

GLEDALIŠKI LIST

XX

XXI



1
9
4
2

1
9
4
3

O P E R A

S G. PUCCINI: SESTRA ANGELIKA

GLEDALIŠKI LIST
NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI
1942-XX/43-XXI **OPERA** ŠTEV. 8

G. PUCCINI:
SESTRA ANGELIKA

PREMIERA 2. JANUARJA 1943-XXI

V. Ukmar:

Sestra Angelika

Mislim, da je ena izmed najznačilnejših in obenem najvrednejših lastnosti skladatelja Puccinija ta, da se je znal z neko nenavadno doslednostjo uživljati v značaje oseb, ki jih je glasbeno upodabljal v svojih operah. Kakor bi mu človek glede na dosti krepko in zastavno zunanost ne prisojal, je vendarle ta umetnik sanjaril v svoji domišljiji z neko otroško pristrčnostjo in gojil najintimnejše odnose z domišljenimi osebami svojih umetnin. In zato mu je uspevalo oblikovati tako živo in prepričevalno še zlasti ženske podobe, kot so med drugimi *Butterfly*, *Tosca*, *Mimi*, *Musette* in tudi *Sestra Angelika*.

Morda je res, da Pucciniju glasbena domišljija ni segla v nedosežne višave; morda res njegov glasbeni izraz v absolutnem smislu ni do kraja prečiščen. A ko poslušas vso to glasbo obenem, ko spremljaš razvoj dramatičnih oseb na odru, doženeš neoporečno, da se ta glasba z neko tankovestnostjo oblikuje iz najosnovnejših razpoloženj teh oseb in njihovega okolja. Sicer preprosto. Povsem preprosto — tako, da jo doume tudi glasbeno manj razviti poslušalec: akordi in zopet akordi v pisanih instrumentalnih barvah — iz njih pa brste melodije (včasih le melodični utrinki), ki se povezujejo med seboj in krase celoto kot cvetice livado. Toda vse te harmonije in melodije vmes se spajajo v tonski izraz, ki zna kar neposredno prodreti v dušo dojemalčevo in ji izvablja pisano vrsto občutij.

Če se pomudiš ob tej Puccinijevi glasbi, spoznaš, kako skladatelj ni ustvarjal iz nekega čisto glasbenega poglobljanja, kako se ni ustavljal ob absolutnih glasbenih vprašanjih in ni klesal svojih umetnin po tistih glasbenih zakonih, ki imajo sami v sebi neko neovrgljivo nujnost, ki zahtevajo doslednost in čistost oblike ter njenih posameznih sorazmerij in ki stoje tako močno, dejal bi, v neki kozmični harmoniji, da jih človekova samovolja ne more niti za las premakniti. Ne! Pucciniju je bila pri oblikovanju opernih umetnin glasba predvsem sredstvo za podpiranje občutij, kot jih ustvarjajo značaji dramatičnih oseb, njih medsebojni vzli in razpleti. Puccini se je vedno prvotno uživil v čustveni izraz dramatičnega dogodka in v razvojno vibracijo duševnosti posameznih oseb. Od tam pa je lovil primerne glasbene misli za oporo teh razpoloženj — in to sproti po razvojnih premenah. Kjer se mu je iz takih iskanj glasbena domišljija vnela in mu zaživila v polnem zajetju, tam se je ob njej pomudil, ji posvetil mnogo pozornosti in tam so se izkristalizirale tudi dosledne, v sebi zaključene in prečiščene glasbene oblike. Tam so se razvili čisti glasbeni utrinki v čista likovna sorazmerja in so nastale zaključene glasbene tvorbe, ki se skladajo z zahtevki pristne glasbene lepote zakonitosti. A taki utrinki ne prevladujejo. Vsekakor jih je manj kot je glasbenih sestavin tiste vrste, kjer je skladatelj nekako na hitro roko zajel nekaj kontrastnih akordov in jih — če smem vzeti primero — grobo vrgel na platno, samo da so mu kontrasti barv zalegli za vzbujenje občutja, ki ga je potreboval. Če pravim grobo, ne mislim neumetniško. Obratno dokazujejo tudi taki nekako površno izoblikovani glasbeni sestavi, da jih je ustvarila umetniška duša z razvitim občutkom za umetniški učinek.

