

LUCIJAN MARIJA ŠKERJANC:

GLASBENI PREGLED.

Namen te črtice je, podati pregledno sliko pomembnejših glasbenih dogodkov zadnjega časa pri nas. Kot razširjevalci muzikalne kulture služijo v prvi vrsti koncerti, operne prireditve in glasbene publikacije; temu sporedu odgovarja tudi razporedba poglavij mojega pregleda.

Razveseljivo dejstvo je, da so se koncertne produkcije naših domačih moči vendar že dvignile do višine inozemskih prireditev. Imamo nekaj (žalibog še premalo!) izklesanih osebnosti, na katere smo lahko ponosni. Eden teh je pijanist Anton Trost, pravi klavirski virtuoz, kojega sila leži v tehnični idealnosti; vendar mu briljiranje ni edini namen, temveč izurjenost stopa v službo interpretacije: to je že višja stopnja klavirskega igranja. Sicer se do „najglobljiš višin“ muzikalnega prednašanja tudi ta pijanist ni še povzpел; vendar se že javlja tendenca k temu v njegovi izbiiri sporeda, ki prinaša tehnično lažje izvedljive stvari (V. Novák: „Písne zinníh noci“, Suk: „Legenda“ itd.); njegov polet pričakujem napeto, ker bo pomemben tudi za ostali svet.

Druga kapaciteta na polju klavirske virtuoznosti je Ciril Ličar; ni še tehnično tako izdelan kot Trost, zato še ne more položiti individualnega pojmovanja v svoje igranje; poletje k temu seveda že tuintam opazamo, toda razbijejo se še ob trdi steni tehničnih ovir (Chopin!). Vendar je znal v nekaterih mestih C. Frankove skladbe (preludij, koral in fuga) zelo zanimati ter je skladba name napravila nepozaben vtis, kar je gotovo v glavnem zasluga pijanista, ki spada brez dvoma med najzanesljivejše ometajoče mlajše naše glasbenike.

Pijanistinja Dana Golia-Koblerjeva je spoštovanja vredna umetnica, ki je najboljša v interpretaciji finih, drobnih skladbic, kakor so Debussyjeve. Epičnost (Chopin!) in herojičnost (Liszt!) sta ji tuji; karakterizira jo nežno poglobljanje, igračkanje s subtilnimi zvočnimi efekti.

V to vrsto bi še spadala pijanista Janko Ravnik in Niko Štritof, ki pa nista samostojno nastopala, temveč le kot spremljevalca različnih solistov; osebnejši njiju je Ravnik, ki je v Sindingovi serenadi (za

dve gosli in klavir) pokazal mnogo svoje globoke čutnosti in finega pojmovanja; žal je bila to edina točka, v kateri je imel kolikor toliko samostojen part. Štritof je vesten in razumen spremljevalec; dostikrat je bil občutno boljši od spremljanega solista.

Če še navedem Claire Trost-Fiedler, pravo interpretinjo Liszta z imponirajočo silo in izborna tehniko, pod katere vehemenco pa se je Chopinova prva balada brez glasu zgrudila, je vrsta letošnjih klavirskih produkcij zaključena.

Izmed igranih klavirskih skladb so največ različnih interpretacij doživele Chopinove (sonata op. 35; baladi op. 23 in op. 47; scherza op. 31 in op. 39; nokturna op. 27, št. 1, in op. 55, št. 2, in drugo). Nobena po mojem prepričanju ni niti iz daleka dosegla pravega Chopinovega tona, ki je kompendij harmonične in melodične pestrosti ter skala vseh možnih občutij od ekstatičnega veselja do obupne žalosti (mazurke, preludiji), epične širine in misteriozne herojičnosti (sonate, balade, poloneze), duhovitosti in mimozne finese (scherzi, nokturni, impromptuji itd.). Za interpretacijo skladb tako raznoličnega značaja je razen skrajno izdelane tehnične izurjenosti še treba vsestranske poglobitve in asimilacije, kajti sicer ostanejo vsi poizkusi prednašanja le enostranski in padejo po navadi v sentimentalnost, katero pomotoma pripisujejo značaju Chopinovih skladb.

