



Gioacchino Rossini
SEVILJSKI BRIVEC

PREMIERA DNE 21. XI. 1953

Besedilo napisal:
C. Sterbini

Prevedel:
Niko Štritof

Dirigent:
Dr. Danilo Švara

Režiser:
Ciril Debevec

Scenograf:
inž. arh. Ernest Franz

Vodja zbora:
Jože Hanc

Osnutki kostumov:
Sonja Dekleva

Izdelava kostumov:
Gledališke krojačnice
pod vodstvom Cvete
Galetove in Jožeta
Novaka

Inspicient:
Milko Škabar

Odrski mojster:
Jože Kastelic

Razsvetljava:
Silvo Šinkovec

Lasulje in maske:
Janez Mirtič
in T. Udermanova

GIOACCHINO ROSSINI

SEVILJSKI BRIVEC

Buffomelodrama v dveh dejanjih (štirih slikah)

Grof Almaviva Janez Lipušček

Bartolo, zdravnik, Rozinin varuh Ladko Korošec

Rozina Sonja Hočevarjeva
Maruša Patikova
Nada Vidmarjeva

Figaro, brivec Vekoslav Janko
Franc Langus
Samo Smerkolj

Bazilio, učitelj glasbe Julij Betetto
Friderik Lupša
Danilo Merlak

Fiorello, Almavivin sluga Slavko Štrukelj
Vladimir Dolničar

Berta, Bartolova sobarica Bogdana Stritarjeva

Poveljnik straže Ivo Anžlovar

Ambrozio, Bartolov sluga Stanko Zakrajšek

Godci, vojaki

Godi se v Sevilji

GLEDALIŠKI LIST * OPERA

1953 ŠTEV. 2 1954

Ciril Debevec:

„MIR IN RADOST BODI Z VAMI“

(Zapiski ob »Seviljskem brivcu«)

»Pace e gioia sia con voi« ... Mir in radost bodi z vami ... Tako pozdravlja v »Seviljskem brivcu« v učitelja glasbe preoblečeni grof Almagro godrnjavega doktorja Bartola ... Mir in radost ... Ne samo besede so tako lepe in prijazne, voščilo tako dobrodošlo in blagodejno, temveč je tudi glasbena oblika tako uslužna, vabliva in ljubezna, da se takoj priboža do ušesa, prilizne do srca, se tam vgnezdijo, te spremlja prav do doma, te greje in čehlja ... in čemerčnost se razleze, jeza se raztopi, obraz se ti razjasni in čudež je storjen: človek, ki je bil še pravkar siten, natak-njen in nasajen, se muza in se drži na smeh ... Nič več ni slabe volje ... V nas je vedrina, veseli smo in dobre volje ... Pa četudi samo za kratek čas ... Strup slabe volje je pregnan ... Tesnoba je ušla ... in zdi se, kot da ni vse tako zelo hudo ... kot včasih stvarno je ...

V tem je ves čar, v tem je skrivnost in v tem vsa dragocenost te opere, ki se imenuje: Rossinijev »Seviljski brivec«.

Podatkov o življenju in delu obeh avtorjev: Beaumarchaisa in Rossinija je v vseh tovrstnih knjigah na pretek. Kogar zanimajo, jih bo dobil v krajši obliki tudi v naših starejših ali mlajših »Gledaliških listih«, mogoče tudi v gledaliških (običajno zakasnelih) poročilih kakega poročevalca, ka-

teremu se zdijo ti podatki važnejši od ocene dela in od razpravljanja o predstavi. Za nas režijske, scenične, pevsko-igralske in glasbene izvajalce je važno v prvi vrsti bistvo dela, njegov duh, njegov značaj, skratka, če hočemo biti nekoliko bolj učenli: njegov slog.

Nekje sem bral — ne vem več točno kje — da se v tej operi prekrasno združujeta in izpopolnjujeta francoski esprit in italijanski brio. In vse seveda, kar je z »esprijem« v zvezi. In vse, kar je seveda z »briom« v zvezi. To, se mi zdi, je lahko iztočnica za pevsko-igralski izraz in za režijski in scenični prijem.

Ne morem biti istega mnenja s kritiki, ki mislijo, da je mogoče ali celo potrebno in pravilno igrati in peti te vloge (zlasti v »Brivcu«) samo s primernim, pa četudi bravuroznim, tehničnim pevskim znanjem. Nikakor ne. Res je vsekakor, da je to znanje — in sicer brezpogojno — nujno, res pa je tudi, da je potrebno vse to znanje navdahniti s polno, z bijočo življenjsko silo, z žarko vedrino zdravega obstanka, s toplo krvjo smejočega se srca, z ostro napetostjo pretkanega duha in s kipečo objestnostjo prešernega brezbrizja. V »Brivcu« je vse šegavo, je nagajivo, je prevejano, navihano in dovtipno. Dejanje se izteče v enem samem dnevu, dogodki sami kar »drviijo« (kot jelen pridri-vi), vse hiti, vsem se nekam mudi,

in če se ustavi, se ustavi samo zato, da se malo odpočije, potem pa nanovo še huje plane, pljuske, se zaleti, prekopicne, dokler končno skozi vse spletke, nakane in borbe ne pritira do srečnega razpleta, do končne zmage mladosti, ljubezni in bistroumja nad starikavim, nergavim godrnjaštvom in topim skoporitstvom.

Ne trdim, da bi morali biti izvajalci »Brivca« v igralskem izrazu morda razuzdani ali celo vsakdanje vulgarni, mislim pa, da so lahko in da celo morajo biti zelo živahni, iskriivi in na posameznih mestih celo razposajeni. Meje teh — (priznam, da lahko zelo tveganih) — igralskih elementov pa morajo določati ne samo režija in vaja, temveč tudi dve lastnosti, ki jim pravimo: čut za mero in čut za izvajalsko sposobnost.

Že mnogo, mnogo let je tega, kar smo gledali in uživali študentje predstave »Brivca« na Dunaju, Münchenu in v Milanu. Vtisi pa so še vedno nepozabni in če bi jih hotel približno ponazoriti v prisposobi, bi jih še najlaže primerjal z brušenimi čašami ki-pečega in penečega se šampanjskega vina. Izvajalci so mi v spominu, kakor da so imeli v sebi neka skrita peresa, na katerih so se njihove kreacije zibale, gugale, prožile, padale in odskakovale. Še zdaj — v davnem spominu — se mi zdijo kot lahke kroglice, ki vedno vrteče se, igrajoč se v neštetih lastnih obratih, svetlikajoče se v soncu, poskakujejo sunkom in nagajivo na tankem curku brizgajočega vodometata.

Ko sem leta 1940 prvič režiral »Seviljskega brivca« (Betetto in Zupan v nepozabnem spominu!), so me predvsem tedanje gledališko ekonomske razmere izzivale, da sem poskusil namesto s predpisanimi tremi samo z dvema prizoriščema in sicer pred hišo dr. Bartola in v njegovi sobi. Iz-

kušnja je pokazala, da taka rešitev predstavi ni bila niti najmanj v škodo, da smo lahko dogodke enako smiselno razvijali in še odmorili so bili krajši, kar pa se mi zdi tudi pri »Brivcu« velikega pomena. Kakor je razvidno, ostane osnova neizpremenjena skozi vse slike, ozadje pa sem nekoliko dvignil zaradi boljšega pregleda. Sicer pa sva skušala s scenografom dati tudi v sceni nadih vesellega in vedrega značaja.