In tako so operne umetnine Puccinijeve otipljive sestavine raznih čistih glasbenih idej večjega obsega ter raznovrstnih krajših, ostrih glasbenih domislekov, ki jih ne vodi čista glasbena zakonitost, temveč nujnost dramatičnega dogodka in ki zato tudi nimajo vrednosti same po sebi, temveč le iz okvira celotne dramatične ideje. Taka je tudi opera »Sestra Angelika«.

Glasba te opere je prav tako pristno Puccinijeva — morda le s to razliko, da je prišla tu zgoščeno do izraza pretežno lirična

stran Puccinijeve glasbene fantazije. To je tudi razumljivo. Saj je v tej operi zajeta v raznih pisanih vrstah in različkih ženska duša in še ta predvsem s tiste strani, kjer se umika čutnosti in prirodnim strastem ter se pogreza v globine onostranstva in v njem v objem božanske volje in etičnih načel. Zato je ta glasba vse bolj nežnega značaja. Iz nje diha tiha razpoloženja zamaknjenih ur — v njej so zajeta čustva nežnih duš, ki odmirajo svetu in iščejo svojo srečo v tihi molitvi, ko se usmerjajo misli in čustva v svet onkraj čutnega življenja, kjer vlada večno duhovno načelo in od koder se vsipljejo navdih tudi v človeškega duha. — In v resnici ima ta glasba v sebi nekaj, kar je odmaknjeno strastem, kar stremi k oddaljevanju od snovi in kar tipa za večno skrivnostjo. Tudi tu je osnovna zgradba še vedno močno zavisna od hitro izpreminjajočih se razpoloženj. Zato nosi v sebi še vedno nekoliko razkrojenosti in se morda prav zato ni dvignila do tistega smotra, ki je brez razkroja, ki počiva ves v popolni harmoniji in zato v večni lepoti večne upokojenosti.

M. Kirbos:

Sedma sinfonija

Sedma sinfonija op. 92. L. van Beethovena je bila dokončana dne 13. maja leta 1812. Znani baletni mojster L. Mjasin je na to glasbo koreografiral balet z nazivom »Sedma sinfonija«. Krstna uprizoritev je bila v Londonu dne 7. julija leta 1938., izvajana po celokupnem ansamblu baleta iz Monte Carla, v londonskem gledališču Drury Lane.

Zamisel koreografa L. Mjasina, postaviti na Beethovenovo glasbo balet, je bila precej drzno dejanje. Izvedba »Sedme sinfonije« kot baleta je prinesla slavnemu koreografu L. Mjasinu novih lovorik. Pozneje je ansambel baleta iz Monte Carla izvajal »Sedmo sinfonijo« po vsej Evropi in Ameriki z ogromnim uspehom.

Baza libreta »Sedme sinfonije« je izključno svetopisemska: Stvaritev sveta, pozabljenje ljudi na Boga, brezskrbnost božanstev na nebu in propast vsega posvetnega življenja v ognju. Prvi stavek sinfonije: »Poco sostenuto« — »Vivace« predstavlja stvarjenje sveta,

nastanek življenja pod poveljstvom Duha Stvarjenja. Nebo, zemlja in voda se pokažejo s soncem. Ono oživilja rastline, ptice in druge živali. Končno nastopi stvarjenje moža in žene.

Drugi stavek: »Allegretto«. To gibanje predstavlja kaos izvirnega greha, ki je človeštvo pogreznil v globine obupa in joka. Zločin nad Nedolžnim je pustil sledove trpljenja in muk ter globokega kesanja. Zemlja se je spremenila in ovila v žalost, madež krvi pa pokriva do kazni za zločin neverno človeštvo.

Tretji stavek: »Presto«. Na nebu. Olimpijska medigra, daleč od zemlje in njenih skrbi. V Etru gospodujejo mitološka božanstva.

Četrti stavek: »Alegro con Brio«. Uničenje (svetovni razpad). To gibanje nas spet vrne k zemlji, kjer se je človeštvo spozabilo v orgijah. Božja jeza konča to propadanje. Ogenj pogoltne vse, ki so pozabili na božje zapovedi.