Mnogo lažji v interpretaciji, a tehnično efektnejše izvedljivi Liszt je tudi precej programov izpolnil s svojimi jako enoličnimi in za nas ne več interesantnimi skladbami. Njih muzikalna vrednost je napram Chopinovim minimalna, kajti monotonost njegovih harmoničnih in ritmičnih postopov učinkuje že bolj utrudljivo kakor zanimivo.

Začetnik muzikalnega impresionizma, Claude Debussy, se je pri nas reprezentiral s tremi karakterističnimi skladbami: „Jardins sous la pluie“, „Le vent dans la plaine“ in „Reflets dans l'eau“. Enoličnost njegovih skladb ne daje interpretaciji nobenih problemov; harmonično in ritmično se giblje le v ekstremih, melodično je zaostal in zato tudi včasih banalen.

Vítězslav Novák je najmarkantnejša osebnost v sedanji češki glasbi; njegova najpopularnejša klavirska skladba je „Sonata eroica“, katere glasbene vrednosti ni treba precenjevati; dejstvo je, da njegove „Písně zimních nocí“ navzlic izborni arhitektoniki ne dosegajo predpodob. Noviteta za nas je bila edina jugoslovanska klavirska kompozicija, Stančičev „Preludij“, ki pa je vsled konsekventno rabljenih sekundnih harmonij le bolj igračka kakor resno delo.

Brahms je prišel le enkrat na vrsto, še takrat ne najboljši; ravno tako Suk.

Med pianistovski naraščaj bi štel Marijo Schweigerjevo, ki je nastopila v simfoničnem koncertu orkestralnega društva Glasbene Matice in je dovolj spretno odigrala klavirski koncert E. Griega s spremljevanjem orkestra, pri nas še malo gojena forma. Upam, da jo bo mogoče slišati kdaj samostojno, da bo lažje preceniti njene vrline.

To bi bila, kolikor vem, vsa klavirska produkcija zadnjega časa; sedaj preidem k vijolinski.

Tu je prednjačil mladi Milan Jovanović, izredno nadarjen virtuoz, ki je s spremljevanjem svojega mlajšega brata Dušana Jovanovića dal samostojen koncert visoke umetniške vrednosti. Njegova glavna poteza je skrajno izdelana tehnična spretnost; čustveni del je še bolj šablonski. Očividno nič manj nadarjeni Dušan je spremljal prav dobro, v kolikor ni motila tehnična nedostatkost. V solu je pokazal spretnost kontrapunktičnega igranja, ki očituje trdno podlago muzikalne vzgoje.

Rihard Zika je nastopal ob različnih prilikah; do samostojnega koncerta ni prišlo. Tudi njegova bolj razvita plat je tehnična; njegov nekoliko ostri ton ga vodi k interpretaciji impresionistov; najbolje se mu posrečijo mesta, ki zvene brezstrastno, a nežno in fino. Ostale njegove zasluge za našo glasbeno kulturo bom navedel o priliki ocenitve kvarteta Zika.

Če mimogrede omenim sicer izbornega, a čustveno šablonskega Vaso Pričhodo, pridem do našega razočaranja: Pera Stojanović (prej Stojanovits), skladatelja par slabejših dunajskih operet, ki tudi kot vijolinski virtuoz ni mogel zanimati niti v tehničnem niti prednašalnem oziru, ker sta oba očitala precejšnjo površnost.

Vijolinska literatura je bila zastopana po običajnih znanih efektnih skladbah komponistov, kakor Paganini, Tartini, Pugnani (kojega večno lepi „Preludio e allegro“ smo dvakrat slišali izborno igrati); dalje Bruch in še celo Bach („E dur-koncert“), nekaj C. Francka in povrh še — Chopinovi nokturni! Posebnih zanimivih novosti nam vijolinski koncerti niso prinesli.

