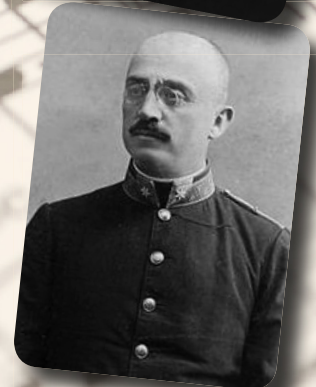
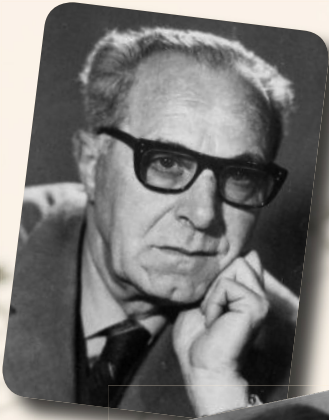




Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

Slovenska operna ustvarjalnost med obema vojnama

Špela Lah



Ljubljana 2014

Slovenska operna ustvarjalnost med obema vojnama

Špela Lah

Slovenska operna ustvarjalnost med obema vojnama

Zbirka: *Glasba na Slovenskem po 1918*

po 1918
Glasba na Slovenskem

Avtorica: Špela Lah

Urednika zbirke: Leon Stefanija, Aleš Nagode

Člani uredniškega odbora zbirke: Matjaž Barbo, Katarina Bogunović Hočevar, Igor Grdina, Peter Grum, Darja Koter, Svanibor Pettan, Lidija Podlesnik Tomášiková, Gregor Pompe, Nejc Sukljan, Urša Šivic, Larisa Vrhunc, Jernej Weiss

Recenzenta: Gregor Pompe, Darja Koter

Lektor: Irena Tršinar

© **Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2014.**

Vse pravice pridržane.

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Izdal: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za založbo: Branka Kalenič Ramšak, dekanja Filozofske fakultete

Oblikovanje in naslovnica: Jure Preglau

Prva izdaja, elektronska izdaja

Ljubljana, 2014

Publikacija je brezplačna

Dostop na spletu: <http://slovenskaglasbenadela.ff.uni-lj.si>

CIP - Kataložni zapis o publikaciji

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

78(497.4)«1918/1943»(0.034.2)

782(497.4)«1918/1943»(0.034.2)

LAH, Špela, 1975

Slovenska operna ustvarjalnost med obema vojnama [Elektronski vir] / Špela Lah. - 1. izd., elektronska izd. - El. knjiga. - Ljubljana : Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2014. - (Zbirka Glasba na Slovenskem po 1918)

ISBN 978-961-237-652-9 (pdf)

274190080

Kazalo

1 Slovenska operna ustvarjalnost med obema vojnama	7
1.1 Glasbene poteze med obema vojnama v evropskem prostoru	8
1.2 Operna ustvarjalnost v evropskem prostoru med obema vojnama	10
1.3 Stanje slovenske glasbene ustvarjalnosti v medvojnem času	11
1.4 Delovanje Narodnega gledališča v Ljubljani po letu 1918	13
1.5 Prerez opernega repertoarja po letu 1918 in prvi povojni prispevki k izvorni slovenski operi	14
1.6 Prve sodobne slovenske opere: Kogoj, Bravničar, Osterc	16
1.7 Vprašanje recepcije	19
1.8 Slovenska operna libretistika medvojnega obdobja	20
2 Pregled slovenskih opernih del medvojnega obdobja	22
2.1 BRAVNIČAR Matija (1897–1977)	22
2.1.1 Hlapec Jernej in njegova pravica (1936).....	22
2.1.2 Pohujšanje v dolini Šentflorjanski (1928).....	28
2.2 KOGOJ Marij (1892–1956).....	34
2.2.1 Črne maske (1927).....	34
2.3 KOZINA Marjan (1907–1966)	47
2.3.1 Ekvinokcij (1943)	47
2.4 OSTERC Slavko (1895–1941)	47
2.4.1 Iz komične opere (1928).....	56
2.4.2 Krog s kredo (1929)	60
2.4.3 Medea (1931) in Dandin v vicah (1931)	67
2.4.4 Saloma (1929)	71
2.5 PARMA Viktor (1858–1924).....	75
2.5.1 Zlatorog (1921)	75
2.6 SAVIN Risto (1859–1948).....	81
2.6.1 Gosposvetski sen (1921).....	81

2.6.2 Matija Gubec (1922/23)	85
2.7 SATTNER Hugolin (1851–1934).....	89
2.7.1 Tajda (1927).....	89
2.8 ŠVARA Danilo (1902–1981).....	93
2.8.1 Kleopatra (1937).....	93
3 Repertoarni prerez ljubljanske operne hiše med sezonama 1918/19 in 1940/41.....	101
4 Imensko kazalo.....	130

1 Slovenska operna ustvarjalnost med obema vojnama

Monografska publikacija *Slovenska operna ustvarjalnost med obema vojnama* je nastala v okviru raziskovalnega projekta »Slovenska glasbena dela po letu 1918«.¹ Časovno je uokvirjena v obdobje med obema vojnama, v čas, ko je zaživela umetnost v optimističnem razcvetu in razmahu tako v širšem evropskem kot v ožjem slovenskem okviru.

Operna ustvarjalnost na Slovenskem je bila do sedaj obravnavana le v obliki posamičnih strokovnih in znanstvenih člankov, ki se ukvarjajo z dosežki posameznih slovenskih opernih skladateljev. Medtem ko je ustvarjalnost na opernem področju pri nas že dodobra raziskana in natančno popisana,² pa ostaja vpogled v ustvarjalni proces le fragmentaren.³ Pričujoča monografija želi zato odpraviti to belo liso slovenske novejšje glasbene zgodovine in ponuja popis celotnega opernega opusa obravnavanega obdobja.

Monografija je zasnovana kot preglednica opusov posameznih opernih skladateljev v času med obema svetovnima vojnama, daljši uvod pa postavi ustvarjalnost v širši glasbeni kontekst in odnos do sočasne operne ustvarjalnosti osrednjega evropskega prostora, čemur sledi obravnava operne recepcije na Slovenskem kot pomembnega zgodovinskega dejstva. Predstavitev posameznega opernega dela zajema podatke o libretistu in izvedbah, kratko vsebino ter seznam literature o obravnavanem delu in o obstoječih posnetkih. Osrednji del predstavlja zbir pričevanj, ki lahko peljejo nadalje k analizi recepcije posamezne opere, to je njenih slogovnih in kompozicijskih značilnosti, njen pomen za slovensko glasbo ter odziv javnosti nekoč in (v posamičnih primerih) tudi danes. Pri tem so

1 Projekt, ki poteka od 2011 do 2014, financira ARRS.

2 Z operno poustvarjalnostjo pri nas se ukvarjajo med drugim prispevki: Sivec, J. *Dvesto let slovenske opere*; Koter, Darja. »Ljubljanska Opera pod vodstvom Vilka Ukmarja.« Vilko Ukmar: 1905–1991. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2006: 35–48; Koblar, France. »Gledališče.« *Spominski zbornik Slovenije*. Ljubljana: Jubilej, 1939: 308–314; Ukmar, Vilko. »Podoba slovenske opere (1919–1939)«. *Kronika slovenskih mest* 7, št. 3 (1940); Ukmar, Vilko. »H krizi naše opere.« *Dom in svet* 43, št. 1/2 (1930); kronološki pregledi *100 let Operne hiše v Ljubljani*; *110 let ljubljanske Opere ter Opera Balet Ljubljana: Zlote stoletij*; *Repertoar slovenskih gledališč*; ter nekateri pregledni časopisni članki starejšega datuma (v časopisih *Jutro*, *Slovenski narod*, *Slovenec*).

3 Slovenska glasbena stroka se je z ustvarjalnostjo na področju zvrsti opere ukvarjala le v smislu obravnave opernih opusov posamičnih skladateljev. S Savinovimi, Bravničarjevimi in Sattnerjevo opero se je ukvarjal Borut Smrekar, Gregor Pompe s Parmovim *Zlatorogom*, Niall O'Loughlin in Peter Andraschke z Osterčevimi deli, *Ekvinokcij* je navdihnil diplomsko (Branka Šramel) in magistrsko delo (Urška Orešič). Poleg teh, osredotočenih na samostojen skladateljski opus, so dela zabeležena in (delno) ovrednotena tudi v številnih časopisnih člankih, nastalih največkrat ob priliki uprizoritve nekega dela.

v pomoč dostopni članki iz aktualnega časopisja, gledališki listi in obstoječi strokovni članki.⁴

Repertoarni prerez ljubljanske operne hiše, dodan kot priloga ob koncu monografije, omogoča širši vpogled v operno življenje v Ljubljani. Popis vseh opernih del, uprizorjenih pri nas v obravnavanem obdobju, je najbolj neposredna priča sposobnosti aktualnega vodstva, ustreznosti izvajalskega kadra in nenazadnje glasbenega okusa širše javnosti tedanje prestolnice ter omogoča boljše razumevanje skritih dejavnikov, ki so narekovali repertoarno politiko gledaliških ravnateljev.⁵

1.1 Glasbene poteze med obema vojnama v evropskem prostoru

Osredotočenost na čas med obema vojnama so pogojevale kulturno politične poteze tega obdobja. Gre za čas po prvi svetovni vojni, ki je dodobra pretresla kulturno življenje tako po svetu kot tudi na Slovenskem. Glasbeni razvoj v vodilnih evropskih kulturnih prestolnicah so zaznamovale tako estetske kot tudi kompozicijsko-tehnične spremembe. Koncu prve svetovne vojne je namreč sledilo razgibano glasbeno življenje, ki je doživelo ponoven zagon v ustvarjalnem eksperimentiranju in v iskanju novih možnosti. Po letu 1918 je prišlo namreč do občutnega preloma s tradicijo, glasbeni razvoj je zastal. Prav odločen odklon od tradicije pa je omogočil osvobajanje iz okovov 19. stoletja in resnično nov glasbeni začetek. Manjše komorne zasedbe so v ozadje potisnile monumentalne simfonične kompozicije, preobilen harmonski stavek je zamenjalo polifono vodenje glasov. V iskanju novih možnosti je postala zanimiva nekonvencionalna uporaba instrumentov in instrumentalnih kombinacij, kar je vodilo v nastajanje nove zvočnosti in zvočnih barv. Razen tega je bil seveda še vedno aktualen varen naslon na usedline (poznega) 19. stoletja, h katerim so se zatekli predvsem skladatelji, ki niso bili naklonjeni sodobni glasbeni govorici. Skupni imenovalac teh in onih pa je bil ponovna vzpostavitev reda na eni in praktično iskanje užitka na drugi strani. Skladatelji posamičnih evropskih sil so kot izhod iz krize glasbene umetnosti ponudili

4 Avtorica se opira predvsem na ohranjene gledališke liste SNG Opera in balet Ljubljana ter SNG Maribor od prvih povojnih let pa do danes in na obstoječe časopisne kritike in članke *Slovenca*, *Slovenskega naroda*, *Jutra*, *Ljubljanskega zvona*, *Dom in sveta* v času do 1945 ter *Slovenskega poročevalca*, *Slovenije*, *Dnevnika*, *Dela*, *Večera*, *Primorskih novic*, *Primorskega dnevnika*, *Naših razgledov*, ... po letu 1945.