Pravijo, da je »Brivec« najboljša komična opera sploh. Učinki in uspehi dokazujejo, da je to res. To delo se je rodilo iz smeha in je narajeno za smeh.

Ni dolgo tega, ko se mi je nekaj čudnega pripetilo. Srečal me je na cesti prijatelj, ustavil me je in me kar nekam nenadoma in brez prave zveze natihoma vprašal: »Ti, ali je res, da je smeh umrl?« »Kako umrl?« sem se nekam začudil. »Tako,« pravi, »veš, tisti smeh, ki prihaja človeku iz srca, ki je zdrav in čist in preprost, ki človeka olajša in ki ga kakor okoplje in razvedri, ki nekako rdeče-zeleno cvetè in ki je prijazen, ki ti dušo po-boža in stori, da človeka ni strah...« Moj prijatelj je pesnik in jaz imam večkrat resnične težave z njim. Večkrat ga tudi popolnoma ne razumem... Vendar sem se ob teh njegovih besedah nekoliko zamislil: Kaj bi bilo, če bi smeh res umrl? Pravi smeh namreč, tisti, ki je topel, prisrčen in dobrušen, tisti, ki vsem pomaga živeti, tisti, ki je pravi sinček svojega očeta in sicer starega očeta — humorja. Res je, premišljeval sem tako in priznam, da sem bil zaskrbljen. Med razmišljanjem pa sem se spomnil »Seviljskega brivca« in priznati moram: začutil sem olajšanje, tesnoba je popustila in zazdelo se mi je: tako dolgo, dokler bo na svetu »Seviljski brivec«, tako dolgo tudi smeh ne bo mogel popolnoma umreti...

In navsezadnje: »Brivec« se tudi izredno lepo konča. Vsi, ki so sodelovali v tej hudi stiski in »borbi«, se ob koncu lepo snidejo, se postavijo v vrsto in lepo zapojó:

»Ljubezen in zvestoba
človeštvu sta potrebna!
Ljubezen in zvestoba
naj geslo bo svetla!«

Ali ni to lepo?

In če bi bilo to zares, kaj je treba še več?

Rudolf Franci kot Werther in Cvetka Součková kot Šarlota v naši novi uprizoritvi Massenetove opere
»Werther«



OSCAR BIE O ROSSINIJU

Rossinijev »Viljem Tell« je izhajal iz docela drugačnega okolja kot Auberjev. Auberjevo delo je temeljilo na stvarni nujnosti: ritem narodne pesmi je bil temelj tragikomični operi v nasprotju s krvavo-vedro, naivno-okrutno popevko v malem. »Viljem Tell« je bil zapopaden osebnostno. To je preokret nadarjenega človeka od njegove lahkomišelnosti preteklosti: enkratno in preiščeno dejanje, ko je zbral svoje moči in zadostil nečimrnosti svojega znanja. Ne vem, kaj mi je ljubše: dobri odlomki iz opere »Viljem Tell« — ali ono igrivo in muhasto življenje, ki mu je ime Rossini. Če je bil Spontini tiran, potem je bil Rossini ljubljenež življenja; vsak je bil po svoje vladar, vendar je bil Rossini to zaradi čara in ne zaradi moči svojega temperamenta. Radi bi

spoznali, kakšen je bil, kako je deloval na ljudi in jih vedno znova očaral. Pozabimo njegove opere in sledimo njegovi osebnosti. Kje jo najdemo? Mazzatinti in Manis sta izdala njegova pisma. Razočarala so. Pisana so v živahni italijanščini in so po svoji šaljivosti baročna. V presojanju pa sestoje iz sladkobnih fraz ali iz neuke nevednosti. Take narave ničesar ne zrcalijo v pisani besedi. Živijo le v besedi od človeka do človeka, v izgubljeni besedi, ki prav tako zaživi v življenju kot s smrtjo ugasne.

Tu imate portret iz teh zbranih pism: nepozaben je, govori s polodprtimi usti, oči stoje ostre in prodirne nad ukrivljenim nosom. Usta zaokroža, kot bi ga ukrivil cinizem, glava je izdelana, užitek jo je bil napravil od porno, uspeh jo je ojeklenil. Mendels-

sohn je napisal o njem: Malo ljudi poznam, ki bi znali biti tako zabavni in duhoviti kot on, kadar to hoče. On dela to spoštljivo, videti pa bi morali pri tem njegov obraz. Kje sem našel tega Rossinija? Nekaj v »Sevillskem brivcu«, še več pa v Stendhalovi knjigi o njem, ki je izšla leta 1823, torej pred »Tellom« — in ki tako zrcali njegovo predrzno sliko. Stendhal ga občuduje, nato pa se spet odvrta od njega; kajti zadnja njegova dela so mu že preveč nemška (pravzaprav francoska). Prebrati moramo to skoraj pozabljeno delo, da spoznamo ozračje, ki je ležalo nad Rossinijevo mladostjo. To je eno najočarljivejših kramljanj, ki so bila kdaj napisana o glasbi, tudi o tisti glasbi, ki leži skrivaj v naših živcih, ki jo mramro in igramo, če nimamo kaj drugega početi. Napisal jih je človek, ki je čas od 1800 do 1820 doživel s svojimi čuti, ki je opisal tudi vsa govoricenja o papanu Paesiellu, Cimarosi, Paerju, Mayru, Dalayracu in čaščenem Mozartu, »ki bo bržkone postal Veliki, ko bo Rossini zbledel«. Venomer primerja Mozarta in Rossinija, genija melanholijske in genija melodije. Kot pravljica se bere to pisanje — zgodovinsko lahkomišno — in tako duhovito napačno in vendar tako poganjajoče in kipeče v besedi — kot Rossinijeva melodija v grlu. Tako impresionistično iz lesketajočega se videza kot koloratura v veselem neapeljskem popevanju. In včasih tako skeptično kot eden od pogledov iz nezastrih lož v San Carlu. Tako željno vseh velikih premier (ki jih je v resnici videl in opisal), vseh velikih pevcev in pevk, tenorja Davida, buffobasa Paccinija, Marcolinija (za katerega je bilo napisano delo »Pietra del paragone«) in drugih. (Za Pasto in njeno lepo postavo ni bilo ničesar napisanega kljub njenemu obsežnemu organu in barvitim registrom; bilo pa je za Vellutijevo, ki toliko kolora-

tur v Rossinijevih melodijah improvizira, da jih sam ne prepozna več.) In tako, zaključuje, naj se pevcem ne dovoli več toliko svobode in naj se zaznamujejo variacije prav tam, kjer jih je treba peti. Tako se pritožuje Stendhal nad pevci, ki so okrasili melodijo po svojem razpoloženju in po svoji individualni naravi, po kaprici večera. Majhne, raztrgane fraze so zamenjale nekdanji široki legato.