Kar se solopetja tiče, je treba nanovo poudariti, da se pri nas umetna pesem le vse premalo resno goji in ima vsak pevski koncertni spored preveč pestro lice, sestavljeno iz pesmi medseboj jako tujih in nezadostno zastopanih skladateljev — ter peščico znanih, ne pretežkih opernih arij. Tendenciozen program uporablja le Cirila Medvedova,

ki je tudi letos o priliki zapela pesmi Arenskega, Musorgskega in Čajkovskega. (Izvamem seveda takozvani „Ruski koncert“, ki vsled skrajno nedostatnega glasovnega materiala kot resna produkcija ne pride v poštev.) Glasovna izurjenost usposablja C. Medvedovo, da poda vsako skladbo z nji primerno in pevki lastno individualnostjo.

Pavla Lovšetova je dala lastni koncert z raznolikim sporedom, kojega prvo točko so tvorile prvič izvajane pesmi sodobnih domačinov (Kogoj, Lajovic, Škerjanc). Očividno ji Lajovčeva globoka „Begunka ob zibeli“ ni dobro ležala zaradi velikih zahtev, ki jih njena dramatičnost stavi na pevkin glas, kakor tudi arija iz opere „Tosca“. Glas Lovšetove je čist, metalen, vsake patetičnosti nezmožen; prijajo mu le skladbe veselo-nežnega značaja.

Druga (in obenem zadnja) samostojno nastopajoča pevka je bila Vilma de Thierry, priznana izborni član naše opere, katere glasovne in predvajalne zmožnosti hočem premotriti o priliki ocene opernega ensembela; tam pridejo na vrsto baritonist Ivan Levar, sopranistinja Zdenka Zikova in tenorista Josip Drvota in Leopold Kovač.

Posebno važnost in pomen pripisujem razvoju našega prvega in edinega godalnega kvarteta Zika, ki se vsled nestalnosti svojih članov žal še ni preril do stavljenih idealov. Letos je nastopil v sledeči obliki: I. vijolina: Rihard Zika, II. vijolina: I. Karel Sancin, vijola: Ladislav Czerny, vijolončelo: Ladislav Zika. Zasluga primarija je vestno nastudiranje, ki se je posebno obneslo pri interpretaciji Dvořákovega F dur-kvarteta (op. 96), katerega so odigrali ognjevit in z vsestransko smotreno diskretnostjo. I. vijolonist razpolaga z izborno razvito tehniko in manj razvitim tonom, II. vijolonist pa obratno. Ta razloček se je osobito pokazal pri Sindingovi serenadi za 2 gosli in klavir. Vijolist združuje vrline obeh vijolonistov, kar je potrdil pri solu v Berliozovi simfonični sliki „Harold en Italie“. Žalibog je pri nas zanimanje za resno gojitev te glasbene forme tako neznatno, da ne kaže dati rednih komornih večerov in je upravičen strah, da se bo še ta naš edini in toliko obetajoči godalni kvartet zrušil ob nerazumevanju publike.

Dočakali smo tudi davno obljubljene in dolgo zaželjene simfonične koncerte, katerih vrsto je v manjši obliki otvorilo orkestralno društvo „Glasbene Matice“, ki je svoj spored za godalni orkester pod vodstvom dirigenta Karola Jeraja odigralo z občudovanja vredno disciplino in nepričakovano temperamentnostjo, znak visoke dirigentove muzikalne inteligence. Sodeloval je — žal oboleli — solooboist V. Kopta, eden najzmožnejših članov gledališkega orkestra.

Prvi simfonični koncert v pravem pomenu besede je dal pomnoženi orkester kraljevega narodnega gledališča pod taktirko ravnatelja Fridrika Rukavine; sledil mu je simfonični koncert kapelnika Ivana Brezovška. Oba imenovana dirigenta sta svoje moči povečini posvetila gledališču, zato naj sledi ocena njunega delovanja v drugem poglavju tega pregleda.