5 Zaradi narave obravnavane tematike – delo se osredotoča na izvirna slovenska operna dela, nastala v medvojnem času – se razprava omejuje na delovanje ljubljanske operne hiše, saj so bile vse novitete krstno uprizorjene prav tam. S tega razloga se vprašanja repertoarne politike mariborskega opernega gledališča neposredno ne dotakne, odpira pa možnosti širitve raziskovanja predvsem v smislu primerjave poustvarjalnih dosežkov ene in druge institucije.

različne možnosti, kot najbolj prepričljivi in tehtni pa sta se izkazali temeljni noviteti, schönbergovska 12-tonska tehnika na eni in objektivizacija gradiva, ki išče modele v celotni preteklosti, na drugi strani.⁶

Kljub dejstvu, da so temelje novi glasbi postavili predvsem skladatelji vodilnih evropskih velesil, pa je bil glasbeni razvoj prav v teh močno oviran in osiromašen zaradi političnega pritiska za čas diktatur Hitlerja, Stalina in Mussolinija. Medtem ko je bila glasbena umetnost v Nemčiji in Avstriji – izvzemši nekaj izjem s Schönbergom na čelu – relativno nazadnjaška že v času uveljavljanja ideoloških premis Weimarske republike, je popoln zaton doživela pod nacionalno-socialistično antisemitsko gonijo tretjega rajha. Rasistično vprašanje, ki je bilo vodilo Hitlerjeve politike, tudi kulturne, je agresivno poseglo v glasbeno življenje, ki je bilo praktično povsem podrejeno uveljavljanju političnih, protikomunističnih interesov in antisemitskih predsodkov. Delo skladateljev, interpretov, glasbenih pedagogov in drugih glasbenih delavcev je bilo močno ohromljeno, če ne povsem onemogočeno.⁷

Situacija je bila nekoliko drugačna na območju nekdanje Sovjetske zveze. Čeprav je masovna emigracija v revolucionarnem letu 1917 krojila usodo tudi mnogim glasbenikom, ki so se etablirali v tujini (med njih sodita na primer Stravinski in Rahmaninov), pa je bila glasbena ustvarjalnost v 20-ih letih za časa Lenina, izrazito odprtega zahodu, izredno avantgardna in napredna. Skladatelji, ki so ostali zvesti domovini, so razvili vitalno in eksperimentalno glasbeno moderno, osnovani sta bili med drugim *Društvo za sodobno glasbo* ter *Mednarodno društvo za novo glasbo*, živahno je bilo sodelovanje z nemškimi in avstrijskimi glasbeniki. S Stalinovim prevzemom oblasti leta 1927 pa je usoda ruske umetnosti prišla pod nemilost proletariata, ki si je z ostrimi potezami pridobil kontrolo tudi nad razvojem sodobne glasbe. Kljub prenovi na kulturnem področju in ciljnemu vodenju glasbenega življenja s strani diktatorske politike, je bilo življenje ruskih skladateljev v začetku 30-ih še zadovoljivo. Radikalne spremembe stalinističnega social-realizma, ki jih je prineslo šele leto 1936, pa so bistveno posegle tudi v njihovo delo.⁸

Četudi je bil vpliv politične diktature Hitlerja in Stalina na glasbeno umetnost izjemen in, kar zadeva vprašanje napredka, predvsem uničevalen, pa je bil

6 Harvey, Caroline. »Words and actions.« *Twentieth-Century Opera*. Cambridge University Press, 2005: 27–59; Custodis, Michael. »Wendung gegen das 19. Jahrhundert.« Riethmüller, Albrecht (ur.). *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945. Band 2*. Laaber: Laaber, 2006: 21–26.

7 Geiger, Friedrich. »Im Schatten der Diktaturen von Hitler, Satlin und Mussolini: Phasen.« Riethmüller, Albrecht (ur.). *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945*. Laaber: Laaber Verlag, 2006: 217–227.

8 Geiger, Friedrich. »Im Schatten der Diktaturen von Hitler, Satlin und Mussolini: Unerwünschte Musik: Ausgrenzung, Disziplinierung, Einschränkung.« Riethmüller, Albrecht (ur.). *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945*. Laaber: Laaber Verlag, 2006: 233–238.

ideološki pristop enega in drugega precej različen. Medtem ko je stalinistična kulturna politika izvajala politično-ideološko discipliniranost skladateljev, pri tem pa imela pod drobnogledom v prvi vrsti glasbo samo, tudi njeno estetsko vrednost, je Hitler za dosego svojih ciljev podčrtal osebne namesto glasbenih kriterijev. Vodilno je bilo osrednje vprašanje, ali ima skladatelj kompetence ustvarjati v nacional-socialističnem duhu; drugače: ali ustreza zahtevam čiste arijske rase. Pogoji v času čistke enega in drugega diktatorja so bili za ustvarjalni napredek, razumljivo, nemogoči.⁹

1.2 Opera ustvarjalnost v evropskem prostoru med obema vojnama

Čas, ko so slovenski skladatelji šele postavljali temelje slovenski operni umetnosti, je v širšem evropskem prostoru zaznamovalo iskanje novih izraznih možnosti in tehničnih rešitev ter kompromisov med novimi dosežki in političnimi zahtevami. Nekateri skladatelji so se pri tem uspešno uveljavili na glasbeno-scenskem področju, spet drugi so bili kljub kakovosti svojih del hitro pozabljeni. Tako eni kot drugi pa so poskrbeli za slogovno pestrost in raznolikost operne ustvarjalnosti medvojnega obdobja.

Temeljni prelom v preporodu operne zvrsti je pomenil odločen umik od prevladujočega ideala Richarda Wagnerja, sinonima patetičnega in heroičnega razumevanja glasbenega gledališča, saj so se šele z glasno propagando anti-wagnerizma odprle možnosti novih opernih konceptov. Kot bolj ustrezen v iskanju novih možnosti se je pokazal neposreden naslon na dediščino 18. stoletja ter s tem prevlada humorja s priokusom satire in ironije. Kajti prav (tragi-)komična opera v vzvišenem, konvencionalnem razumevanju umetnosti 19. stoletja ni našla ustreznega mesta v prevladujočem ustvarjalnem procesu romantične estetike genija. In prav zato se je lahko najhitreje uveljavila v času, ko skladatelj ni stremel k osebni izpovedi, glasba pa je postala bolj stvarna in predvsem manj očitno patetično občutena. S preusmeritvijo pozornosti k humorju in satiri je povezan tudi drugačen izbor sižejev, ki se pogosto nanaša na politično in družbeno situacijo aktualne sedanjosti.¹⁰

Do izbruha druge svetovne vojne so bile na evropskih odrih (med katerimi prevladujejo večje nemške operne hiše v Frankfurtu, Berlinu, Dresdnu, Leipzigu in Stuttgartu)¹¹ premierno uprizorjene številne glasbeno-scenske

9 Ibid.

10 Custodis, 21–26.

11 Nigel, xxiv–xxxiv.

uspešnice, od katerih mnoge še danes tvorijo železni operni repertoar: Bartokov *Sinjebradec* (1918), ki sloni na pragu ekspresionizma; Schönbergovi, v ekspresionističnem duhu napisana *Die glückliche Hand* (1924) in opera časa *Von heute auf morgen*, v katero je skladatelj vpeljal dvanajststonsko tehniko (1930); Bergovi literarni operi *Wozzek* (1925) in *Lulu* (1937); Busonijev *Doktor Faust* (1925), ki je – kot Bergovi uspešnici – zmes starega in novega; novo osnovana, a kratkotrajna časovna opera, s katero sta se afirmirala Ernst Křenek z eksemplaričnim delom *Jonny spielt auf* (1927) in Kurt Weill z delom *Opera za tri groše* (1928). Z objektivizacijo gradiva je predstavil nove možnosti izraza Stravinski z *Zgodbo o vojaku* (1918) in *Kraljem Ojdipom* (1927 oziroma 1928); z bizarnimi zgodbami se je realnosti umikal Prokofjev v operah, kot sta *Zaljubljen v tri oranže* (1921) in *Kockar* (1929); opero medvojnega obdobja je z očitno slogovno razklanostjo zaznamoval Hindemith: od ekspresionističnih enodejank *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1921), *Das Nusch-Nuschi* (1921) in *Sancta Susanna* (1922), preko na neoklasicizem oprte opere *Cardillac* (1926) in časovne opere *Neues vom Tage* (1929), do uspešnice *Mathis der Mahler* (1938), s katero se je skladatelj uklonil nacističnim pritiskom. Prevladujočim političnim pritiskom se je nasprotno upiral na primer Šostakovič z v naturalizmu ovito opero *Lady Macbeth iz Mcenska* (1934).¹²

Novih opernih del, nastalih oziroma prvič uprizorjenih v obdobju med obema vojnama, je bilo seveda bistveno več, naštete, najbolj uveljavljene – večino od njih so postopoma predstavili tudi ljubljanskemu občinstvu – pa nudijo bralcu vpogled v sočasnost glasbenega dogajanja širšega evropskega prostora in hkrati nakazujejo dejansko stanje operne ustvarjalnosti na domačih tleh.