Stendhal se poglobi v Rossinijevo mladost, ko se je — sin opernega hornista in druge primadone — potikal med gledališči in impresariji. Kmalu je dobil dovoljenje, da je sam dirigiral svoja prva dela, oziroma predstave, in doživel bučne uspehe in zgražanja vredne škandale. Nato ga je Barbaja angažiral v Neaplju, kjer je pisal »Elizabeto« za Coldbrandovo, vznemirjajočo špansko lepotico, ob kateri se je Stendhal le literarno navduševal, Rossini pa obtičal na njej z njenimi 20.000 lirami rente in s podeželsko hišico blizu Bologne. A samo na njej, kajti ženski svet ga oblega, on pa se ga večje otresa. Nato pa se je od nje ločil in se poročil z Olympio Pelissier. Mogel je pogrešati rento in se je ubog in skromen nasešil v Parizu. Toda zaslužil je na borzi in prinesel iz Anglije 250.000 frankov. V Parizu si je prislužil kot »generalni inšpektor petja« 20.000 frankov, za »Mozesa« je prejel 4200 frankov, za partituro »Comte d'Ory« pa 12.000. »Viljem Tell« mu je prinesel 24.000 itd. Tako se je že dalo živeti. Imel je lastno svinjerejo, doma pečene pastete in izbrano vinsko klet. In opere? Proglasil se je antirossinijevca. Maščeval se je za neuspeh v San Moiséju in zahteval, da violinisti tolčejo v taktu po svečnikih. Himno, ki jo je napisal za Murata, je po politični spremembi prenaresil in jo posvetil Avstrijcem. Dobil je potni list za Neapelj.

Njegov genij se mu je zdel samoumeven, uspeh mu je bil življenjski cilj, humor pa edina filozofija. Dobra jed mu je bila neovrgljiva resnica. To je bil on. Kaj mu morejo? Pariški muziki v Akademiji so vsi proti njemu. Prav. Če potrebuje uverturo, si vzame neko staro, če potrebuje arijo, okrade sam sebe. V naglici potrebuje glasbo za ropanje vinske kleti; vzame neko staro bojno pesem. Božanska lenoba, sprejmi me v svoje naročje. — Ob koncu »Mozesa« se vsi smejejo. Rossini leži v postelji. »Iz našel sem sredstvo, s katerim bom ta smeh preprečil,« zadoni glas obiskovalca. »In katero bi to bilo?« »Spesnil sem molitev, ki naj bi jo ob koncu peli Hebrejci. V eni uri sem jo dokončal.« Rossini skoči iz postelje: »Jaz pa ji bom zložil glasbo v četrtr ure«. V naslednji predstavi »Mozesa« se razen Rossinija nihče več ne smeje.

O, če bi mogel kramljati s Stendhalom o Rossiniju v ložah lepih dam (ki jih pozna), o Rossiniju južnih dežel (katerih glasbo razume), in še o tem zabavnem, letečem, trenutnem in navdušujočem temperamentu, ki v razpravah o neki ariji zaide v političen ekskurz, ki napravi iz impresarijevega potovanja celo novelo in iz opisa kolorature celo analizo lepote — tedaj bi se v letu 1913 do smrti blamiral. Mrzel zrak in nepremagljiva rešnoba vejata krog nas. Daleč proč je to ptičje petje umetnosti, ki ni hotela biti nič drugega kot prisposoba uživanja življenja. Z mokrim robcem maham tej božanski lahkomiselnosti. Zdaj ga zaničujem in se borim proti njemu z vso lojalnostjo, ki sem jo dolžan našemu vseh odlik polnemu času.

Giacchino Antonio Rossini se je 29. februarja leta 1792 rodil v Pesaru. Petja se je učil v Pesaru, a je kmalu prešel na kompozicijo. Njegov prvi večji uspeh je bil leta 1813 »Tancred« v Benetkah (v gledališču Fenice). V



Rudolf Francel v naslovni vlogi opere »Werther«

kratkih razdobjih so mu sledila dela: »Italijanka v Alžiru«, »Turek v Italiji«, »Elizabeta«, »Seviljski brivec«, »Othello«, »Pepelka«, »Kradljiva sranka«, »Armida«, »Mozes v Egiptu«, »La donna del lago«, »Mahomet II.«, »Zelmira« — in še, da navedem le najvažnejša — »Semiramis«, ki je leta 1823 v gledališču Fenice našla tako mlačen odziv, da se je Rossini odločil potovati po Angliji in se nato naseliti v Parizu. Prevezal je sam Théâtre italien, a ga je zaradi nujnih upravnih težav kmalu pustil. V tem času je priredil »Mahometa II.« za pariško publiko. Tudi »Mozesu« je dal novo, bogatejšo obliko, napisal »Comte d'Ory« in na koncu kot krono svojih pariških stvaritev »V. Tella«. Od leta 1829 do svoje smrti, ki ga je prehitela po mnogih potovanjih v Ruelle pri Parizu leta 1868, ni ničesar več

napisal. (Razen »Stabat mater« in nekaj malenkosti). Ta molk so si pojasnjevali s tem, da ni verjel, da bi mogel biti boljši od samega sebe. V svojih pismih se imenuje ex-skladatelj (ex compositore) ali pianist četrtega razreda. Vendarle mu je svet ohranil hvaležen spomin in ga obsul z vsemi častmi, ki jih zasluži njegovo zaslužno delo.

Če se povrnemo k njegovemu umetniškemu delovanju, razlikujemo zgodnjo italijansko dobo, kjer vlada lahkotni tok melodij, ki pa kljub lahkotnosti intenzivneje učinkujejo (na primer v velikih orkestralnih recitativih). Sledi poznejša doba, v kateri ob vsej pevski razgibanosti nastopata po francoskem načinu teatralni in dramatični množični učinek. Tako živi njegova mladostna opera »Tancred« le iz svojih cvetočih glasov, ki jih zahteva. Plava v petju in koloraturi in se omejuje na gotove muzikalne in dinamične preokrete, kjer je rossinijevski crescendo izoblikovan v kratki, ampak vedno močnejše se ponavljajoči frazi. V prvem duetu Tancreda in Amenaide najdemo obojestransko stopnjevanje glasov, velike zборе, ostre cenzure, ki jih obdaja kontura soprana. Široka, v c-molu začenjajoča se Amenaidina arija v ječi, izstopa zaradi svoje lepe horizontalnosti v začetku dejanja.

Mnogo zanimanja je vzbudil »Othello«, ki ga je izpodrinilo lepo istoimensko Verdijevo delo. Shakespearov besedilo je tu spremenjeno. Do katastrofe ne pridevde afera z robcem, ampak zamenjava pisma. Stendhalu se zdi Rossinijevo delo manj ganljivo od Viganovega baleta. Vendar nas bolj zanima. Harmonično je bogatejše in ostreje je izdelano. Melodične finese so v duetu Dezdemone in Emilije. V duetu Othella in Jaga živi ritmika zaradi štirikratnega motiva v triolah. Končno je ganljiva tudi Dezdemonina smrt, ko poje v koloraturah. Ta končni prizor pa vsebuje mnogo no-

tranje grobosti Rossinijeve glasbe. Dandanes namreč nismo več zmožni samo uživati ob petju brez vsebine — namesto ob literarno dokumentirani tragediji.