Tretji simfonični koncert se je vršil spet po zaslugi orkestralnega društva in nam je prinesel Čajkovskega 6. patetično simfonijo. V nji so se najbolj zrcalile zmožnosti dirigenta, kojega najlepše lastnosti so vestnost in natančnost pri naštudiranju, ter globoko občutena ognjevitost pri izvajanju. Male nedoslednosti v igranju (2. stavek simfonije!) niso občutno kvarile celotnega, zelo dobrega vtisa. S tem koncertom se je prav častno zaključila prekratko odmerjena vrsta simfoničnih prireditev, ki so nam podale skladbe sledečih skladateljev:

Čajkovskij je bil največ zastopan, in sicer po dveh simfonijah (5. simfonija E-mol, op. 64, in 6. simfonija H-mol, *pathétique*, op. 74) ter „Elegiji“ (op. 67 b, za godalni orkester); vse skladbe visoke muzikalne vrednosti, resno zasnovane in deloma (I. stavek 6. simfonije!) genijalno izpeljane. Berlioz je prišel na spored s simfonijo „*Harold en Italie*“ (op. 16), skladba, ki bolj zanima vsled mojstrske instrumentacije kakor muzikalne globine, Beethoven (*Ouvertura Leonora* št. 3, za svoj čas nezaslišano dramatično in edino karakteristično klasično delo te vrste), Dvořák z uverturo „*V naravi*“, ne preveč izrazito skladbo, preveto ljubezni do narave, serenado za godalni orkester ter dvema slovanskima plesoma. Nadalje plitvi Massenet („*Scènes Alsaciennes*“) ter nekaj manjših skladb Griega, Boccherinija, Sibeliusa itd. Prvotno izvajane novitete so bile Peričev „*Karnaval*“, izborna instrumentirana simfonična slika mnogo obetajočega mladega skladatelja, nadalje moje pesmi za glas s spremljevanjem orkestra in „*Grottesca*“. Pevski part je odpela Vilma de Thierry.

Semkaj spadata tudi „*Cerkveni koncert*“ in koncert „*Glasbene Matice*“. Prvi je znamenit po izvajanju Kimovčeve „*Staroslovenske maše*“ in Rheinbergerjevega orgeljskega koncerta (op. 177), ki ga je vseskozi mojstrsko sviral Stanko Premrl; drugi po Premrlovi „*Solnčni pesmi sv. Frančiška*“, obsežnem delu resne zasnovanosti. Na teh koncertih so prišli tudi na spored sledeči skladatelji: N. W. Gade, E. Bossi, P. H. Sattner; B. Ipavic, Vit. Novák, Zd. Fibich, A. Lajovic in E. Adamič.

Koncertiral je plzenjski moški zbor „Smetana“, ki nas je seznanil z najkarakterističnejšimi reprezentanti moderne češke glasbe (V. Novák, J. Suk, J. Kunc itd.).

H koncu naj omenim edino zastopnico plesne umetnosti med nami, mlado Lidijo Wisiakovo, ki je s svojim odličnim učiteljem, Václavom Vlčekom, dala samostojen plesni večer, na katerem je pokazala veliko gibčnost in mimično nadarjenost.

Bilo je še par manj važnih prireditev, ki jih tu ne bom našteval, temveč preidem na oceno opernega ensembela. (Konec prihodnjič.)



JANKO SAMEC:

PRADEDOV DOM.

Tam pod nebeškim, sinjim baldahinom,
kjer tiho sanjajo vasice gorske
in okna koč odeta z rožmarinom
zvedavo gledajo v daljave morske;

kjer Soča se pod Svetim Valentinom
— deklè zaljubljeno v tri fante gorske! —
pozdravlja s Triglavom, Mangartom in Kaninom,
prej ko spusti v ravnine se primorske,

je dom pradedov mojih. V zemlji sveti
prelivata se trud in znoj stoletij
rodú, ki tlačén tujcu ni se vdal,

ker je skrbela zanj ko prava mati
in ga učila modro: Sinko zlati,
dokler boš ljubil me, ne boš propal!

Zmedel sem te, Jo! Kivilec naj vž.
25/

LUCIJAN MARIJA ŠKERJANC:

GLASBENI PREGLED. (Konec.)