Postaviti »Sedmo simfonijo« na odru ljubljanskega gledališča z maloštevilnim baletnim ansamblom ni lahka zadeva. Od plesalca zahteva prvič absolutno tehnično znanje, muzikalnost in duše. Prepričan sem, da je imenovana baletna kompozicija prvo veliko delo, ki ga je do danes izvedel celotni baletni zbor s solisti v ljubljanskem gledališču. Zanj je bila to velika naloga, ki pa je slehernemu doprinesla na znanju in tehniki.

Koreograf Mjasin je postavil »Sedmo simfonijo« v Monte Carlu v roku dveh mesecev.

Vsebinsko je »Sedma sonfonija« točna kopija zamisli Mjasina. Koreografsko pa je to izvesti popolnoma nemogoče, kajti že število baletnih članov, s katerimi je razpolagal Mjasin, je visoko prekašalo število ansambla ljubljanskega baleta, kar je vsekakor važna točka s primerom pri nas. Kljub temu pa se mi je posrečilo vsaj v glavnem izvesti dano nalogo, tako da celota ne trpi prehudo.

Tisoč raznovrstnih korakov in gibov, ki so naznačeni v vseh štirih stavkih, pa je seveda zopet nemogoče v isti točnosti ponoviti in istotako s takšno natančnostjo izvesti.

Koreografija »Sedme simfonije«, ki jo bo izvajal ves stalni in pomožni ansambel ljubljanskega gledališča je v večini moja, kajti mnogokrat sem moral gledati na zmožnost in znanje našega baleta, ter pri tem spremeniti gibe, ki jih je prvi pokazal L. Mjasin.

Kar se tiče inscenacije in kostumov se po možnosti držim izvirnih osnutkov znanih umetnikov Bérarda in Karinske.

Tudi muzikalni tempo Beethovnovе kompozicije bo ostal po možnosti nespremenjen, tako, da bi »Sedma sinfonia« po možnosti ostala ista kakršna je bila pred leti v izvedbi ansambla iz Monte Carla.

Ciril Debevec:

Operni zapiski

(VII.)

Operne šole, ki v spoštovanju popolnoma zastarelih tradicij poučujejo bodočega opernega pevca v *pevski tehniki* posebej, v *muzikalnem izrazu* posebej in v *kretnji in mimiki*, torej v *igri*, posebej, so po mojem mnenju na temeljno napačni poti. Pevska tehnika, muzikalno znanje in telesna gimnastika so res predmeti, ki jih lahko poučujemo ločeno in ki so bodočemu opernemu pevcu kot *osnova* neizogibno potrebni. Toda operna šola *sama* mora vse te predmete *združevati* in *istočasno* zahtevati, sicer greši proti bistvu opernega udejstvovanja, ki je *istočasno*, *organično* zraslo in *harmonično* *enovito glasovno-muzikalno-igralsko ustvarjanje*, ki se torej v nobenem primeru *ne sme* in v umetniškem smislu tudi ne more pojavljati v *ločenih* oblikah. Takemu pojmovanju in takim šolam se moramo potem zahvaliti, če gledamo po opernih (tudi največjih!) odrih še vedno ljudi, ki pojejo »čisto posebej« (kakor jih je naučil njihov pevski učitelj ali učiteljica), ki se muzikalno izražajo »čisto posebej« (kakor jih je nagulil njihov korepetitor ali kapelnik), ki igralsko prestopajo, se obračajo in mahajo z rokami tudi »čisto posebej« (kakor jih je izvežbal njihov režiser) — vse to brez prave medsebojne zveze, brez prave notranje sovisnosti, brez vsake umetniške smotrnosti in večinoma seveda tudi brez vsakega umetniškega učinka. Operni oder pa ni in ne sme biti razstavišče za glasovno-muzikalno-telesne vaje, temveč je v prvi vrsti polje za *pevsko-igralsko-umetniško oblikovanje živih človeških tipov* in *značajev* kar pa seveda v tem opisanem *deljenem* sistemu prav gotovo ni izved-

ljivo. Šole, ki zagovarjajo ali celo poučujejo v tem deljenem načinu, so za operno *ustvarjalno* delo zmotne in škodljive.