1.3 Stanje slovenske glasbene ustvarjalnosti v medvojnem času

Situacija na Slovenskem je bila precej drugačna. Slovenski glasbi so bili ob vstopu v 20. stoletje pripravljene šele temeljni pogoji za vrnitev v evropske glasbene okvire, katere je izgubila z narodnostnimi gibanji in pri iskanju lastne glasbene kulture 19. stoletja. Poglavitno nalogo pri tem je imela revija *Novi akordi* (1900 – 1914), katere urednik Gojmir Krek je spodbujal k nastajanju domače glasbe, ki bi sledila evropskih tokovom. Kljub napredni miselnosti pa je Krek zavračal tedaj v Evropi razcveteli ekspresionizem, ki s svojo naravnostjo proti institucionalizaciji umetnosti ni bil ugoden za razmere na Slovenskem, saj se je ta tu šele dobro utrdila.¹³

¹² Mauser, 119–215.

¹³ Klemenčič, Ivan. *Slovenski glasbeni ekspresionizem*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1988: 12–25.

Konec prve svetovne vojne in razpad avstro-ogrske monarhije sta sprožila korenite politične spremembe v srednjeevropskem prostoru in prinesla velik razmah tudi v slovenskem kulturnem življenju. Predvsem literarna in likovna umetnost sta bili dovezetnejši za nove dosežke in tuje vplive ter s tem omogočili preboj novih idej in uveljavitev novih umetnostnih tokov tudi v slovenskem prostoru. Glasba je bila v tem oziru bolj previdna, počasna in predvsem manj dojemljiva za novosti. Več kot pol stoletja trajajoče iskanje lastne nacionalne biti je v novi politični ureditvi, v kateri ni bilo več nemške nadvlade, videlo možnost, da se znotraj zveze slovanskih narodov končno uresniči težnja po lastni umetnosti. V tem nacionalnem duhu je bilo zanimanje za dosežke, ki so pretresali glasbo večjih glasbenih centrov po Evropi, le majhno, saj so prevladovali skladatelji, navezani na tradicijo 19. stoletja, njihov najbolj vnet zagovornik pa je bil Anton Lajovic. Četudi številčno v podrejenem položaju pa je imel drugi pol, zagovornik naprednih glasbenih vzgibov, precej podpore med mlajšimi glasbeniki. Prav ti so omogočili izvedbe novejših del. Vodilna zagovornika novih idej v glasbi prvih povojnih let sta bila Marij Kogoj in Stanko Vurnik.¹⁴

Nova politična formacija sicer ni prinesla pričakovane kulturne avtonomije, za katero so si Slovenci prizadevali že od programa *Zedinjene Slovenije* (1848) dalje. Osvoboditev iz nemških spon (kar je sicer pomenilo hkrati tudi konec pozitivnih nemških vplivov in zdrave tekmovalne konkurence, značilne posebno v drugi polovici 19. stoletja) pa je vendarle priskrbela slovenski glasbi in glasbenikom boljše pogoje za delo, ki so omogočili razmah tako ustvarjalni kot poustvarjalni dejavnosti. Bistvena za razvoj glasbe je bila tudi ustanovitev konservatorija, ki je deloval pod okriljem Glasbene matice, saj je bila s tem omogočena primerna raven glasbene izobrazbe. S tem so se vzpostavili tudi prvi pravi pogoji za boljše možnosti ustvarjanja umetnosti. Ob amaterskemu muziciranju in hkrati nacionalnemu interesu najbolj prikladni vokalni glasbi je vidno mesto postopoma pridobivalo tudi naraščajoče zanimanje za orkestrsko glasbo (simfonično, komorno in solistično), ponovno odprta ljubljanska operna hiša pa je po vojni prvič zadihala brez nemške tekmice.¹⁵

V času, ko so politično determinirane velesile izvajale pritisk in kontrolo tudi nad glasbenim življenjem, tako na ustvarjalni kot izvajalski ravni, pri tem pa za dosego političnih ambicij ne izbirale sredstev za podrejanje skladateljev, interpretov, glasbenih organizacij in institucij, se je slovenska glasba razvijala

14 Kuret, Primož. »Slovenska glasbena razpotja.« *Pota glasbe ob koncu tisočletja: dosežki – perspektive*. Ljubljana: Festival Ljubljana, 1997: 17–24.

15 Kuret, Primož. »Med možnostmi in sposobnostmi: Slovenska glasba v 20ih letih.« *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc*. Ljubljana: Festival Ljubljana, 1995: 23–32; Klemenčič: 26–27.

spontano, predvsem v okviru svojih (novih) zmožnosti. Medtem ko so 20-ta leta slovenske glasbene ustvarjalnosti minila v nacionalnem duhu in v postavljanju (novih) temeljev, pomenijo 30-ta leta s Slavkom Ostercem na čelu izrazit preskok. Čeprav je nova glasba na Slovenskem glede na razsežnosti ostala v manjšini, pa so bili poskusi posameznikov v tem obdobju bistveno bolj napredni od glasbenega razvoja vodilnih evropskih velesil.

1.4 Delovanje Narodnega gledališča v Ljubljani po letu 1918

Prva slovenska orkestralna dela, ki jih beležimo v letih po 1918, pričajo o porastu instrumentalne glasbe, ki se je pri nas začela tehtneje razvijati v obdobju med obema vojnama. Vendarle pa je ostala glasbeno-scenska zvrst (tako opera kot opereta) še vedno glavna atrakcija javnega glasbenega življenja v Ljubljani. Razloga za to ne gre iskati le v njeni večstoletni tradiciji na slovenskih tleh, pač pa tudi v dejstvu, da drugih koncertnih dogodkov daljše obdobje praktično ni bilo. Poleg koncertne dejavnosti Glasbene matice sta bila aktivna še orkester Narodnega gledališča in Vojaška godba Dravske divizije, ki sta prirejala tudi koncerte simfonične glasbe, 1927 je bil vzpostavljen radio, ki je poživil ljubljansko glasbeno sceno, Ljubljanska filharmonija je zaživela 1935.¹⁶

Glasbeno-gledališka poustvarjalnost je v prvih povojnih letih pod vodstvom Friderika Rukavine bolj ali manj sledila slovenski repertoarni praksi predvojnega obdobja. Ta sega v leto 1892, ko so se z izgradnjo nove gledališke hiše, stavbe današnje opere, prvič zares razmahnile možnosti slovenske glasbeno-scenske umetnosti. Do leta 1892 je bila ta praktično povsem v rokah tujcev, od 19. stoletja dalje predvsem Nemcev. Medtem ko so gostujoči nemški impresariji gojili – kar zadeva glasbeno gledališče – v večji meri lahko glasbeno-scensko zvrst (t.j. opereto od njene uveljavitve od sredine stoletja dalje), resnejšo opero pa predvsem glede na finančne zmožnosti ustanove, je dalo slovensko gledališko vodstvo s Franom Gerbičem na čelu poudarek predvsem na tehtnejšo operno reprodukcijo, še posebno na slovansko tvornost, ki je ostala s strani nemškega vodstva povsem prezrta. Tako v predvojnem obdobju nemškega in slovenskega opernega poustvarjanja, kot v letih po vojni pa je značilna prevlada železnega opernega repertoarja s tistimi uspešnicami na čelu, ki živijo še danes.¹⁷

16 Stefanija, Leon. »Glasba in slovenska glasba XX. stoletja.« *Slovinci v XX. stoletju*. Ljubljana: Glasbena matica, 2001: 186–196.

17 Lah, Špela. *Nemško glasbeno gledališče v Ljubljani (1875–1914)*. Ljubljana, 2011.

Slovenska operna ustvarjalnost, ki je svoj prvi razmah doživela prav zavoljo novih poustvarjalnih možnosti, je do leta 1918 štela dvanajst izvirnih opernih del.¹⁸ Zvrst je bila spričo objektivnih razlogov (v prvi vrsti slabše izvedbene možnosti in pomanjkljive kompozicijske sposobnosti tedaj vodilnih skladateljev) potisnjena na obrobje zanimanja glasbenih ustvarjalcev. Šele po letu 1925, ko je vodstvo Opere prevzel Mirko Polič in jo osvobodil »*konservativno ortodoksne*«¹⁹ repertoarne politike Rukavinove dobe, so se razmahnile tudi možnosti na ustvarjalnem področju.²⁰

1.5 Prerez opernega repertoarja po letu 1918 in prvi povojni prispevki k izvirni slovenski operi

Ljubljanska operna hiša je predstavila nekaj domačih novitet že v prvih povojnih sezonah: svoj glasbeno-scenski opus sta strnila Viktor Parma in Risto Savin. Parma velja za »*očeta slovenske opere*«²¹ in skladatelja, ki je svojo ustvarjalnost posvetil predvsem glasbeno-scenski umetnosti, operi in opereti. Na dediščino italijanske opere opirajoči se glasbenik, čigar glasbeni govoricni ne manjkata slovanski melos in prvine ljudske melodike, se je od zvrsti poslovil leta 1919 z eno redkih verističnih slovenskih oper – *Zlatorog* (opere *Pavliha* ni uspel dokončati).²²

Tudi Savinova skladateljska dejavnost, bogata in raznolika, sega precej v predvojni čas, njegov glasbeno-scenski opus pa velja za enega najpomembnejših te zvrsti (poleg štirih oper je napisal tudi dva baleta). Vrhunec je doživel z opero *Lepa Vida* (1907), po vojni pa je v nekaj letih napisal še kar dve celovečerni deli, *Gospodsvetski sen* (1921) in *Matija Gubec* (1923).²³

Tako Parmova kot Savinovi operi so po vsebinski plati vpete v slovensko zgodovino, po kompozicijsko-tehnični pa se naslanjajo na wagnerjansko

18 Opere, nastale pred 1918: Foerster, Anton: *Gorenjski slavček* (1895); Gerbič, Fran: *Kres* (1896), *Nabor* (1913); Ipavec, Benjamin: *Teharski plemiči* (1892); Parma, Viktor: *Urh, grof celjski* (1895), *Ksenija* (1896), *Stara pesem* (1897); Savin, Risto: *Poslednja straža* (1898), *Lepa Vida* (1907); Vilhar, Fran Serafin: *Smiljana* (1897), *Ivanjska kraljica* (1902), *Lopudska sirotica* (1913).