Pri gledališki umetnosti določujeta vrednost predstave dve komponenti: kreacija vsakega posameznega predstavljavca zase in njegovo vživetje v okviru celote. Oglejmo si torej zmožnosti vsakega naših opernih članov posebe s kritičnega stališča, brez ozira na njih priljubljenost v gledišču in izven njega.

Razdelitev pevskih moči naše opere po kategorijah njih glasovnega značaja in uporabnosti je zelo otežkočena vsled nesistematičnosti podeljevanja vlog; vidimo namreč često istega pevca nastopati v glasovno dijametralno si nasprotujočih vlogah, ki vsled tega tudi njemu vse bolj kot prijajo. Kakor bomo videli, ensemble sicer res ni mnogoštevilen, nikakor pa ne tako majhen, da bi bilo potrebno tako kvarno razvrščevanje. Pod to nesistematiziranostjo trpi koj naša I. sopranistinja H. Richterjeva. Njen glas jo označuje brezdvomno kot mladostno-dramatično sopranistinja; njegova moč je v razvitju mirnih, širokih tonov srednje lege; v dolgih, spevnih scenah, ki pač smejo biti dramatične, se najlepše pokaže. Najvišji toni — morda vsled nepravilnega nastavka — nimajo prave zvočnosti; tehničnim težkočam koloratur njen pastozni glas ni kos. Vsled tega je najbolj uspela v vlogah, ki zahtevajo čist, peven in nepatetično dramatičen glas; tako ji je popolnoma odgovarjala Tatjana v operi „Jevgenij Onjegin“ P. I. Čajkovskega. Sanjava, resna in zaljubljena Tatjana je v nji našla — vsaj v pevskem oziru — pravo interpretinjo, ki je svoje zmožnosti pokazala v najlepši luči v prizoru s pismom. Tudi kot Liza v „Pique Dame“ istega skladatelja bi bila prav dobra, da je ni kazila razmišljena igra; Mařenko v „Prodani nevesti“ je predstavljala povsem dobro; tudi vlogama Mimi v Puccinijevi operi „La Bohème“ in Margarete v Gounodovem „Faustu“ je odgovarjala — razen nekaterih mest (arija o nakitu v Faustu!) — dovolj spretno. Nikakor pa nista njenemu glasu ležali vlogi Gilda in Leonora v Verdijevih operah „Rigoletto“ in „Trovatore“; negibčnost, hladnost, nelahna in nezvočna višina ter pomanjkanje temperamenta njenega glasu in igre so bili najboljši dokazi, kako neprikladne so ji take in enake vloge. Tudi v „Postillon

de Lonjumeau“, komični operi A. Adama, so ji koloraturni deli delali preglavice in zato ni mogla dobro uspeti. Njena igra in mimika nista posebni, včasih še celo prav slabi; tudi v tem ji vloge, ki se prilegajo njenemu glasu, bolj prijaajo od ostalih.

Ta pevka deli zadnje čase svoj epitheton ornans: „primadonna“ z Z. Zikovo, ki je pela vloge zelo različnega glasovnega značaja, od dramatičnih, preko koloraturnih do liričnih in celo operetnih. Izmed vseh vlog se ji je najbolj posrečila Rusalka v istoimenski Dvořákovu operi; nekatera mesta, kakor arija v zadnjem dejanju, so bila res prav lepa. Tudi njen glas je lepši v srednji legi kakor pa v višini, ki zveni nekam trdo in votlo; gorkote mu manjka, kar je posebno kvarilo njen vtis kot Nedda v Leoncavallovi operi „Pagliacci“. Ostale vloge je izpeljala manj dobro, mogoče vsled neoriginalne igre; pa tudi glasovno se mi zdi, da je bila začetkom sezije boljša kot sedaj.

Glas K. Gajeve je mehak, polnozvočen tudi v lahkotni višini, jasen in gibčen, opremljen torej z lastnostmi, ki jih zahteva glas operne subrete. Seveda se kot taka ni imela prilike pokazati, ker je nastopala po večini v manjših, njenemu glasovnemu značaju in zmožnostim ne odgovarjajočih vlogah, izmed katerih sta bili večji le Olympia v Offenbachovih „Hoffmanovih pripovedih“ in Filina v Thomasovi „Mignon“, kjer je razen svoje tehnične izurjenosti in temperamenta pokazala veliko igralsko spretnost; omenitve vredno (a dozda po krivici še nikdar omenjeno) je njeno stalno napredovanje v pevskem in igralskem oziru.