Iz ostalih zadnjih italijanskih Rossinijevih oper ne povzamemo ničesar drugega. Marsikatera lepa melodija se razblini, dobri obrati postanejo kmalu trivialni, basi pojo fraze, ki jih partnerji ponavljajo in ostali obarvajo, glas nadkrili orkester.

Kljub temu se stil »V. Tella« ni pojavil kar nenadoma. To dokazuje pogled na »Mozesa« (posebno v pariški predelavi), ki vsebuje v četrtem dejanju dobro, skoraj verdijevo arijo s tipično tekočo rossinijevsko figuro violin v šestnajstinkah, ki spominjajo na spremljavo romarskega spreveda v »Tannhäuserju«. Plesi in finale so prav tako dodatno skomponirani v Parizu in so docela v stilu velike opere, medtem ko zasluži prvo dejanje (tudi na novo izdelano za Pariz) manj pohvale. Predvajanje desetih zapovedi je nepomembno, pri-sega nanje je a capella brez fines, takoj nato sledi zbor v polonezi. Čudno nas dirnejo le politalijanske fraze v ustih Hebrejcev. Povsem nemogoč je Mozes, ki začne finale prvega dejanja v istem ritmu kot Almaviva, ko pride na oder kot vinjen vojak. Nasprotno pa ima znana bojna koračnica pristen francoski prijem — in nenadno bliskanje v večni temi, ko Mozes kliče boga, izzove vso pariško ritmično ostrost in tempo. Stara italijanska izdelava začne v drugem dejanju: zbor Egipčanov v temi. To je ena najbolj posrečenih Rossinijevih kompozicij. Resna je in veličastna, na slikoviti podlagi, vzdušje je v močnem nasprotju Mozesovemu čudežu, ki pokliče luč z neba. Lepa, jasna in čista mesta s širokim kvintetom. Kmalu pa zadoni italijanska ognjevitost, ki to biblično povest, polno intrig in čustva ne more našim čutom nikdar več zableščati.

Neliričnost in brezdušnost, ki sta bili dani Rossinijevi zunanji in notranji karieri, sta ga predestinirali za veliko francosko zgodovinsko opero, ko je v svojem veselju do popevanja nekoliko popustil. To je čisto odločno storil v »Tellu«. Koloraturo je omejil in poplemenitil melodijo. Seveda obljublja nesmrtna uvertura več, kot pa vsebuje delo. Brez melodične zveze z delom samim, v simfonično-scenični okrajšavi, se deli v štiri dele. Cello idila, neurje, planinsko slavo in koračnica. To je drama zase. Ne beethovnovsko poglobljena, temveč pariško zunanje poudarjena, toda z močjo iznajdljivosti in suverenitete temperamenta in izražanja. Med opero šele počasi pridemo k sebi po tem genialnem začetnem naskoku. Poslušamo ljubek podeželski zbor z barkarolo ribičev, se takoj seznamimo s Tellovo resno veličino, čutimo Melchthalsovo duhovniško vzvišenost, opazujemo zbor in polfrancoski ponosni Arnoldov stil itd. Finale je po starem vzoru zgrajen na široki melodiji molitve in hkrati bojeviti frazi, Vse, kar je etnološkega, je Nemčija — in Tell ni bolj švicarski kot je bil Mozes hebrejski. Po končani uverturi se ne razkrije genij niti osebni obraz, temveč napetost moči, izurjeno reliefiranje značajev, občudovanja vredna koncentracija, v splošnem nevtralna epikurejska mojstrovina. V tem duhu poslušamo lovce in blagodoneče rogove in razumemo, da se Matildina ljubezen ne more izviti (kot Izoldina) iz tega nočnega lovskega nemira — in uživamo po paragrafihi pri ljubavnem duetu. Iz terceta Tella, Waltherja in zopet pridobljenega Arnolda zvene zdaj mozartovske reminiscence zdaj slutnje meyerbeerovskih melodičnih gest. Nahajamo se na Rütliju. Prvi motiv, ponosen in samozavesten, karakterizira kanton Unterwalden, drugi, uporni — Schwyz, in tretji, marljivi — Uri. Začuda mnogo je bilo



Cvetka Součková kot Šarlota in
Maruša Patikova kot Zofija v
»Wertherju«

vzeto iz Schillerja. Tirolienne in vojaški ples. Nenadoma robata scena streljanja v jabolko, ublažena z nekaj ljubkimi melodijami, mogočna Tellova arija s cellom, ognjevita Arnoldova bojna pesem. Običajna molitev, dekorativna nevihta na ladji — in apoteoza s širokim dvotaktnim prepletajočim se motivom v zadnjem crescendo. Vsi aduti pestre opere so po vrsti izigrani. Kako čudno lahko je Schiller postal brezdušen. Pridigal je svobodo, zdaj jo pojo v vsej operi. Rossini pa je s to popularno učinkovitostjo veličastno izgubil sam sebe. Zato je molčal. To je bil edini efekt, ki je še preostal, efekt, ki je bil dovolj šaljiv, da je razveseljeval perspektivo njegovega življenja — in dovolj resničen, da mu je preskrbel absolutnost.

M. Š.

ROSSINIJEV „SEVILJSKI BRIVEC“ V NAŠI OPERI

Rossinijev »Seviljski brivec« je prišel prvič na oder Slovenskega gledališča v Ljubljani v sezoni 1905-06. To je bila sezona, ki jo je vodil od Dramatičnega društva izbrani glavni intendant Fran Govekar. Skušal je vzdržati raven gledališča vsaj na tisti stopnji, ki jo je doseglo v predhodnih sezonah, ki so se odlikovale zlasti po dobrih pevcih in po nekaterih, za sodobne razmere dobro pripravljenih opernih uprizoritvah. Hkrati je moral izpodbijati konkurenco nemškega gledališča, ki se je pripravljalo, da začne tudi z opernimi predstavami, in iskati pota in načina, da pridrži še v večji meri gledališko občinstvo pri slovenskih predstavah, ko se je pokazalo, da deželni odbor ne bo izplačal Dramatičnemu društvu redne letne podpore.

Vendar se boj za proračunsko ravnanje uprizoritev Dramatičnega društva ta hip še ni pokazal docela v vsej svoji ostrini, denarno vprašanje je le v neki meri vplivalo na sestavo repertoarja. Vse bolj je Govekar skušal repertoar »izpopolniti« po neklih svojih problematičnih načelih, ki se vsaj v dramskem repertoarju niso dala izdejsviti po kakršnikoli napredni in razvoju slovenskega gledališča ustrezajoči črti. Zato je Govekarjevo ravnanje naletelo na dokajšen odpor, ki je dosegel svoj vrhunec v znameniti očitni polemiki med Cankarjem in Govekarjem (Naši zapiski — Slovan 1906) in dovedel poleg nekaterih drugih, za Govekarja odločilnih dogodkov, do tega, da je Govekar v pozni jeseni 1906 odstopil kot intendant slovenskega gledališča v Ljubljani.