19 O'Loughlin, Niall. »The dramatic Integration of conflicting Musical Techniques in the Opera Ekvinokij by Marjan Kozina.« :96.

20 V medvojnem času je nastalo 14 izvirnih oper, glasbeno-scenska ustvarjalnost pa se je očitno razmahnila po 1945, ko do leta 1992 beležimo 45 novih opernih del.

21 Petronio, Paolo. »Viktor Parma. Oče slovenske opere.« Trst: Mladika, 2002.

22 Ibid.

23 Smrekar, Borut. »Opere Rista Savina.« *Muzikološki zbornik 43, št. 2* (2012). Ljubljana: Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo, 2012: 141–144.

novoromantično opero, pri čemer izstopa posebno bogata instrumentacija. Operni repertoar dvajsetih let je dopolnjevala še Sattnerjeva *Tajda*, ki pa je praktično takoj poniknila v pozabo. Njen avtor se je v zgodovino slovenske glasbe zapisal predvsem kot stvaritelj cerkvene glasbe, slovenski glasbeni repertoar pa pomembno obogatil tudi s koncertnimi vokalno-instrumentalnimi deli (kantate, oratorij). Na področje opere se po *Tajdi* ni več vrnil.

Medtem ko se repertoarna struktura za časa Rukavine ni bistveno razlikovala od tiste iz predvojnih desetletij, je Polič program postopoma osvežil s sodobnimi, umetniško tehtnimi deli: »operni vsakdanjik je dobival nenavadne, celo izzivalne (in utrudljive) odtenke, bodi na znanem ali sodobnem obnebju«. ²⁴ Ljubljani je tako v dobrem desetletju predstavil ne le številne kratkosapne novitete tistega časa (kot so Catalanijeva *La Wally*; Cilèajeva *Adriana Lecouvreur*; de Fallova *Kratko življenje*; Moniuszkova *Halka*; Ponchiellijeva *Gioconda*; Respighijeva *Plamen*; Weinbergerjeva *Švanda Dudak* in druge), temveč tudi nekaj temeljnih del vodilnih skladateljev povojnega obdobja in z njimi različne kompozicijsko-tehnične pristope k obnovitvi razpadlega tonalnega sistema. Z operama *Zaljubljen v tri oranže* Sergeja Prokofjeva in *Kraljem Ojdipom* Igorja Stravinskega je leta 1927 oziroma 1928 vpeljal neoklasicistične tendence, hkrati pa – sicer s precejšnjo zamudo – s Straussovo *Salomo* prvič predstavil njuno ekspresionistično predvojno protiutež. Le dober mesec po Stravinskem je bila v Ljubljani uprizorjena Křenekova uspešnica *Jonny spielt auf*, s katero je avtor predstavil t.i. opero časa (*Zeitoper*) in z njo še drugačen pogled na objektivizacijo glasbenega gradiva in nov odnos do glasbeno scenske zvrsti. ²⁵ Poličeva »ambiciozna, avantgardna programska politika« ²⁶ je do konca tridesetih let Slovence seznanila med drugim še s Šostakovičevom, v času Stalinove cenzure prepovedano, v poznem naturalističnem duhu ustvarjeno *Lady Macbeth*. ²⁷

Poslušalcu, vaje nemu tradicionalnega, (pozno)romantičnega opernega jezika je ob teh opernih 'poslasticah' nove dobe Polič vedno pripravil še »vlečne konje« iz železnega repertoarja: »Našel je sorazmerje italijanskega repertoarja z nemškim in francoskim, jima z enako težo postavil ob bok slovanskega, zagotovil prostor klasični literaturi [...]«. ²⁸ Tako so bile v medvojnem obdobju

24 Loparnik, Borut. »Poličeva doba slovenske opere: ozadje in meje.« Zbornik ob Jubileju Jožeta Sivca. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000: 209.

25 Poudariti velja, da sta bili tako *Kralj Ojdip* kot *Jonny spielt auf* še sveži deli, saj sta prišli v Ljubljano le leto po njunih premiernih uprizoritvah!

26 Ciril, Cvetko. *Mirko Polič: dirigent in skladatelj*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1995: 61.

27 Mauser, Siegfried (ur.). *Musiktheater im 20. Jahrhundert*. Laaber: Laaber, 2002: 119–215; Walton, Chris. »Neo-classical opera.« *Twentieth-Century Opera*. Cambridge University Press, 2005: 105–122.

28 Loparnik, 210.

uprizorjene Mozartove (*Figarova svatba, Cosí fan tutte, Čarobna piščal, Beg iz Seraja, Don Juan*), Rossinijevi (*Seviljski brivec, Viljem Tell*) in Donizettijeve (*Don Pascal, Ljubezenski napoj, Lucia Lammermoorska*) uspešnice, Verdijeve (*Rigoletto, Trubadur, Aida, Traviata, Ottelo, Ples v maskah, Ernani, Moč usode*), Wagnerjeve (*Večni mornar, Tannhäuser, Valkira, Lohengrin, Parisfal*) in Puccinijeve (*Boheme, Madame Butterfly, Tosca, Plašč, Deklica z Zahoda, Turandot, Gianni Schicchi, Sestra Angelica*) glasbeno-scenske mojstrovine ter opere ruskih velikanov Čajkovskega (*Evgenij Onjegin, Pikova dama, Jolanta*), Rimskega-Korsakova (*Šeherezada, Mozart in Salieri, Carjeva nevesta, Majska noč, Sneguročka*), Musorgskega (*Boris Godunov, Hovanščina*) in priljubljenih čeških skladateljev Smetane (*Dalibor, Prodana nevesta, Poljub, Libuša*) in Dvořáka (*Rusalka, Vrag in Katra*). Poleg teh je vodstvo na repertoar uvrstilo tudi uspešnice, kot so Beethovnov *Fidelio*, Bellinijeva *Norma*, Bizetova *Car-men*, Gounodov *Faust*, Halevyjeva *Židinja*, Humperdinckova *Janko in Metka*, Kienzlov *Evangeljnik*, Leoncavallijevi *Glumači*, Mascagnijeva *Cavalleria Rusticana*, Webrov *Čarostelec* in druge.²⁹

Ob tem je seznanjal občinstvo tudi z dosežki slovenskih skladateljev. Ena glavnih nalog, ki si jih je ravnatelj ljubljanske operne hiše zadal, je bila namreč spodbujanje domače skladateljske ustvarjalnosti na področju opere, ki je bila do tedaj sila siromašna. Predstavitve nekaj vrhuncev sodobne glasbe je lahko slovensko občinstvo vsaj nekoliko pripravilo na novo glasbeno zvočnost, hkrati pa spodbudilo slovenske avtorje k operni ustvarjalnosti, katere znaten razcvet beleži Poličeva era.

1.6 Prve sodobne slovenske opere: Kogoj, Bravničar, Osterc

Edini glasbeni osamelec, ki je v duhu napredka zaznamoval povojna dvajseta leta, je bil eden redkih slovenskih skladateljev z naprednim pogledom, Marij Kogoj, čigar prizadevanja za uveljavitev novih kompozicijskih in estetskih rešitev pa so bila deležna le malo razumevanja. S svojo kritiško dejavnostjo je skušal osveščati in vplivati na glasbeno delo na domačih tleh, v zahtevah po večji profesionalizaciji ter umiku od provincializma, diletantizma in konservativizma pa je bil v nenehnem konfliktu s prevladujočo provincialno, v narodnostni duh zagledano slovensko miselnostjo. Šele konec dvajsetih let, ko se je v Ljubljano s študija v Pragi vrnil Slavko Osterc, se je začel prvi pravi razcvet slovenske sodobne glasbene umetnosti. S propagiranjem lastnih, v duhu nove

²⁹ *Repertoar slovenskih gledališč*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.

glasbene stvarnosti pisanih kompozicij je skrbel tudi za dotok svežih idej v slovenski prostor. V publicističnih nazorih o glasbi je »*poudarjal preživelost strogega dur-mol sistema, orkestralnih slikanj in barv, wagnerjanske dramatičnosti, senzibilnosti in dramatičnih tremolov ter podčrtoval privrženost novim harmonskim postopom, groteski, karikiranju, lapidarnosti, askezi čustev in kontrastom [...]*«³⁰. Njegovo tesno sodelovanje z mednarodno glasbeno organizacijo ISCM (*International Society for Contemporary Music*) je utrjevalo mesto slovenske glasbe v širšem evropskem prostoru in omogočalo uveljavitev slovenskih skladateljev. Razvejano pedagoško delo mu je hkrati omogočalo uspešno širiti ideje nove glasbe med sodobni glasbi odprtimi slovenskimi skladatelji mlajše generacije.³¹

Svojevrsten mejnik na področju slovenske operne ustvarjalnosti predstavljajo Kogojeve Črne maske. Napisane leta 1927 veljajo za sinonim slovenskega ekspresionizma ter še danes sodijo v sam vrh slovenske opere. Čeprav danes velja, da je bila njegovemu umevanju najbližja v izrazu ekspresionistična govorica, je bil Kogoj, ki je pridobil glasbeno znanje pri enem osrednjih glasbenih likov zgodnjega 20. stoletja, Franzu Schreckerju, domnevno pa celo pri Schönbergu, zagrizen zagovornik novih glasbenih idej, ki jih je spoznal na Dunaju, ter hkrati pristaš univerzalne glasbe. V kompozicijskem slogu se je sicer naslonil na Schönberga, njegova poetika pa je bila univerzalna: v ospredju njegovega zanimanja so bili modernizem, nacionalnost, avantgardizem.³²

Dramska uspešnica ruskega avtorja Leonida Andrejeva, tedaj aktualna tudi na odru ljubljanske Drame, prežeta z ekspresionističnimi in simbolističnimi elementi, je bila nadvse ustrezna skladateljevemu novodobnemu ustvarjalnemu zagonu in pravo izhodišče za simbolistično opero, napisano v duhu poznega ekspresionizma. Kogojev ustvarjalni vrhunec je v slovenski operni, pa tudi splošni glasbeni prostor ponesel prvi pravi val evropskih 'novo-glasbenih' hotenj in s tem slovensko glasbo nemara prvič zares približal aktualnim glasbenim tokovom.

