SRS«
Ljubljana, Erjavčeva 15 a

GRADBENO PODJETJE

TEL. 22-078

21-628

22-393



te h n o g r a d

LJUBLJANA

ZBAŠNIKOVA 26

PROJEKTIRA IN IZVAJA VSA GRADBENA DELA

SEMENARNA LJUBLJANA

Gospodsvetska cesta 5

Prodajamo na debelo in drobno vse vrste in sorte kakovostnih semen krmnih, vrtnih in cvetličnih rastlin.

Cenjenim odjemalcem nudimo bogat izbor zelenjadnih in cvetličnih semen v originalnih zaprtih vrečkah.

Zagotavljamo odjemalcem, da bodo v naših poslovalnicah

v LJUBLJANI, Gospodsvetska 5, Vodnikov trg 4

v MARIBORU, Dvoržakova 4

v ZAGREBU, Kraševa 2,

v BEOGRADU Prizrenska 5

solidno postreženi po konkurenčnih cenah.

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

IZDAJA POPULARNO KNJIŽNO ZBIRKO

KIOSK

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

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

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

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

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE
Ljubljana, Mestni trg 26

MERCATOR

VELETRGOVINA

**LJUBLJANA,
AŠKERČEVA 3**

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

MEDZADRUŽNI LESNI KOMBINAT

Jelovica

ŠKOFJA LOKA

Izdelujemo:

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



„MINERAL“

Industrija naravnega in umetnega kamna

Ljubljana-Moste

tel. 33-131, 30-367

Izdelujemo in nudimo:

Marmor vseh vrst in oblik — terazzo ploščice — terazzo
pesek — izdelke iz betona in umetnega kamna — pesek za
malte in fasade

Podjetje
za promet
z odpadki



Ljubljana,
Parmova 33

s svojimi odkupnimi postajami v vseh večjih krajih Slovenije

**ODKUPUJE VSE VRSTE ODPADKOV PO NAJVIŠJIH
DNEVNIH CENAH**

COSMOS

INOZEMSKA ZASTOPSTVA

LJUBLJANA, Celovška cesta 34, telefon 33-351

KONSIGNACIJSKA SKLADIŠČA — SERVIS

GRADBENO INDUSTRIJSKO PODJETJE

GRADIS

CENTRALA, LJUBLJANA

BOHORIČEVA 28 — TEL. 33-566

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

ZA PRIJETNA IN SIGURNA POTOVANJA NUDI
PODJETJE

AUTOCOMMERCE

LJUBLJANA, TRDINOVA 4

AVTOMOBILE SVETOVNO ZNANIH
ZAHODNONEMŠKIH ZNAMK

MERCEDES

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

DKW

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

Zahtevajte prospekte in pojasnila!

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