V opernem repertoarju je Govekar v tej sezoni uvedel buffo-opero kot protiutež veliki operi. Na svoji poti podrejanja umetniških načel pri izbiri repertoarja željam in okusu še ne

izoblikovanega slovenskega gledališkega občinstva v tedanji provincionalni Ljubljani je skušal pridobiti naklonjenost občinstva z deli, v katerih mu je poudarjena komika nudila hvaležno vabo pri občinstvu, po drugi plati pa mu glasbena kakovost takih del ne bi mogla prinesiti zamero pri kritiki. Poizkus mu je v operi delno uspel, v drami pa ga je pustil na cedilu. Tako je bila ta sezona nekakšna preizkusna sezona za Govekarja in za slovensko gledališče: nosila je pečat Govekarja in napovedovala njegovo delo za pozneje, ko se je po logični neizprosnosti naših gledaliških razmer vrnil v vodstvo slovenskega gledališča kot njegov ravnatelj s potrebnimi polnomočji, da razvije svoja problematična repertoarna načela po svojem okusu v okviru denarnega položaja pod Hribarjevim pritiskom in po okusu tistega, od njega tolikokrat reklamiranega širokega občinstva.

Opero »Seviljski brivec« so že večkrat napovedovali. Uprizorili so jo prvič 8. decembra 1905 kot četrto operno novost v sezoni, ponovili so jo samo še dvakrat. V slogu sodobnega okusa in delno po željah intendantice je poročevalec v »Slov. Narod« sicer poudarjal, da se opera »odlikuje po duhoviti melodiki in harmoniki, po sijajni in prelestni orkestraciji in krepki in na poantah bogati ritmiki«, pristavil pa, da je »kompozicija bolj podobna opereti in pride vsled tega do popolne veljave le, ako jo poje operetno osebje...« Ta pristavek je spremljal poročevalca v oceni nastopajočih pevcev, češ da je bil Orželski kot Almaviva slab, kajti »odlikoval se je bolj s petjem kakor z igro, ki mu je delala pač mnogo preglavic, kar je pa umljivo, ker je navajen nastopati zgolj v resnih operah«. Nasprotno pa da se je Raneku »poznalo, da je njegov ele-



Sarlota (Cvetka Součková) med bratci in sesticami

ment opereta in da je na tem polju doma.« Eno svojih prvih opernih kreacij pa je Betetto postavil tako, da je »ugajal v petju kakor v igri, opaža se na njem, da napreduje.« Nadaljnjo pomankljivost, ki se je tikkala posebnosti te opere, je zabeležil isti poročevalec takole: »V tej operi se izredno mnogo govori, treba bi bilo torej poskrbeti, da bi se to, kar se govori, tudi **pravilno izgovarjalo in naglašalo**. Včeraj je zelo močno vplivalo na občinstvo, da so solisti izvemši gg. Orzelskega in Betetta v govoru rabili naglase, da je človeka bolelo uho!...«

Navzlic željam intendantce se »Seviljski krivec« pri prvem nastopu na slovenskem odru ni mogel uveljaviti. Dasi govore poznejša poročila o izboljšanih uprizoritvah, pa je opera po svojih posebnostih dokazovala, da so v mladi slovenski operi še dokajšnje organske pomanjkljivosti, ki jo ovirajo pri dovršenem konceptu uprizoritev buffo-oper. Najbolj je to izrazil v svojem poročilu Jaroslav Foerster v reviji »Slovan«, kjer je

razvil naslednje pomisleke, stopnjujoč jih do višine ene svojih najboljših gledaliških kritik: »Brivec seviljski« se mora po svoji naravi izvesti v čvrstem tempu in podati se mora v finih, rekel bi, akvarelskih barvah. Humor, ki tiči v libretu, pa tvori ono na rahlo razburkano gladino osolnčenega jezera, na čegar valih se veselo ziblje živahna pesem vročerknega in brezskrbnega italijanskega srca. Vsega tega na našem odru ni bilo opaziti. Tempo opere je bil dolgočasen. Kakor se je dalo pričakovati od moči, ki niso koloraturni pevci, se je tudi vseskozi izgubila lepota koloratur. Rahli ti pevski okraski so postali pri naših pevcih in pevkah težke verige, ki so ovirale hitrino koraka. A vse to je stvar, ki je popolnoma naravna pri operi naših razmer, vsled česar je odpustljiva. Nepotrebno pa je bilo tudi za Ljubljano, podajati humor na način, ki je običajen pri nedeljsko popoldanskih predstavah. Najmanjša zahteva slovenske publike je pač, da hoče slišati opere toliko

umetniško dovršeno, kolikor se da pri naših razmerah doseči. Občinstvo se bo naveličalo posecati opero, ki je bolj podobna tingel-tanglu, nego torišču prave umetnosti. Za pevko glavne vloge Rindovo je bil Foerster sploh mnenja, da ni kos svoji partiji, ker ji je manjkala toplota in potrebni »duševni vzlet«.

Neuspeh prve uprizoritve »Seviljskega brivca« je bil torej očiten. Skoraj domala osem let je moralo poteči, da se je v sezoni 1912/13 v novi intendanci, v kateri mu je bila poverjena opera, Hubad odločil, da poizkusi z novo uprizoritvijo. V nasprotju z Govekarjevimi mislimi, po katerih je skušal uveljaviti opereto, je novo intendantco vodilo načelo, da bi čim bolj zmanjšala vpliv operete in to prav z uprizoritvijo buffo-opere. Vendar tudi to pot ni bil operni ansambel docela kos svoji nalogi.

Vnovič so opero »Seviljski brivec« uprizorili v sezoni 1912/13 dne 1. marca 1913 in jo ponovili še trikrat. Uprizoritev se je razlikovala od prve zlasti po tem, da je zdaj sodelovalo v njej mnogo več slovenskega osebja (Križaj, Bukšek, Kovač, Povhe), v glavni vlogi Rozine pa odlična pevka Rihterjeva, ki jo je enkrat zamenjala kot gost Cilka Otahalova. Občinstvo je nova uprizoritev zdaj šele prav privabila, dasi moraa poročevalec »Slov. Naroda« ni prav zadel, če je trdil, da po »dolgočasnih drugih predstavah smo potrebovali smeha«. Stopnjema dvignjena raven glasbe željnega občinstva je v večji meri povzročila obisk, pri čemer je treba poudariti dejstvo, da je vodstvo gledališča nekako ob istem času moralo odpovedati reprizo Sem Benelijeve drame »Ljubezen treh kraljev«, ker se je v avditoriju zbralo le 15 gledalcev. Navzlic ugodnemu sprejemu predstave (pohvalna Funtkova ocena glavne ženske partije, ki jo je pela Rihterjeva), pa je sodil kritik

»Zarje« Etbin Kristan, da je bila uprizoritev le nekako nad srednjo višino.