Kogojeva ostrina mišljenja in govora ter resna drža, ki si je pridobila spoštljivo mesto v slovenskih glasbenih krogih, so imeli velik vpliv na razvijanje kompozicijskega mišljenja Matije Bravničarja, skladatelja, ki je kot svojega edinega učitelja in mentorja priznaval prav Kogoja. Slednji je v Bravničarjevih zgodnjih ustvarjalnih poskusih prepoznal sodobni glasbeni govoricni naklonjenega

30 Bedina, Katarina. »K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca.« *Muzikološki zbornik 4*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 1968: 114–119.

31 Kuret 1995.

32 Klemenčič, 27–34.

glasbenika in ga prav zato povabil v avantgardne umetniške nazore propagirajoči Klub mladih.³³

Bravničar sodi med prve pomembnejše avtorje koncertnega in simfoničnega opusa, zvrsti, ki je bila v povojnih letih pri nas še v prvi fazi razcveta. Kot stalnega člana opernega orkestra (kot violinist je v njem sodeloval med letoma 1919 in 1945) pa ga je nedvomno privlačila tudi zvrst opere, katero je moral kot dolgoletni izvajalec dodobra spoznati. Njegov scenski prvenec *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski* (1928) je napisan v duhu sodobne glasbene govorice in razodeva skladateljevo naklonjenost radikalnejšim kompozicijsko tehničnim rešitvam in hkrati ostri negaciji tradicije, kar je želel udejaniti tudi na področju glasbenega gledališča. Da je bil tovrsten kompozicijski koncept vsaj za zvrst opere manj ustrezen, je spoznal bržkone tudi sam Bravničar, saj pomeni njegov *Hlapec Jernej* (1936) ponovno naslonitev na dediščino romanticizma, ki ga preobleče v tedaj ponovno aktualen naturalizem.³⁴

Črne maske, ki so ob krstni uprizoritvi leta 1929 presenetile s svojo sodobno glasbeno govorico, so bile prve v vrsti novih poskusov uveljavljanja evropskih glasbenih trendov na glasbeno-scenskem področju in pomenijo uverturo v najbolj razvejano obdobje slovenske operne polpreteklosti. Zanj je bil v prvi vrsti in najbolj zaslužen Slavko Osterc, ki ga je zaznamovala » *nadaljnja radikalizacija izraza [...] tudi v smislu nakazovanja novih razvojnih možnosti*«. ³⁵ V poznih dvajsetih letih 20. stoletja je slovensko operno bero obogatil s kar petimi scenskimi deli. V njih se postopno umika prevladujočemu atonalnemu ekspresionizmu, ki je zaznamoval njegov zgodnji opus, in se vedno bolj spogleduje z racionalističnim konstruktivizmom. Enodejanka *Iz komične opere* (1928), Osterčev operni debi je, kljub mestoma atonalni harmonski zasnovi, bliže hindemithovski polifoniki, klasicistični objektivizaciji in racionalizaciji izraza. Izrazito antiromantična in protivagnerjanska je tudi skladateljeva druga, celovečerna opera *Krog s kredo* (1929), dokončen odmik od tradicije opernega gledališča pa pomenijo enodejanke *Saloma* (1929), *Dandin v vicah* (1928) in *Medea* (1928), v katerih Osterc eksperimentira v slogu Milhaudove minutne opere.³⁶

Osterčevemu glasbenemu jeziku soroden je bil kompozicijski stavek Daniela Švare, čigar vrhunsko obvladovanje instrumentacije v slovenski glasbi

33 Bravničar, Dejan. *Matija Bravničar: Spomini in srečanja*. Ljubljana: Forma 7, 2011.

34 Koter, Darja. »Matija (Frane) Bravničar – prispevek k biografiji.« *Matija Bravničar (1897–1977)*. Ljubljana: Akademija za glasbo, Oddelek za glasbeno pedagogiko, Katedra za zgodovino in literaturo, 2008: 7–24; Klemenčič: 49–58.

35 Klemenčič, 83.

36 Ibid: 114–118.

praktično ni imelo primere. Glasbeno govornico je Švara oblikoval sicer že med študijem v Frankfurtu, kjer so ga pritegnila in prepričala nova glasbena dognanja poznih dvajsetih let. Slogovno heterogen in odprt se je po vrnitvi v domovino priključil Osterčevim nazorom ter se postopoma umikal pred tem prevladujoči skrajni radikalnosti in bil vedno bolj naklonjen objektivizaciji v Hindemithovem slogu. Kot dober poznavalec glasbeno-scenske zvrsti pa je sicer značilno ostrino harmonskega jezika precej ublažil v opernem prvenecu *Kleopatra* (1937), da bi ga prilagodil umevanju povprečnega poslušalca in s tem našel najtesnejši stik s širšim občinstvom. Uspelo mu je ustvariti kompromis med sodobno glasbeno govornico ter zvočno bogato in učinkovito harmonsko sliko, zaradi česar se ta opera uvršča med najuspešnejša domača glasbena scenska dela.³⁷

V (sicer skrajne) okvire obravnavanega obdobja sodi tudi opera *Ekvinokcij* (1943). Njen avtor Marjan Kozina, ki je za omenjeni operni prvenec dobil leta 1948 Prešernovo nagrado, se je podpisal pod precej obsežen in raznolik glasbeni opus, v katerem je največ pozornosti namenil vokalno-instrumentalni glasbi, pomemben je njegov prispevek k slovenski simfonični tvornosti, vidno mesto pa ima tudi glasbeno-scenska zvrst. Nasprotno od prej omenjenih skladateljev Kozina ni bil glasnik nove glasbe in se naslanja na usedline pozne romantike s primesjo realizma, ki se nagiba v naturalizem.³⁸

1.7 Vprašanje recepcije

Pri obravnavi zvrsti, vpete v širši družbeni kontekst, razprava ne more zaobiti vprašanja recepcije, ki je bila ena ključnih komponent uveljavljanja posamičnih del. Pregled slovenskih opernih novitet medvojnega časa in predvsem vpogled v repertoarno strukturo tega obdobja sta razkrila pravzaprav pričakovano: slovensko operno občinstvo je bilo ujeto v duhu 19. stoletja. Repertoar, prilagojen zahtevam in okusu obiskovalcev, je bil v večji meri namreč standardno oblikovan. Tvorila so ga operne uspešnice, ki predstavljajo tradicionalni železni repertoar še danes: praktično ni minila sezona brez *Carmen*, *Madame Butterfly*, *Tosce*, *Rigoletta*, *Trubadurja* in ljubljenske ljubljanskega občinstva, *Prodane neveste*.

37 Frelj, Emil. »Skladatelj Danilo Švara in sodobno glasbeno gledališče.« *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti*. Ljubljana: Kres, 1992: 225–232.

38 O'Loughlin, Niall. »The dramatic integration of conflicting musical techniques in the opera *Ekvinokcij* by Marjan Kozina.« *Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare. 17. Slovenski glasbeni dnevi*. Ljubljana, 2002.

Zavedajoč se potrebe po izvornih opernih delih, ki so jo propagirali ozaveščeni glasbeni krogi, so ljubitelji operne umetnosti v Ljubljani sicer pozdravljali novitete domačih skladateljev, a podatek, da so bile te večinoma izvedene le nekajkrat v premierni sezoni, nato pa so največkrat (vsaj za več desetletij) utonile v pozabo, kaže nespodbuden odnos do domačih del.

Pogled v polpreteklo zgodovino kaže, da lahko danes kot najuspešnejšo zagotovo označimo Kozinovo opero *Ekvinokcij*, ki je – poleg Foersterjevega *Gorenjskega slavčka* – daleč največkrat uprizorjena slovenska opera; uveljavila se ni le na domačih tleh, pač pa – prevedena v več tujih jezikov – tudi v tujini.³⁹ Vsaka nova generacija slovenskih glasbenikov poskrbi tudi za postavitve Kogojevih (vsakič v do danes štirih izvedbah revidirane različice)⁴⁰ Črnih mask, kar velja tudi za uprizarjanje Švarove *Kleopatre* in Parmovega *Zlatoroga*. Poleg omenjenih sta bili več pozornosti svoj čas deležni še Bravničarjev *Hlapec Jernej* in Savinov *Matija Gubec*. Ostale, tudi Osterčeve deklarirano kakovostne opere, pa po premierni sezoni večinoma še čakajo na morebitno ponovno obuditev.

Repertoarna politika ljubljanske operne hiše vendarle ni bila nikakršna izjema; podobna repertoarna slika se na primer ponuja tudi v medvojnem zagrebškem gledališču, kjer so si ravnatelji prizadevali dopolniti standardni italijansko-francosko-nemški program s slovanskimi, posebno vidnejšimi ruskimi operami in ga hkrati razširiti s sodobnimi deli vodilnih avtorjev.⁴¹

1.8 Slovenska operna libretistika medvojnega obdobja

Pomanjkljiv libreto je bil prav gotovo eden od razlogov, da se praktično nobena slovenska opera iz obravnavanega obdobja ni uspela trdno zasidrati v železni repertoar ljubljanske operne hiše. Večkrat je bila glasba tista, ki je povzdignila delo na določeno umetniško raven in libreto tisti, ki mu je del te ravni odločno znižal. Razlog za slab libreto je bilo v prvi vrsti pomanjkanje

39 O Kozinovem *Ekvinokciju*, ki je bil uprizorjen tudi v Sarajevu, Zagrebu, Celovcu, Novem Sadu, Subotici, Moskvi, Kijevu in Pragi, je bilo od njegove krstne predstave dalje napisano že veliko, od krajših časopisnihotic do obsežnejših študij opere (med drugim je bilo delo tema diplomske in magistrske naloge). Obstoječa literatura je navedena v poglavju 2.3.1.