*

Pri vseh velikih dirigentih, kar sem jih videl (Furtwängler, Toscanini, Walter, Knappertsbusch, Boehm, Scherchen, Baton, Serafin, Molinari, Marinuzzi, Talich, Nedbal i. dr.) sem se prepričal, da so vsi obenem tudi veliki *mimiki*, to se pravi, da so vsi obdarjeni v veliki meri z darom, da tudi z obrazom izražajo do potankosti vse misli, čustva in volje, ki jih hočejo posredovati, odnosno, ki jih hočejo prenesti na svoje izvajalce v orkestru. Občutil sem, da je bila njihova mimika prav tako, če ne včasih še bolj, sugestivna, kakor njihova kretnja. Zato sem za svojo osebo prepričan, da so veliki dirigenti tudi veliki *igralci*, seveda v čisto svojih muzikalno-telesnih izraznih sredstvih. Tega prepričanja mi tudi še tako stereotipne fizionomije ali šablonsko enolične ali pa pretirano spazene mimike večine povprečnih dirigentov ne more izpodbiti.

*

Strašna razvada pri opernih in še bolj pri operetnih predstavah je tako imenovano *koketiranje* igralca z občinstvom. Tisto prosjaško spogledovanje, pomežikavanje in nasmihanje ni samo popolnoma neumetniško, temveč je tudi skrajno motilno, nespodobno in v najmilejših primerih vsaj neokusno. Taki pevski in igralski »spogledovalci«, ki iščejo na ta način stika s svojimi znanimi in neznanimi častilci, spadajo kvečjemu na kakšne drugovrstne zabavne odrčke, ne pa na resne in dostojne gledališke zavode.

*

Pri vsakem dobrem gledališkem ocenjevalcu je najpomembnejše predvsem troje: in sicer: *pamet*, *znanje* in *poštenost*. Vsega tega mora imeti ocenjevalec nujno *več* (ali pa vsaj toliko) kakor tisti, katerega ocenjuje. Vsega *drugega* ima lahko tudi manj.

*

Mnogo sem gledal in mnogo ugibal o tako imenovanih *pojavnih lepota* na odru. Moj Bog — koliko smo videli po svetu prekrasnih

teles, razkošnih postav, čarobnih obrazov, omamnih oči, vabljivih usten, bisernih zob, vilinskih las, labodjih vratov in slišali opojnih glasov — in kaj vem še kakšnih neopisnih lepote! In vendar vse te zasebno tako mikavne lepote na odru same po sebi skoro popolnoma odpovedó! Vsi ti zunanji čari namreč gledališkega občinstva v bistvu ne ganejo, ne zajamejo, ne pretresajo. Pa stopi na oder igralec ali pevec, ki je v splošnem pomenu besede vse prej kakor lep — pa se dvorana nenadoma pritaji, pazljivo prisluhne, osupne, izbruhne, zavalovi, se zasmeje na glas ali pa si skrivoma briše solze. Kaj je to? V čem je razlika, v čem je ta čudna skrivnost? Odgovor je lahek in preprost: gledališka umetnost ni samo *luč*, gledališka umetnost je tudi *ogenj*. Pri nas je *toplota*, ki jo izžareva *duša*, važnejša kot *luč*, s katero sveti *telo*. Mrzla lepota pa ne greje. Mrzla lepota lahko samo sije. Ali — kakor pravi pregovor: *kri ni voda*.

*

Ena najbolj strahotnih razvad v opernih gledališčih je vsem znani pojav tako imenovanega »*prepevanja na rampi*«. Nič ni težjega, kakor odvrniti (tudi marsikaterega zelo resnega) pevca od stalne težnje, da pri vsaki najmanjši priliki ali odločno plane ali pa se tudi naskrivnem prihuli do te uboge rampe, kjer potem obrnjen z vsem »pročeljem« v občinstvo prepeva svoje besede svojemu drugu ali družici, ki stoji mirno kakih pet do deset metrov ob strani in za njim, dokler je tudi on ali ona v hipnem navalu operne strasti ne potegne v njegovo bližino, to se pravi — *pred rampo*. Vzrokov za to neznosno navado je več. Toda vsi imajo svoje izvore ali v *slabi tradiciji* (vzorci močnejših ali slovitih kolegov) ali v *nevednosti* ali v *nečimernosti*. Večina pevcev (izjeme bi lahko v vsakem gledališču naštel na prste) bi hotela peti neprenehoma »čisto spredaj« in »proti občinstvu«. In najhujše pri vsem je še to, da imajo taki razvajenci še močne podpornike in zagovornike v dirigentih. Kapelnik (ne vsi!) s svojimi večnimi opombami: »Jaz vas ne slišim!« in »Glejte name!« samo še podžigajo ta zelo nerodna in motilna stremljenja. Vem, da je operna predstava kot vsaka namenjena občinstvu in da ima torej občinstvo vso pravico vsaj slišati, če že ne razumeti izvajalčevo petje in ni pametne ter smotrne režije, ki bi tega tudi z vso vestnostjo ne upoštevala.