Operetna subreta R. Thalerjeva, je v svoji stroki neoporečno izborna, tako pevski kot igralski; ne vem, po čigavi krivdi je zašla v opero, kjer ji nedostanost glasovnega materiala in njegova neizšolanost nista dopuščali smiselne kreacije, čeprav se je igralski uspešno uveljavila. Neprimerno boljša je bila v operetah (J. Straußov „Netopir“ in O. Nedbalova „Poljska kri“), kjer je pokazala razen temperamenta žal tudi še precejšen kvantum — razposajenosti. Karakteristična zanjo je fina okusnost v izberi toilet — pri gledališču važen faktor.

E. Levova je nastopila le v dveh vlogah Giulietta v Offenbachovih „Hoffmanovih pripovedih“ in Lepa Helena v istega skladatelja istoimenski opereti), kjer sta seveda neizrazitost glasu in njegova tehnična nepopolnost kvarili dobri vtis, ki ga je napravila v igralskem in dekorativnem oziru.

Manjše sopranske vloge so bile prav dobro zastopane po A. Vrhunčevi, ki je tudi zelo spretno igrala, in T. Šušterjevi, učenkah našega konservatorija, ki zbujata upravičene nade.

Mezzosopran so zastopale C. Medvedova, V. de Thierryjeva in A. Ožegovičeva. Prva je vse svoje pevske in igralske zmožnosti naj-sijajneje pokazala kot grofica v Čajkovskega operi „Pique Dame“, ki bo ostala gotovo vsakemu resnemu ljubitelju gledališke umetnosti v spominu. Manj so ji odgovarjale ostale vloge. V. de Thierryjeva razpolaga z jako obsežnim in izrazitim ter patetičnim glasom, ki ga štejemo k mezzosopranu, ker se mi zdi njegova višina dosti bolj pomembna od globočine. Najboljša je bila kot Azucena v Verdijevi operi „Il Trovatore“, kjer ji je patetičnost glasu pripomogla do popolnega uspeha; tudi Ježibaba v Dvorákovi „Rusalki“ se ji je prilegala. Ravno patos, ki ji je v teh vlogah tako dobro služil, je bil vzrok, da je predstavljala naivno dete Mignon (v Thomasovi istoimenski operi) in veselo Olgo (v Čajkovskega „Jevgeniju Onjeginu“) toliko slabše, ker tu bi bil na mestu mehkejši, milejši glas. Njena igra je ravno tako odgovarjala le dramatičnim prizorom; za nežnosti je premalo distinguirana. Ožegovičeva je nastopala le v manjših vlogah, kjer je svoj obsežen, a neizrazit glas dovolj dobro uveljavila; igrala je vse vloge precej enolično in je bila najboljša kot Pavlina v Čajkovskega „Pique Dame“. Pravega kontraalta dozdej še nismo slišali na našem odru.

Izmed tenoristov je z najobsežnejšim, najzvočnejšim in najsvežejšim glasom obdarjen J. Drvota, ki je sebi prikladne, v italijanskem stilu pisane vloge v pevske in igralske oziru neoporečno izvedel. Posebno dobro je uveljavil kantabiliteto svojega glasu in dramatičnost igre v operi „Pagliacci“ skladatelja R. Leoncavallo; njegovo zmagovito višino in milino v Verdijevih operah „Rigoletto“ in „Il Trovatore“, povsod nastopajoč v glavnih vlogah.