40 Kogojeve Črne maske so do danes doživele štiri postavitve:

1. 7.5.1929 pod taktirko Mirka Poliča (Narodno gledališče v Ljubljani)
2. 24.11.1957 pod taktirko Sama Hubada (SNG Opera in balet Ljubljana)
3. 31.1.1990 pod vodstvom Antona Nanuta (SNG Opera in balet Ljubljana)
4. 14.1.2012 v reviziji Uroša Lajovica (SNG Opera in balet Maribor)

41 Bašić, Mladen. »O suvremenom repertoaru Zagrebačke opere i baleta.« *Hrvatsko narodno kazalište 1860–1960*. Zagreb: Naprijed, 1960: 212–216.

sposobnih, večjih libretistov. Pogosto so se zato skladatelji sami spopadli z zahtevno nalogo in bili pri tem največkrat manj uspešni, kar gre pripisati v prvi vrsti njihovi neizkušenosti. Izjema med njimi je Kozina, ki je libreto *Ekvinoxija* zasnoval sam ob pomoči režiserjev, rezultat pa je precej dober.

Izkušenemu libretistu so naročili pisanje besedila za opero na primer le Viktor Parma, saj se je pod uspešno tekstovno predlogo *Zlatoroga* podpisal Dunajčan Rikardo Bauer; Matija Bravničar, ki je libreto *Hlapca Jerneja* prepustil režiserju Ferdu Delaku, in Slavko Osterc. V vseh primerih so bili pisci dovolj uspešni, da so glasbi nudili ustrezne dramaturške in izrazne okvire. Osterc je bil sicer znan kot uspešen libretist lastnih oper, le pri operi *Krog s kredo* je sodeloval z režiserjem Milanom Skrbinškom. Kar ne preseneča, saj se v ostalih operah oddaljuje od tradicionalnega vzorca zvrsti, nove formalne rešitve, ki jih je uporabil (predvsem 'minutne opere'), pa so zahtevale tudi nov pristop pri koncipiranju predloge in hkrati nudile konceptualno svobodnejšo zasnovo.

Vsebinsko so si opere precej različne. V težnji po stvaritvi nacionalne opere so v slovenski tematiki črpali Bravničar, ki je navdih za obe operi našel v Cankarjevi literarni dediščini; Savin, ki se je naslanjal neposredno na *Zgodovino slovenskega naroda* Josipa Grudna, da bi ustvaril slovensko zgodovinsko opero, ter Parma, ki je uglasbil ljudsko pripovedko. Ostali avtorji so se naslonili na preverjene uspešnice iz biblične, grške in staroegipčanske literature ali na sodobnejša dela tujih literatov s socialno, psihološko oziroma nadrealistično vsebino.

V času med obema vojnama, ko so glasbeni svet pretresali novi premiki v estetskih in kompozicijsko-tehničnih merilih, si je slovenska glasba postavljala šele temelje nacionalne glasbene identitete. Nerazumno in neupravičeno bi bilo zato pričakovati, da bo s pospešenimi koraki sledila dogajanjem v vodilnih evropskih glasbenih centrih: na to niso bili pripravljene niti skladatelji, ki so v nastali politični situaciji videli priložnost za vzpostavitev nacionalne glasbene kulture, niti premalo izobraženo občinstvo, ki je bilo na zvočno podobo 'Nove glasbe' pripravljeno v bistveno manjši meri kot poslušalci glasbenih institucij po svetu. S tega vidika lahko slovensko medvojno operno ustvarjalnost sodimo kot razmeroma uspešno in v danih okoliščinah bogato v operni berbi, saj se je zavoljo nekaterih, razvojnim tokovom odprtih ustvarjalcev slovenska tvornost s preskoki približala evropskim glasbenim dosežkom.

2 Pregled slovenskih opernih del medvojnega obdobja

2.1 BRAVNIČAR Matija (1897–1977)

2.1.1 Hlapec Jernej in njegova pravica (1936)

Orkester: 3fl, 2ob, 2cl, 2sax, 2fag, 4cor, 3tr, 3trbn, 1tba, timp, perc, arci

Vloge: Jernej – bas
Sitar, gospodar – tenor
Gostačev študent – tenor
župan – tenor
jezični dohtar – tenor
župnik – bariton
napovedovalec – govorna vloga

Libreto: Ferdo Delak

Zasnova: opera množice v dveh dejanjih oziroma osmih slikah:

- I. Dejanje:
 1. Pri Stritarjevi izbi
 2. Na cesti
 3. Pred krčmo
 4. Tičnica – smrekov gaj
- II. Dejanje:
 1. Sodnija
 2. Betajnova
 3. Jernejeva pravica
 4. Zaključna scena na pogorišču

Rkp: Glasbena zbirka NUK.

Natis: Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1948 (klavirski izvleček)

Vsebina

Vas Betajnova, začetek 20.stoletja. Na sedmini po pogrebu starega Sitarja se spreta novi gospodar Sitarjev sin in hlapec Jernej, ki je štirideset let garal na Sitarjevi domačiji in jo tako rekoč ustvaril. Sprva Jernej še omahuje v svoji

veri in prepričanju, kaj je njegovega in da se mu kratijo pravice. Ko ga mladi Sitar spodi iz hiše, gre iskat pravico. Najprej jo išče pri Gostačevem študentu, ki mu je duhovno najbolj soroden, a se je pesimistično že vdal v usodo; nato pri županu in pravniku ter na koncu še pri župniku, a pravice ne najde. Zato v obupu zažge Sitarjevo domačijo, ljudstvo pa ga vrže v ogenj.

Opis dela

Opera *Hlapec Jernej in njegova pravica* je Bravničarjevo tretje in hkrati zadnje scensko delo. Opera velja za skladateljevo osrednje odrsko delo in je bila tako s strani stroke kot javnosti ugodno sprejeta, o čemer priča 8 repriznih uprizoritev v sezoni 1940/41 kot tudi banovinska nagrada, ki jo je skladatelj zanjo prejel.

Hlapec Jernej in njegova pravica se dotika za zvrst redke problematike, saj gre za opero s socialnim motivom. Opera temelji na gledališki priredbi literarne predloge, s katero je v 30-ih letih 20. stoletja doživel velik uspeh Ferdo Delak. Delak je iz Cankarjeve povesti za svojo dramtizacijo izluščil samo Jernejev križev pot za iskanjem pravice, njegove težnje pa podkrepil z zborom ter s tem ustvaril prvo kolektivno dramo. Kasneje je besedilo prilagodil za potrebe opere, v dogovoru s skladateljem pa ga oblikoval tako, da je dal operi tri možnosti uprizoritve: kot radio opera, kot koncertna izvedba v smislu kantate ali kot opera množice. (Slovenski narod 1937: 4)

Skladatelja je še posebno pritegnila globina Cankarjeve novele, v zavedanju pomanjkanja pravega dramskega konflikta, ki ga predloga ne nudi, pa si je opero zamislil »*kot nekakšen pasijon*«. (Slovenec 1941: 8)

»Po Cankarjevem 'Pohujšanju v dolini Šentflorjanski' sem zopet posegel po njegovi snovi, ker mi je bil njegov 'Hlapec Jernej' že od nek-daj blizek. Čudovita je namreč njegova vsebinska globina, življenjska doživljenost in resničnost. Jernej sam je ostro izklesan lik iskalca in borca za pravico ter [...] prava podoba stokrat ponižanega in razžaljenega našega malega človeka«. (Bravničar 1941: 97)

Oblikovana v dve dejanji je realizirana v osmih slikah, ki jih povezuje napovedovalec. Osrednji lik je Jernej, enako težo pa podata libretist in skladatelj tudi zboru. Ta do zadnje slike nastopa kot izpovedovalec Jernejevih misli in čustev, v zadnji sliki na pogorišču pa se prelevi brezimno množico, ki vidi v Jerneju zločinca. Zbor postavi Bravničar v povsem nov položaj: »*niti ni aktivni sestavni del dramatičnega dejanja, niti ni pasivno dejanje spremljajoči in samo moralizujoči činitelj*«. (Ukmar 1941, 95). Poudarek opere je na notranji dinamiki in na pomenu besedila.

Skladatelj je delo označil »množična opera«, saj mu je že libreto narekoval drugačen formalni koncept:

»Tradicionalna oblika opere [...] za uglasbitev 'Hlapca Jerneja' že zato ni sprejemljiva, ker ni v njem za njen običajni način osnovnih odrskih pogojev. 'Hlapec Jernej' namreč po svoji snovi ni drama, temveč niz slik, nekak Jernejev križev pot, ki ga prehodi od Poncija do Pilata, sledeč svojemu notranjemu prepričanju in trdni veri, da mu bo na koncu težkega hlapčevskega življenja vendarle dano [...] vsaj najti potrditev, da je še nekje Pravica. In kakor ni živel na svetu samo eden tak, za vse ogoljufani Jernej, [...] tako naj bi tudi na odru sto in tisoč Jernejev hodilo v zboru isto pot na Golgoto«. (Bravničar 1941: 97)

Razlog, da se je Bravničar odločil za tako obliko opere, išče Ukmar v krizi tradicionalne opere in duhu časa, ki *»preživlja danes tako boleče socialne pretrese in ki stremi nekam ven iz pretiravanega individualizma v kolektivizem (opera množice!)«*. (Ukmar 1941, 94–95)

Muzikološka stroka označi opero kot tip oratorijske opere.