Z obnovitvijo slovenske opere po prvi svetovni vojni so nastale tudi za opero »Seviljski brivec« nove možnosti, ki so se zlasti očitovale v nenehnem prilivu mladih slovenskih pevskih moči do popolne prevlade, in še zlasti v novih režijskih konceptih mladih slovenskih opernih režiserjev in sporednega glasbenega pronicanja v delo po slovenskih dirigentih. Šele v novi slovenski operi je postal »Seviljski brivec« ena najbolj privlačnih oper.

V sezoni 1922/23 je prišla ta opera vnovič na slovenski oder z dirigentom Neffatom in režiserjem Vasilijem Sevastijanovom in se obdržala še v naslednji sezoni 1923/24, znana zlasti po sodelovanju Povšetova, Betetta, Levarja in Kovača. V sezoni 1924/25 je prešla režija v roke Fr. Bučarja.

V sezoni 1926/27 so jo uprizorili vnovič v režiji Fr. Bučarja in pod dirigentom Neffatom.

V sezoni 1931/32 jo je na novo postavil Mirko Polič kot dirigent in režiser ter se je obdržala še naslednji dve sezoni.

V sezoni 1935/36 sta jo postavila Neffat in Drago Zupan, peli pa so jo še naslednji dve sezoni.

V sezonah 1940/41, 1941/42 in 1942/43 jo je režiral Ciril Debevec, dirigirali pa Švara, Neffat in Žebre.

Naposled je dosegla v sezonah 1945/46, 1946/47 in 1947/48 najvišje število predstav. Režiral jo je Golovin, dirigirali pa Žebre, dr. Švara in Rado Simoniti.

Skupno so uprizoritve »Seviljskega brivca« v Ljubljani dosegle skoraj 150 predstav in je opera s tem stopila v vrsto najbolj uprizarjanih opernih del. O priljubljenosti naj priča še to, da je bila nekajkrat uprizorjena tudi zunaj Ljublane: ob gostovanjih v Kranju, Celju in na Jesenicah. jt



Slavko Štrukelj kot Schmidt, Ladko Korošec kot župan in
Danilo Merlak kot Johann v »Wertherju«

ROSSINI: „SEVILJSKI BRIVEC“

(Vsebina opere)

Prva slika: Na seviljski cesti. Grof Almaviva priredi z muzikanti svoji oboževanki Rozini podoknico. Rozinin skopi varuh, doktor Bartolo, ki bi sam rad lepotico zavoljo njenega dokajšnjega imetja dobil za ženo, prepreči in prepove svoji varovanki, da bi se pokazala na oknu. Brivec Figaro, ki je prišel pod izmišljenim imenom v Seviljo, obljubi grofu Almavivi za dobro plačilo pomoč v njegovi ljubezenski avanturi. Grof bi rad osvojil Rozinino srce pod krinko siromašnega Lindora. Kot prvo zvijačo mu Figaro nasvetuje, naj si poskusi pridobiti dostop v Bartolovo hišo kot vojak, ki ima nakazilo za stanovanje. Za to je pravkar priložnost kot nalašč ugodna, ker je prav za ta dan najavljen prihod novega regimenta v mesto.

Druga slika: Pri doktorju Bartolu. Rozina piše pismo Lindoru, ki mu v njem priznava svojo ljubezen. Figaro

večkrat pride v hišo kot brivec in prevzame dostavitev lista na pravi naslov. Ko čuje, da se doktor Bartolo vrača domov z učiteljem glasbe, mojstrom Baziliom, se naglo skrije in skriva prisluškuje njunemu razgovoru. Na ta način je priča, kako svari Bazilio doktorja Bartola pred grofom in kako ga oba skleneta pred Rozino očrniti. Po tem razgovoru uspe Figaru, da se neopazno s pismom izmuzne iz hiše. Kmalu za njim vdre v hišo grof Almaviva v vojaški obleki in zahteva od doktorja Bartola, da ga nastani v svojem domu. Seveda izbruhne med obema glasen prepir, med katerim uspe grofu, da vendarle skriva izroči svoje pismo Rozini. Bartolo nikakor noče privoliti v njegovo vselitev, ker je v posesti osvobodilne listine, s katero je oproščen takih vojaških služnosti. Grof ne odneha, temveč žene vedno večji krič in vik, dokler ne postanejo ljudje na cesti po-

zorni in se ne začenjajo zbirati pred hišo. Končno pride še mestna straža, ki zgrabi na Bartolovo zahtevo predrznega soldaškega rogovileža. Ko pa grof pošepeta poveljniku nekaj besed na uho, ga ta veli izpustiti in odide s svojimi ljudmi iz hiše.

Tretja slika: Pri doktorju Bartolu. Čeprav se mu prvi načrt ni posrečil, grof Almoviva nikakor ne izgubi poguma. Drugi dan se spet utihotapi v Bartolovo hišo, tokrat kot učenec baje bolnega don Bazilia, v čigar imenu poučuje Rozino v glasbi. Bartolo mu gre sprva na led. Medtem ko si brivec Figaro daje opravka s starčevu brado najde grof priložnost, da sporoči Rozini načrt za beg, ki naj bi se zgodil v naslednji noči. Ko se nepričakovano pojavi sam Bazilio, uspe grofu, da ga brž podkupi in odpravi, preden se doktor Bartolo zave sleparije. Končno pa se v njem vendarle zbudi sum nad čudnim muzikantom, nakar požene njega in Figaro iz hiše, pošlje nemudoma po Bazilia in mu veli takoj pozvati notarja.

Četrta slika: Pri doktorju Bartolu. Bartolo bi rad na vsak način še danes sklenil z Rozino ženitno pogodbo in tako prehitel svojega nevšečnega tekmeča. Rozino pridobi na svojo stran

s tem, da ji natvezi, da jo Lindoro le snubi za grofa. Ogorčena in užaljena Rozina mu izda načrt za beg in celo izjavi, da se je pripravljena z njim poročiti. Doktor Bartolo nemudoma pohiti po stražo in pomoč zoper domnevne roparje. Medtem nastane zunaj strašanska nevihta. Med bliskom in gromom se povznejo zarotniki skozi okno v hišo. Razjarjena Rozina se jim upre in jim noče slediti, in grof ji le stežka dopove, da je on sam Lindoro in grof Almoviva v isti osebi. Zagotavljajoč ji vso svojo ljubezen, jo še enkrat prosi, naj mu postane žena, v kar Rozina vsa srečna privoli. Takoj nato prihiti Bazilio z notarjem in navzoči ga s smrtnimi grožnjami prisili, da podpiše kot priča ženitno pogodbo med Rozino in grofom Almovivo. Ko prisopiha doktor Bartolo s stražo, je že vse prepozno, zakaj Rozina je že srečna grofova žena. Skopuhovo razočaranje je seveda brezmejno, a se brž malo poleže, ko mu grof sporoči, da se v njegov prid odpoveduje kakršni koli Rozinini doti. Le zvitemu Figaru mora doktor Bartolo odšteti za njegove »dragocene usluge« čedno vsotico denarja. Tako se zgodba konča v vseplošno zadovoljstvo.