Vsaka operna režija, ki dela po izkustvu in po preudarku, ve, da mora postaviti arije in *važnejše* (tudi krajše) fraze ali besede na vidnejša in zlasti akustično boljša mesta. S tem pa ni rečeno, da bi morali vsi pevci *vso* opero od začetka do konca odigrati in odpeti *pred rampo*. Kakor je namreč akustični del pri operi nadvse važen element (kar vsi, ki nimajo povedati drugega, tako radi zatrjujejo!) tako je vendarle treba upoštevati tudi *gledališki*, to se pravi *dramski*, *vsebinski* del, kajti sicer ne bi bilo treba opere izvajati na gledališkem odru, z vsemi gledališkimi zahtevami in z vso gledališko opremo, temveč bi jo lahko peli mirno stoječe in v civilnih oblekah kakor na koncertih. To so težave, ki jih je zlasti pri zagrizenih opernih izvajalcih komaj mogoče premagati in ki požró včasih tudi četrtno do polovico (*»prema zemljištu«*) režijskih živcev in režijskega truda.

Vsebina „Sestre Angelike“

Sestra Angelika živi že sedem let pobožno in strogo v samostanu. Tam goji cvetke, iz katerih zna pripravljati tudi raznovrstna zdravilna mazila in pijače. Ponižno in v odpovedi živi v družbi sester, skrbno prikrivajoč trpljenje, ki ji razjeda srce. Njena knežja družina jo je pred leti zaradi mladostnega greha za kazen pregnala v samostan. Tu jo obišče njena ponosna in trda teta, ki upravlja posle umrlih staršev. Angelika bi rada zvedela od nje samo odgovor na žgoče vprašanje: ali njen otrok še živi? Otrok, od katerega so jo pred sedmimi leti nasilno ločili. Hladno in kratko ji teta odgovori, da je mrtev. V obupu boleti se zgrudi Angelika na tla. — Ponoči, ko sestre že spijo, si Angelika iz svojih rožic pripravi strup. Umirajoča omahne in prosi Mater Božjo za Znamenje Milosti. In Mati Božja jo usliši: na svetlem oblačku se v svetlem žaru prikaže njen otrok. Z blaženim smehljajem izdihne Angelika svojo dušo.

Lastnik in izdajatelj: Uprava Narodnega gledališča v Ljubljani. Predstavniki: Oton Župančič. Urednik: Ciril Debevec. Za upravo: Ivan Jerman. Tiskarna Makso Hrovatin. Vsi v Ljubljani.

Suor Angelica

OPERA IN UN ATTO, TESTO DI G. FORZANO, VERSIONE DI N. ŠTRITOF

Direttore d'orchestra: A. Neffat

Regista: R. Primožič

Suor Angelica	V. Heybalova
La principessa, sua zia	F. Golobova
La badessa	Št. Poličeva
Un'altra suora	E. Karlovac
La maestra delle novizie	B. Stritarjeva
Suor Genoveffa	M. Polajnarjeva
Suor Osmina	M. Koširjeva
Suor Dolcina	M. Medveščkova
Suore mendicanti	Š. Neratova, E. Cankarjeva
Novizie	E. Urbaničeva, K. Džanga

Avviene in un convento alla fine del 1600.

Sestra Angelika

OPERA V ENEM DEJANJU, NAPISAL G. FORZANO, PREVEL N. ŠTRITOF

Dirigent A. Neffat

Režiser: R. Primožič

Sestra Angelica	V. Heybalova
Kneginja, njena teta	F. Golobova
Opatinja	Št. Poličeva
Sestra gorečnica	E. Karlovčeva
Učiteljica novic	B. Stritarjeva
Sestra Genoveffa	M. Polajnarjeva
Sestra Osmina	M. Koširjeva
Sestra Dolcina	M. Medveščkova
Sestri nabiralki	Š. Neratova, E. Cankarjeva
Novici	E. Urbaničeva, K. Džanga

Godi se v samostanu konec leta 1600.