»Dramske osebe so sicer nujne, vendar sta tu tudi za oratorij tako značilna napovedovalec in zbor, ki deloma – kot v antični drami – razmišlja in moralizira, deloma pa aktivno posega v dogajanje. Instrumentacija je prozorna, stavek bolj homofonski, forma jasna, melodične linije pa izpričujejo svoje recitativno izhodišče«. (Rijavec 1979, 39)

Kot tako jo razume tudi Smrekar, ki prav v tem vidi skladateljevo stremljenje k novim glasbenim rešitvam:

»Hlapca Jerneja bi lahko opredelili kot oratorijsko opero, obliko, ki med obema svetovnima vojnama v evropski glasbi ni bila tako redka. Za Bravničarja vemo, da je spremljal svetovno glasbeno dogajanje in stremel k novim potem v glasbi. Oratorijska opera mu je očitno bolj odgovarjala od gledališko koncipirane«. (Smrekar 2008, 119–120)

Spričo pomanjkanja dramskega dogajanja išče Smrekar že v libretu prvine oratorijske opere:

»V libretu je scenska komponenta zelo skromna in gledališko nevhvaležna. Delo je izrazito statično, saj dogajanja tako rekoč ni. Živa izvedba lahko imponira predvsem z ekspresivno govorico in

kontrastno uporabo zbora. Takšna predloga seveda kliče po posebni uglasbitvi, ki ne stremi toliko k dramski oziroma teatrski komponenti glasbe kot temeljnega konstitutivnega elementa, pač pa k izrazni nadgradnji vsebine teksta. S tega vidika je delo dosti bližje oratoriju kot operi». (Smrekar 2008, 120)

Opero *Hlapec Jernej in njegova pravica* je Bravničar napisal osem let po svojem glasbeno-scenskem prvencu *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*, v njej pa se jasno kaže razvoj in dozorelost skladatelja na tem kompozicijskem področju. Medtem ko se v svoji prvi operi v iskanju novega upira tradicionalnim formalnim zakonitostim številčno členjene opere (s tem, da negira formo), pa *Hlapec Jernej* izkazuje povsem drugačen strukturalni koncept:

»V partituri [...] je razviden povsem drugačen odnos do formalne strukture. Ta je že na makro-ravni jasno členjena po prizorih, pa tudi znotraj samih prizorov je premišljena in ne več naključna. [...] Takšen način oblikovanja je popolno nasprotje oblikovanju Pohujšanja, kjer glasba poteka iz prizora v prizor in iz razpoloženja v razpoloženje, brez kontur neke forme, kaj šele tako dosledne uporabe motivičnega materiala v funkciji veznega materiala«. (Smrekar 2008, 121)

Tudi sicer se *Hlapec Jernej* korenito loči od skladateljevega scenskega prvenca. Smrekar obe deli podvrže temeljiti primerjavi:

»Glasbena faktura Hlapca Jerneja še zdaleč ni tako gosta kot v Pohujšanju, ritem je bolj umirjen, manj členjen. Značilno je pogosto enakomerno gibanje z občasnimi ostanatnimi figurami. Spremljava je mestoma povsem akordno zasnovana. [...] Vokalni parti so zasnovani izrazito deklamacijsko, pogosto tudi slovesno, z redkimi spevnejšimi pasusi. Med vokalnimi parti dominira izjemno obsežna vloga Jerneja, medtem ko so ostale vloge več ali manj epizodnega značaja. Drugo glavno vlogo ima zbor, ki ni le pasivni komentator, pač pa ima tudi elemente protagonista [...]. Harmonija je [...] dosti bližje tradicionalnemu stavku. [...] Melos pogosto aludira na stare cerkvene lestvice, predvsem na dorsko in lidijsko. Spremljava je pogosto izrazito vertikalno zasnovana. Orkestracija je [...] preglednejša, zastavljena »varčneje«, z manj orkestrskimi barvami in efekti. Izrazito mesto zavzemajo orkestralne medigre«. (Smrekar 2008, 121–122)

Prav zaradi odrske statike ima osrednjo nalogo pravzaprav orkester, ki interpretira notranje razpoloženje glavnega protagonista. Skladatelj sam je

poudaril, da je glasbena zasnova Hlapca, katerega višek pomeni četrta točka Oče naš, preprosta, ker je želel

»z najmanjšimi sredstvi doseči pravi izraz za splošno občutje in posamezne prizore. [...] Ne iščem novotarije v tem [kompozicijsko-tehničnem] pogledu, temveč skušam poenostaviti in poglobiti muzikalni izraz v občutju in formi libreta«. (Slovenec 1941: 8)

Krstno izvedbo je pospremila ugodna kritika Frana Govekarja, ki je v noviteti opazoval

»nekaj svojskega, vsebinsko in zunanje, tehnično originalno zgrajenega. [...] [L]ahko ugotavljam, da je Bravničarjevo stremljenje našlo razumevanje, spoštovanje in priznanje. [...] Še posebej je omenjati krasne, zgovorne, čudovito razgibane orkestralne predigre«. (Govekar 1941, 2)

Nasprotno vidi poročevalec Slovenije A.B. šibkost opere v neustreznem libretu, saj

»socialni motiv [...] ni prav sposoben za glasbeno oblikovanje, niti ne posebno za odrsko uprizoritev. [...] Spričo tega je skladatelj brezdvomno imel težko stališče, ko snov sama po sebi ne kliče po skladbi. [...] [Z]aradi oratorijskega značaja vsega dela pogrešamo tiste dramatične in glasbene razgibanosti, ki jo zahteva odrsko delo.« (Slovenija 1941: 3)

Recepcija

Literatura

»Pred premiero izvirne slovenske opere. Pogovor s komponistom.« *Slovenec* 69, št. 6 (21. 1. 1941): 8.

»Nova Bravničarjeva opera«. *Slovenski narod* 70, št. 20 (3. 2. 1937): 4.

»Hlapec Jernej» nova slovenska opera«. *Slovenski narod* 74, št. 20 (25. 1. 1941): 3.

A.B. »Slovenska opera 'Hlapec Jernej'« *Slovenija* 10, št. 6 (1941): 3.

Anagnosti, Pavel. »Podudarnost stvaranja i narodnih težnji.« *Borba* (9. 4. 1977).

Bergamo, Marija. »Glasbeno-avtonomno in glasbeno-funkcionalno na primeru Bravničarjeve opere 'Hlapec Jernej in njegova pravica'.« *Opera kot socialni in politični angažma*. Ljubljana: 1992.

Cvetko, Dragotin. »Krst Hlapca Jerneja.« *Jutro, dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko* 22, št. 23 (28. 1. 1941): 3.

- Cvetko, Dragotin. »Glasbene prireditve v Prešernovem tednu.« *Slovenski poročevalec* (5. 2. 1946).
- Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- Debevec, Ciril. »Režijske opazke k 'Hlapcu Jerneju'.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani. Opera. Sezona 1940/41, št. 9*. Ljubljana, 1941.
- G.H. »Krik ponižanih in razžaljenih.« *Dnevnik* (18. 7. 1957).
- Gordina, Elena. »Slovensko glasbeno gledališče 1920–30. let in njegovi stiki z evropskimi idejno-umetnostnimi tokovi.« *Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare*. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2003.
- Govekar, Fran. »Krstna uprizoritev Bravničarjevega Hlapca Jerneja.« *Slovenski narod* 74, št. 21 (27. 1. 1941): 2.
- Klemenčič, Ivan. *Slovenski glasbeni ekspresionizem*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1988.
- Neubauer, Henrik. *Slovenske igre in scenariji*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992.
- Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana, DZS, 1979.
- Samec, Smiljan. »Razgovor s skladateljem.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani. Opera. Sezona 1940/41, št. 9*. Ljubljana, 1941.
- Sivec, Jože. *Opera skozi stoletja*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976.
- Smrekar, Borut. »Bravničarjev opus za glasbeno gledališče.« *Matija Bravničar (1897–1977)*. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2008.
- Škerl, Silvester. »Z M. Bravničarjem.« *Slovenec* 48, št. 91 (19. 4. 1930).
- Ukmar, Vilko. »Ob novi slovenski operi.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani. Opera. Sezona 1940/41, št. 9*. Ljubljana, 1941.
- Željeznov, Dušan. »Navdihoval me je slovenski melos.« *Primorski dnevnik* (27. 2. 1977).

Izvedbe

25. 1. 1941, Ljubljana, Narodno gledališče v Ljubljani, dirigent Niko Štritof, režija Ciril Debevec, Friderik Lupša (Jernej), Štefan Maučec (Sitar), orkester opernega gledališča.
- 1946 – odlomki iz opere
- 1954, Festival Križanke, Ljubljana, dirigent Rado Simoniti, režija Ferdo Delak
11. 3. 1957, Slovenska filharmonija, Glasbena matica.
25. 9. 1968, Slovenska filharmonija.

Posnetki

1. 11. 1959, orkester in komorni zbor RTV Ljubljana, Rado Simoniti (dirigent). trak
19. 5. 1962, solisti Opere Ljubljana (Friderik Lupša, Slavko Štrukelj, Janez Lipušček, Gašper Dermota, Ladko Korošec, Samo Smerkolj), orkester in komorni zbor RTV Ljubljana, Ra363do Simoniti (dirigent). Odlomki iz opere. trak

2.1.2 Pohujšanje v dolini Šentflorjanski (1928)

Orkester: 3.3.3.3, 4cor, 3tr, 3trbn, 1tba, timp, perc, arci, pf, arpa

Vloge: Peter (Krištof Kobar) – bariton

Jacinta – sopran

župan – bas

županja – mezzosopran

dacar – bariton

dacarka – mezzosopran

ekspeditorica – alt

učitelj Šviligoj – tenor

notar – bariton

štacunar – tenor

štacunarka – sopran

cerkovnik – bas

debeli človek – bariton

popotnik – tenor

zlodej – tenor

gostje (zbor)

Libreto: po Cankarjevi predlogi Matija Bravničar

Zasnova: operna farsa v treh dejanjih:

Rkp: Glasbena zbirka NUK.

Vsebina

Prvo dejanje:

Zbrani šentflorjanski rodoljubi se zgražajo nad pohujšanjem, ki je prišlo v njihovo dolino. V dolini se je namreč naselil umetnik Peter s spremljevalko Jacinto in rodoljubi hočejo vedeti, kaj se v hiši, v kateri sta se naselila, dogaja.