Valens Vodusek:

VTISI IZ EDINBURGHA

Za Princes Street pravijo, da je med najlepšimi ulicami na svetu. Takoj ko stopiš v Edinburghu iz vlaka in se dvigneš po stopnicah v višino ceste, se znajdeš na tej široki aveniiji sredi mesta, z vrsto velikih trgovskih palač na eni strani in s prostranimi parki na drugi strani. Tiste stavbe bi bile do kraja suhoparne, če jih ne bi krasil pas razkošnih izlošč; tudi parki, ki se od ceste strmo spuščajo v nekako globel, si ne bi dobili slovesa brez črnega navpičnega granitnega skalovja, ki se dviga

onkraj globeli z mogočnim srednjeveškim trdnjanskim gradom na vrhu.

Tu na tej cesti, pravijo, se je pred osmimi leti rodila ideja edinburškega festivala, takrat namreč, ko sta stopala po njej znani glasbenik organizator, sedanji direktor Metropolitan opere v New Yorku, Mr. Bing in angleški bogataški čudak Mr. Christie, ki si je svojčas lahko privoščil privatno operno gledališče in tako položil temelj za sedanjo slovit Glyndebourne operno družbo. Pogled na slikovito ozadje s trdnjavo



Samo Smerkolj kot Albert, Maruša Patikova kot Zofija in Rudolf Francel kot Werther v naši uprizoritvi.

in starim delom mesta na grebenu griča je menda v obeh sprehajalcih istočasno sprožil misel, da bi bil Edinburgh najlepše in najpripravnejše mesto za glasbeni festival v Veliki Britaniji.

Prihodnje leto se je ideja edinburškega festivala že prvikrat ostvarila in tako so se letos v zadnjem tednu avgusta in v prvi polovici septembra že sedmič zaporedoma po Princes Street prelivale množice obiskovalcev iz celega sveta.

V resnici ima Edinburgh vse glavne in postranske stvari, ki so potrebne za mednarodno glasbeno prireditve velikega formata. Pravzaprav je težko reči, kaj je pri tem glavno in kaj postransko. Marsikaterega obiskovalca najbrž ne bi privabila samo slavna umetniška imena brez slikovite lepote mesta s pogledom na Severno morje in brez pokrajinskih lepot bližnje severne Škotske. Na drugi strani ustvarjajo za velike umetniške prireditve pravi okvir in ozračje kulturno - zgodovinske zna-

menitosti. Tudi teh se ne manjka v Edinburghu, saj ni bil zaman šeststo let prestolnica škotskih kraljev; vsa tako imenovana »kraljevska milja« od gradu skozi stari del mesta navzdol do kraljevske palače je takorekoč posejana z njimi. Tam so ostale lepe in zanimive stare stavbe, od normanske grajske kapele mimo gotske katedrale in mimo pet- ali celo sedemnadstropnih meščanskih hiš iz srednjega veka do mračnih soban v kraljevski palači, v kateri lebdi še spomin na škotsko kraljico Mary izpred štiristo let. Ostali so spomini na burna stoletja škotske zgodovine, na naskakovalce trdnjave in oblegance v njej, na krvave dogodke na trgih, ko so padale glave upornega plemstva, na madeže krvi v grajskih sobanah, ki jih je povzročila renesančnost in zvižaja. In kolikor je burna preteklost uničila z ognjem in mečem starinskih znamenitosti, toliko jih je skušala idustrijska bogatija 19. stoletja nadomestiti z novimi stavbami v starem slogu.

Tako kipi ob Princes Street iznad kipa Walterja Scott-a gotski baldahin 60 metrov visoko v nebo. Na drugem koncu ceste in drugod po mestu se dvigajo ponarejene gotske cerkve, ki bi jih oddalec skoro težko ločil od pristnih, ker so jim saje tovarniških dimnikov iz predmestij dale navidezno patino stoletij. Na drugi strani pa ima Edinburgh še vse tisto, kar je za glasbeni festival neobhodno potrebno: ogromno koncertno dvorano za 2800 poslušalcev, kjer so se vrstili večer za večerom simfonični koncerti z najslavnejšimi dirigenti, orkestri in solisti; manjšo dvorano drugje v mestu, v kateri sta bila dnevno po dva, večkrat celo po trije komorni koncerti. Dve gledališči sta si med seboj razdelila opera in balet, tako da so se morali dramski ansambli iz Londona in Pariza preseliti v veliko skupščinsko dvorano Škotske cerkve s Shakespearom in Molièrom.

Ob robu tega uradnega dela festivala pa se je utaborilo v manjših dvorinah še štirinajst drugih gledaliških skupin, bodisi z dramskimi predstavami, bodisi z lutkami ali tudi z revijami. Vsi ti so se lahko sami nasitili z drobtinami obiskovalcev z bogatinove mize, za njih ni bilo treba posebej skrbeti. Pač pa so prireditelji festivala poskrbeli še za drugačno očesno pašo in obenem od diha za ušesa z dvema likovnima razstavama: na eni strani je kraljevalo 40 Renoirovih slik, v dvorinah škotskega muzeja pa so angeli in svetniki s srednjeveških jugoslovanskih fresk nemo zrli iznad glav občudujočih gledalcev v odsvit bledega severnjaškega sonca.

Kam torej iz zadreg ob tolikih prireditvah in ob tolikih vtisih? Naravno je, da me je ena prvih poti zanesla v operno gledališče in da sem si ogledal vse tri predstave, ki jih je letos dajala angleška Glyndebour-

ne opera, Mozartovega »Idomeneo«, Rossinijevo »La cenerentola« in Stravinskega »Rake's progress«. Iskreno moram priznati, da me je presenetil visoki nivo angleške operne umetnosti; kdorkoli bi imel iz daljave predsodke o angleški operi, češ, Anglija ima prvo stalno operno gledališče šele petnajst let in si mora še danes v precejšnji meri pomagati pri pevcih solistih z gosti iz tujine, — bi moral svoje mnenje vsaj ob Glyndebourne operi temeljito spremeniti. Vprašanje je sicer, ali njen nivo v celoti dosegata obe edini stalni operi v Veliki Britaniji, ki sta obe v Londonu: ona velika v »Covent Garden« in druga v Sadler's Wells gledališču.

Glyndebourne opera namreč ni stalna opera, temveč si za vsakoletno redno enomesečno sezono najame orkester Kraljeve filharmonije iz Londona, iz opernega zbora v »Covent Garden« si izbere kakih šestdeset članov, poig najboljših britanskih solistov vabi goste iz vsega sveta, med dirigenti ima enega ali dva stalnejša gosta. Vsaka umetniška skupina zase je med njimi v resnici prvovrstna. O opernem zboru iz »Covent Garden« gledališča sem videl svojčas nekje napisano, da spada med najboljše operne zборе na svetu. Po tem, kar sem slišal od dela tega zbora v Edinburghu, mislim, da je to res, oziroma upam, da je tako. Če bi mi namreč kdo trdil, da je nekje na svetu operni zbor, ki je še vidno boljši od tega, bi me dobesedno postalo groza.