L. van Beethoven:

La settima sinfonia

SECONDO IL CONCETTO DI L. MESSINA RIDOTTO PER IL BALLETO
IN QUATTRO QUADRI DA M. KIRBOS

Direttore d'orchestra: A. Neffat

Coreografo: M. Kirbos

I. quadro: *Poco sostenuto*
vivace

La creazione

Lo spirito della creazione: M. Kirbos
Il cielo: G. Bravničarjeva e A. Šušteršičeva,
M. Petanova, M. Dobrškova
L'acqua: I. Kirboseva e R. Brcarjeva,
F. Barešova, M. Murbacherjeva
Le piante: K. Kirbosova, V. Cizljeva
Il capriolo e il cervo: M. Remškarjeva e
D. Pogačar
Gli uccelli: S. Japljeva, L. Zelenikova,
M. Škrjančeva
Il sole: N. Ličenova
I pesci: T. Remškarjeva e I. Tavčarjeva,
M. Škrjančeva
La terra: Il coro del balletto
Marito e moglie: S. Žagar e * * *

2. quadro: *Allegretto*

Terra

L'innocente: S. Šeme
Il colpevole: M. Kirbos

Donne piangenti: G. Bravničarjeva e il
coro del balletto
Donne timide: S. Japljeva e A. Šušteršičeva,
M. Buhova
Uomini: * * *

3. quadro: *Presto*

Il cielo

Due dei: M. Remškarjeva e D. Pogačar
L'etere: S. Japljeva e il coro del balletto
4. quadro: *Allegro con brio*

La distruzione

(Lo sfacelo del mondo)

Le ninfe: G. Bravničarjeva e il coro del
balletto
I fauni: M. Kirbos e D. Pogačar, M. Dobrškova,
S. Šeme
Due donne con vasi: * * *
Amore: B. Mencinova
Giovani fauni: T. Remškarjeva e D. Kirbosova,
S. Tavčarjeva, * * *
Il fuoco: S. Japljeva e M. Škrjančeva,
V. Cizljeva, * * *

Sedma simfonija

PO ZAMISLI L. MESSINA ZA BALET V ŠTIRIH SLIKAH
PRIREDIL M. KIRBOS

Dirigent A. Neffat

Koreograf: M. Kirbos

I. slika: *Poco sostenuto*,

Stvarjenje

Duh Stvarjenja: M. Kirbos
Nebo: G. Bravničarjeva in A. Šušteršičeva,
M. Petanova, M. Dobrškova
Voda: I. Kirbosova in R. Brcarjeva, F. Barešova,
M. Murbacherjeva
Rastline: K. Kirbosova, V. Cizljeva
Srna in jelen: M. Remškarjeva in D. Pogačar
Ptice: S. Japljeva, L. Zelenikova, M. Škrjančeva
Sonce: N. Ličenova
Ribe: T. Remškarjeva in I. Tavčarjeva,
M. Škrjančeva
Zemlja: Baletni zbor
Mož in žena: S. Žagar in * * *

II. slika: *Allegretto*

Zemlja

Nedolžni: S. Šeme
Krivec: M. Kirbos

Žalujoče žene: G. Bravničarjeva in baletni
zbor
Plakajoče žene: S. Japljeva in A. Šušteršičeva,
M. Buhova
Možje: * * *

III. slika: *Presto*

Nebo

Bogova: M. Remškarjeva in D. Pogačar
Eter: S. Japljeva in baletni zbor

IV. slika: *Allegro con brio*

Uničenje (svetovni razpad)

Nimfe: G. Bravničarjeva in baletni zbor
Favni: M. Kirbos in D. Pogačar, M. Dobrškova,
S. Šeme
Ženi z vrči: * * *
Amor: B. Mencinova
Mladi favni: T. Remškarjeva in D. Kirbosova,
S. Tavčarjeva, * * *
Ogenj: S. Japljeva in M. Škrjančeva,
V. Cizljeva, * * *