Lirični tenorist g. Stepniowski je pomembnejši vsled svoje muzikalne sigurnosti kakor glasovnega materiala. Srednja lega njegovega glasu je dosti izrazitejša in zvočnejša od višine, ki je nekam trudna; zato je boljši v operah, ki ne zahtevajo velike pevnosti, ampak se zadovoljijo z baladno-recitativnimi prizori. Tako je bil prav dober kot Lenski v „Onjeginu“, Hoffmann in Jongleur v operi „Le jongleur de Notre Dame“ J. Masseneta; dosti nedostatnejši v operah „Bohème“ in „Madame Butterfly“, ki rabita zvočnejšo višino. Igralski je bil povsod na mestu.

Glas L. Kovača je sladak, liričen tenor, ki je jako dobro uporaben v izključno liričnih, še celo sentimentalnih scenah (Wilhelm v „Mignon“, Fenton v „Veselih ženah“ O. Nicolaia). Višina glasu še ni tako prosta, kot bi morala biti in igralske nespretnosti kaže njegov dober vtis; kakor pa njegov napredek očitno kaže, imamo še mnogo

pričakovati od njega. Tenorista Wurscher in Schoell sta nastopila kot gosta, prvi kot Herrman v operi „Pique Dame“, drugi kot Faust v „Faustu“; oba se niti pevski, še manj pa igralski nista obnesla. — V manjših, osobito operetnih vlogah je nastopal F. Mohorič, pevski spretnejši kot igralski.

Lirični bariton je I. Levar, kojega moč je v spevnih, mehkih arijah večja kot v dramatično razburjenih prizorih; milini njegovega glasu so najbolj odgovarjale fine scene, kjer je tudi uveljavil svojo naravno igro (Onjegin, Trovatore, Madame Butterfly). Prevelika patetičnost tako v glasu kot v igri mu ne leži (Rigoletto) in napravi vsled tega mučen vtis.

Ostali baritoni občutno zaostajajo za njim; največ še obeta Štamcar, čigar glas je dovolj močan in izrazit ter mu le še manjka pila, ki bi ga nekoliko omilila; tudi votlosti organa je kriva neizšolanost. Njegovo uporabnost bo možno presoditi šele po končanem šolanju, vendar se lahko reče, da je bil v nekaterih vlogah že dovolj dober (Reich v „Veselih ženah“). Igra dosti slabše kot poje. Zorman je svoje neznatne partije povoljno opravil; v nobenem oziru ni ustrezal Wawrzyniecki.

Zastopnika serijoznega basa imamo v Zathayu in Rumplu; prvi je bolj dramatičnega, drugi liričnega značaja. Najbolj je odgovarjala Zathayu tudi v igri vloga Mefista in Rumplu vloga Lotharia v „Mignon“; vsestransko ju je prekašal basist N. Zec, ki je gostoval v vlogah Mefista in Falstaffa. Njegov bas je zelo obsežen, a v višini nespeven in rohneč; dramatični prizori so se mu najbolj posrečili. — Bas buffo ni zastopan.

Opereta razpolaga še z nekaterimi (razen omenjenih) člani, in sicer z drugo subreto V. Danilovo ter Trbuhovičem, Povhetom in Pečekom, vse dobro uporabne, ne preveč karakteristične moči. Zbor sestoji iz številnega, po večini dobrega materijala; v splošnem je ženski zbor, posebno soprani, šibkejši od moškega, pri katerem se odlikujejo basi; celotni vtis bi bil prav dober, če zbor ne bi prišel vedno navzkriž z orkestrom, kar kaže precejšnjo nediscipliniranost. — V oči bodeče so neokusne obleke zbora, ki pri najdramatičnejših prizorih silijo k smehu.

Režija glavnih opernih del je bila v izkušenih rokah bivšega tenorista, F. Bučarja, ki jo je vodil vselej zelo premišljeno, mestoma preveč suhoparno. Dekorativno mu je stal ob strani V. Skružný, ki je izdelal spet celo vrsto lepo dovršenih kulis. Glavni dirigent in ravnatelj opere je F. Rukavina, oseba, o kateri se pri nas že vse leto največ in najrazličneje razpravlja. Če se lotim le popisa njegovega muzikalnega