Celotni Glyndebourne kolektiv pa ima še enega človeka, ki jih stalno vodi in ki je pravzaprav v desetih letih dvignil nivo opernih predstav do izredne današnje višine. Morda se bo komu zdelo čudno, da je to režiser. Toda če imajo druga velika gledališča po svetu med pevci in dirigenti prav tako izvrstne misli ali pa

sem in tja morda še večje umetnike, ima gotovo redko, redko katera opera na svetu danes tako genialnega režiserja kot je Carl Ebert, ki je iz Nemčije pred Hitlerjem pribežal v Anglijo in je prav šele v Glyndebourne kolektivu lahko ostvaril svoj umetniški ideal. Njegova prva maksima je, da v operi ni važno samo lepo petje in muziciranje, temveč tudi igra, ki v bistvu ne sme zastajati za igro dramskih igralcev. To samo na sebi ni presenetljivo, posebno ne pri človeku, ki ima za seboj dolgo in ne nepomembno umetniško pot dramskega igralca. Občudovanja vredna pa je pri tem že samo njegova sposobnost, da na primer tudi z igralsko ne posebno darovitih pevcev odbrusi sleherno okorno in konvencionalno operno poziranje. Naravnost odkritje pa je njegova genialna in neizčrpna fantazija, ki je zvezana seveda z mojstrskim obvladanjem muzike in ki tako rekoč najmanjši igralski odtenek odkrije v izrazu muzike same. Prav tako je gibanje zbora, ki predstavlja za opernega režiserja posebno trd problem že zaradi velike mase ter zaradi konvencionalnih nenadnih prihodov ter odhodov, v režiji Elberta naravnost fantastično po notranji logiki igre in obenem slikovitosti razporejanja v delne skupine, ki pa se bolj ali manj stalno prelivajo. (Pri tem moram pripomniti, da oder v Edinburgu ni bil bistveno večji od našega ljubljanskega). Tako sta se mi na primer vtisnila v spomin posebno dva zborovska prizora, eden v Mozartu in drugi v Stravinskem, — ki sta gledalca globoko pretresla že samo z igro zbora!

Na ta način se izgledajo ali celo popolnoma izginejo iz opernega odra vse tiste navidezne absurdnosti, ki



Maruša Patikova kot Zofija in Cvetka Součkova kot Šarlota v naši novi uprizoritvi Massenetovega »Wertherja«

jih je pri konvencionalnem uprizarjanju veliko, in zaradi katerih je duhoviti kritik Oskar Bie svojčas zapisal, da je opera nemogoča umetnina. Pri Ebertu ni opaziti šivov med posameznimi prizori, odrsko dogajanje postaja utemeljeno in začenja teči logično in organsko. Morda bi pri Ebertu še Bie za las odstopil od svoje trditve in bi priznal z njemu lastno agresivnostjo, da je v Ebertovih rokah celo opera mogoča kot umetnina. Meni pa so bile prav zaradi tega operne predstave v Edinburgu posebno odkritje in doživetje.

(Se nadaljuje.)

BELEŽKE

Nenadna smrt našega požrtvovalnega umetniškega sodelavca. V sredo dne 11. nov. je nepričakovano preminul dolgoletni član našega gledališča, dramski igralec in sedanji inspicient Opere Zoran Planecki. Pokojnik je bil mnogostransko darovit in vesten umetniški sodelavec našega gledališča. V mladosti je bil mnogobetajoč violinist, pozneje pa se je zaradi zelo lepega baritonskega glasovnega materiala in prirojenega veselja do gledališča posvetil študiju solopetja in dramske igre, v čemer je v obojem prav tako zelo napredoval. Vendar je moral petje zaradi bolezni v grlu opustiti in tako je bil v našem gledališču sprva angažiran kot dramski igralec. Toda njegova mnogoletna zveza z glasbenim svetom ga zgolj v Drami ni zadovoljila, zato se je pred 15 leti odločil in rajši sprejel v Operi mesto inspicienta. Obenem je vse do l. 1945 nastopal kot zelo uporaben karakterni igralec v opereti. Kot operni inspicient je zaradi svojega temeljitega poznavanja glasbe, vestnosti in vzgledne ljubezni do dela bil, čeprav občinstvu neviden, vendar tisto zanesljivo vodilno kolo v zamotanem stroju, ki se mu pravi operna predstava, kolo, ki je porok, da ta stroj vsak dan znova nemoteno steče do konca. Zoran Planecki je bil na svojem mestu vedno cel mož, zato so ga vsi v gledališču imeli radi. Kaj nam je kot kolo v našem stroju pomenil, se bo videlo šele zdaj, ko ga ni več!

Po osvoboditvi se je Planecki izkazal tudi kot aktivni delavec v sindikalni organizaciji, kjer je bil dve leti tajnik sindikalne podružnice SNG, v zadnjem času pa tudi član Republiškega odbora sindikata kulturno pro-

svetnih ustanov. Razen tega je bil zadnja leta tudi glasbeni učitelj na Glasbeni šoli v Mostah in v Polju.

Pri pogrebu dne 13. t. m. ga je spremljala do groba velika množica njegovih stanovskih tovarišev, učencev in prijateljev. Na Žalah se je od njega poslovil s krajšim govorom upravnik SNG Juš Kozak, ob grobu pa predsednik sindikalne podružnice SNG Rado Simoniti in tajnik Republiškega odbora SKUU Ivan Lesar. Na obeh mestih so mu zaigrale v slovo fanfare, operni zbor pod vodstvom Jožeta Hanca pa je zapel dve žalostinki.

Vzglednemu gledališkemu delavcu svetel spomin!

Na letošnjem vsedravnem glasbenem tekmovanju, ki je bilo meseca oktobra t. l. v Zagrebu, se je z uspehom uveljavila v finale članica naše Opere, mezzosopranistka, Cvetka Součková, ki je v zaključnem tekmovanju dobila drugo nagrado. Prva nagrada v pevskem oddelku ni bila podeljena.

Valerija Heybalova angažirana v Švici. Valerija Heybalova, nekdanja članica slovenske opere v Ljubljani in njen stalni gost, je v zgodnjem poletju podpisala angažman za opero v Bernu. V času, tik preden je gostovala na opernih prireditvah na 1. ljubljanskem festivalu, je objavila v enem izmed zagrebških tednikov razgovor, iz katerega posnemamo izjavo, da bo kljub angažmaju v Bernu še gostovala v Ljubljani in Beogradu. Angažman v Bernu je sprejela, ker se ji je ponudila izredna prilžnost, da obogati svoj repertoar. V prvi vrsti gre za to partijo Elizabete v operi »Tannhäuser« in naslovno partijo v Straussovi operi »Arabela«.

Valebišgumica
ηαμα
LJUBLJANA



Odločitev ne bo težka . . .

ker je izbira velika in cene najnižje