delovanja, mislim, da ga takole najbolje karakteriziram: Glavna poteza njegovega dirigiranja je hotenje, prinesiti melodično frazo do veljave ter z eleganco izpopolniti to, kar primanjkuje na poglobitvi. Najbolj se mu posreči interpretacija Čajkovskega (Onjegin, Pique Dame, V. simfonija), kjer prevladuje družabni ton in je dramatičnost uveljavljena le v drugi vrsti. Dramatičnosti, ognjevitosti in patosu, kakor jih zahteva n. pr. Rigoletto, ni kos. Kvarna uspehu je njegova površnost pri naštudiranju, ki se javlja pri vsaki predstavi — razen prve v seziji. Precej nesmotreno je njegovo razdeljevanje vlog, kakor sem že omenil pri naštevanju članov ensembela; zdi se, da tu vladajo nepojasnjene, očitno koruptne razmere, na katere je že marsikdo opozoril — a brez uspeha. Čudno se mi zdi, da se vsi očitni in prikriti očitki odbijejo ob trdi koži napadenega.

Njegov protitip v dirigiranju je I. Brezovšek, pri katerem prevladuje vestnost pri naštudiranju in izvajanju nad temperamentnostjo in ognjevitostjo; zato se odlikuje pri nepatetičnih delih lahnejšega ali pa komičnega genra (Mignon, Vesele žene); kjer pa bi morali triumfirati dramatičnost in strastnost, mu njegov temperament ne dopušča vživetja (Pagliacci).

Nastop M. Ungra, ki je dirigiral opero „Il Trovatore“, nikakor ni bil tako imeniten, kakor ga je slikala kritika in tudi ozir na to, da je bila to prva opera, ki jo je dirigiral, ne more opravičiti mestoma zelo občutnih nedostatkov v interpretaciji; linija melodij je prišla ob lepoto in enoličnost ritma je bila preveč poudarjena. Na vsak način je bila izbira te opere neskladna z dirigentovim občutjem in njegovo izkušnostjo, kajti pri tej operi ima dirigent razen svoje naravne naloge dirigiranja še to, da popravlja in omiljuje nedostatnosti kompozicije. — Lepše sta se izkazala slučajno v odsotnosti ravnatelja nastopivša dirigenta U. Perić in A. Balatka, ki sta svojo nalogo v splošnem prav dobro vršila.

Repertoire je bil v primeri s pevskim in dirigentskim ensemblom obupno reven; v vsem se je na novo uprizorilo v desetih mesecih 9 oper, 4 operete in povrh še 3 baletne scene, ki so se odlikovale po pravcati babilonski zmešnjavi.

* * *

Izmed letošnjih publikacij je omenitve vredna le izdaja M. Kogojevih treh samospevov, ki pa pričakovanju v nobenem smislu niso odgovarjali. Razen tega je izšel Pavčičev klavirski album s popolnoma pedagoško tendenco. —

H koncu naj omenim, da je kritika pri nas, žal izgubila svoj vzgojni pomen, ker je po večini služila le osebnim namenom sovraštva ali glorifikacije in niti kritiki niti kritiziranci (ki so bili sploh preveč nervozni in niso uvidevali, da gleda kritik s hudobnim očesom) niso znali obdržati nestrankarskega stališča. Mislim, da bi bilo dobro, če bi se kritika (tudi gledališka!), nahajala le v rokah strokovnjakov, ki imajo vpogled v notranje razmere naših glasbenih zavodov, če hočemo dvigati našo kulturo razsodno in ne slepo. V nasprotnem slučaju bodo pa ostale vse naše nade le cvet lokalnega patrijotizma.



RAD. PETERLIN-PETRUŠKA:

VEČER NA POLJU.

Visoko nad menoj
sta dve zvezdi se vneli
in v somrak zagoreli
kakor pogled tvoj.

Kakor je tvoj pogled
pal v srca globino
in pregnal temino
in raztajal led.

Ah, tvoje svetle oči
so v srce zasvetile
in mi spremenile
v beli dan črne noči.

Kje je že čas ta, kje!
Zdaj sem sam in na tujem
o tvojih očeh premišlujem,
ki ko zvezde v daljavi žare.