Zato pošljejo tja učitelja, ki je najbolj nedolžen, ampak učitelj ni mogel gledati, ker ga je bilo sram. Kaj se dogaja v hiši, jim pove šele tujec, ki ga je učitelj srečal na poti. Ob odhodu s sestanka župan vsakega od prisotnih rodoljubov priveže na nit, da kdo ne bi podlegel skušnjavi in šel gledat, kaj se godi v umetnikovi hiši. Ko ostane župan sam, skoči skozi okno v sobo umetnik Peter in nagovori župana kot svojega očeta. Grozi mu, da bo razkril njegov mladostni greh. Peter isto ponovi pri županji kot svoji materi in kasneje na enak način izsiljuje še dacarja.

Drugo dejanje:

Peter in Jacinta se pogovarjata v hiši. Peter Jacinti obljubi, da ji bo predstavil njene hlapce. Res pridejo vsi, ki jih je Peter izsiljeval zaradi njihovih starih grehov. Peter zahteva, da se pred Jacinto ponižujejo. Ko odidejo, pride v hišo popotnik, ki ga lovijo kot razbojnika Krištofa Kobarja, čeprav je v resnici on pravi Peter, sirota iz doline šentflorjanske.

Tretje dejanje:

Peter in Jacinta priredita svatbo, na katero povabita šentflorjanske rodoljube, ki naredijo prav vse, kar od njih zahtevata. Sredi svatbe pobegneta in na koncu se izkaže, da je bil Peter v resnici razbojnik Krištof Kobar, šentflorjanci pa ostanejo osramočeni.

Opis dela

Opera *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* je Bravničarjevo prvo scensko delo. Zvest svojim naprednim in sodobnim nazorom ter v iskanju novega se je lotil svojega prvenca na precej eksperimentalen način. Svoj pogled na operno ustvarjanje je razgrnil pred premiernim dogodkom v Gledališkem listu, ko se med drugim sprašuje o upravičenosti in smiselnosti operne oblike, češ da so jo »zagrešili naši predniki – od takrat pa do danes jo osvežujejo poizkusi, da bi vzdržala svojo upravičenost in pridobila na logiki« (Bravničar 1930, 79); o potrebnosti opernega libreta, za katerega »ne uvidevam potrebe«; ter o bremenu tradicije, ki jo smatra kot »največj[o] coklj[o] v svobodnem mišljenju in ustvarjanju novih vrednot«. (Bravničar 1930, 82). Vse tri navedene od skladateljevih dvanajstih objavljenih predpostavk (Smrekar jih označi za skladateljev manifest) močno zaznamujejo Bravničarjevo operno delo. (Smrekar 2008: 103)

Opera *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* temelji na istoimenski farsi Ivana Cankarja, kateremu je bil skladatelj zelo naklonjen (leta 1936 je uglasbil še pisateljevega Hlapca Jerneja). *Pohujšanje* naj bi si izbral iz več razlogov, med

drugim, ker »se mi je pred leti zabliskalo v možganih in nekoliko kasneje izklesalo prepričanje, da se [da] imenitno uglasbiti; [...] ker je Pohujšanje eno najmočnejših slovenskih dramskih umotvorov; [in] ker me je mikala za operno literaturo povsem svojevrstna forma.« (Zadnek, 1930: 2) Polič opozarja na odrsko problematiko predloge: »tudi dramatski režiserji jo dajejo v različnih stilih«. (Jutro 1930 A: 6) Nadalje razume Bravničarjev odnos do teksta v širšem smislu: »Skladatelju sta se odpirali v splošnem dve poti: ali naj da operi kolikor mogoče široko, takorekoč mednarodno podlago, ali pa jo postavi v bujno folkloristično okolje. G. Bravničar se je odločil za prvo pot.« (ibid.)

Predlogo je za potrebe opere predelal Bravničar sam: Cankarjev tekst je precej skrajšal, močno pa je posegel tudi v dialog. Pri tem je porazdelil težo pomembnosti med vse posamične vloge, saj spada opera »med kolektivno umetnost. Vse vloge v tej stvari so glavne«. (Bravničar 1930, 82) Osterc opozarja, da s tem

»postajajo one, ki imajo daljše vloge, dolgovezne in dolgočasne. Prav primerno je, ako krajša vloga vztraja svojih par minut v recitativu, kajti situacija se hitro menja in sledi druga vloga, ki dejanje poživlji. Pri osebah, ki so jim pa odmerjene daljše vloge, recitativ utruja [...]«. (Osterc 1930 A, 377)

Nadalje opaža Smrekar v skladateljevem odnosu do predloge »zabrisa[n] kontrast med proznim in verzificiranim tekstom, [...] Cankarjev preišljen zaplet pa je zreduciran na niz naključij«. (Smrekar 2008, 109)

Pri predelavi predloge je Bravničar sledil načelu, da ima »[v]se na tem svetu v sebi svojo muziko« in da bi »lahko skomponirali tudi Pitagorov izrek«. (Bravničar 1930, 82) Hkrati s pomanjkanjem pravega opernega libreta pa trpi delo tudi zaradi odsotnosti formalnega koncepta, saj ga v *Pohujšanju* praktično ni. Skladatelj namreč formo negira ter jo smatra za zastarelo in izživeto. Obe specifični lastnosti, ki sta se zdeli skladatelju v odklanjanju od tradicije in v manifestaciji novega nujni, bistveno okrnita uspešnost dela, na kar je opozoril Bravničarju sicer močno naklonjen Osterc. Slednji je namignil, da se avtor – kljub javnemu negiranju tradicije – naslanja na tuje vzore, ki so slogovno med seboj zelo raznoliki, saj »[t]udi pri Pohujšanju slišimo marsikaj, kar bi se dalo primerjati s slogom Straussa, Prokofjeva, Puccinija, Verdija. [...] Nesreča ali neorientiranost je pa to, če kdo sedi v več taborih hkrati«. (Osterc 1930 A, 378) Pri tem ni nasprotoval skladateljevi sodbi, da je prav vsaka predloga primerna za uglasbitev, temveč opozoril, da ima pri tem bistven pomen glasbena forma: »Resnica [...] je, da ima vsaka skladba svojo formo, pa če jo je komponist hotel ali ne«. (Osterc 1930 A, 378)

Pomanjkanje pravega opernega libreta in trdne formalne zasnove pogojuje tudi glasbeno zasnovo Bravničarjevega prvenca. Polič skladatelju sicer priznava spretnost v kompozicijskem postopku, saj naj bi »dobro premišljeno oblekel satirično snov v muziko«. (Jutro 1930 A: 6) Vendar pa ima glasba, ki teče iz enega prizora v drugega, predvsem ilustrativno vlogo:

»Vsako dejanje predstavlja niz prizorov, ki se navadno prelivajo drug v drugega. [...] Glasba dejanje spremlja in ilustrira skladno s potekom teksta in dogajanja, kar ob uglasbitvi strnjene in nečlenjenega dramskega teksta še bolj poudari odsotnost oblike. Takšno nizanje [...] otežuje orientacijo in zahteva skrajno koncentracijo za zbrano spremljanje dela.« (Smrekar 2008, 109)

Poleg tega pogreša Vurnik v Bravničarjevi operi predvsem estetsko globino, ki bi podkrepila Cankarjevo farso:

»Bistvo Pohujšanja tiči v okvirju miselnega, bistvo Bravničarjeve muzike pa v okvirju neke čutnomehkužne lirike po vzorcu pozne romantike in impresionizma, in to dvoje notranje ne gre skupaj [...] in se sedaj vprašam, kaj je Pohujšanje s to glasbo sploh pridobilo, oziroma kaj novega nam je z glasbo o Cankarju povedal Bravničar«. Kljub temu priznava skladatelju »invencij[o] in fantazij[o], kolorističnega in instrumentacijskega talenta [...]«. (Vurnik 1930, 7)

Globino predloge išče v Bravničarjevi uglasbitvi tudi Osterc:

»Bravničar je komponiral, t.j. ilustriral le vnanji potek dogodkov, notranje miselnosti pa ni mogel in bi je tudi noben komponist sveta me mogel. Vsaj kongenijalno ne. Bravničarjeva glasba je ilustracija v impresionističnem zmislu, vsekakor dovolj originalna, negira formo in daljšo linijo, je akordična in je njeno težišče v koloritu, t.j. v instrumentaciji. [...] V ostalem je pa glasba tudi za razvajeno uho zanimiva, mestoma povsem nova.« (Osterc 1930 B, 4)

Pomanjkanje pravega libreta pomeni veliko oviro tudi režijskemu delu. Ciril Debevec se je s tovrstno problematiko soočil ob krstni izvedbi leta 1930:

»[...] [Ž]e dolgo [sem] mnenja, da je treba za dobro opero tudi dobrega libreta. [...] Dobesedno komponiranje dramskega besedila 'Pohujšanja' se mi zdi zelo težka in kočljiva zadeva. Za operno godbo v 'starem pomenu besede' se mi zdi ta prvotna oblika deloma

preostr, deloma preabstraktna, zlasti pa preduhovita. Za godbo v 'novem pomenu besede' pa skoraj nekoliko preenostavna. [...] Bravničarjevo Pohujšanje [...] je neke vrste 'Sprechgesang-opera' [...] in bi zahtevalo pravzaprav tudi novo, svojevrstno režijo.» (Debevec 1930, 83–84)

Kljub omenjenim pomanjkljivostim je Govekar pozdravil skladateljev pogum, »*hoditi po najnovejših, najmanj izhojenih poteh*«. (Govekar 1930, 2) Prevladujočo recitativnost pevske linije razume kot Bravničarjev odklon od v tradiciji utemeljene opere, s čimer se je »*izkušal še bolj kakor Strauss odmakniti od stare opere k moderni dramiki*«. (Govekar 1930, 2) Sicer je glasba

»zelo barvita, pri čemer leži velik poudarek na orkestracijskem koloriranju. [...] Ritem je gost. V pevskih linijah navadno dobro sledi naravnemu ritmu proznega stavka. V orkestru pa je ritem močno členjen, pogoste so okrasne ritmične figure. [...] Faktura partiture je gosta in nasičena.» (Smrekar 2008, 109)

Glasba se

»[g]iblje nekje na meji med tonaliteto in atonaliteto, linijo je [skladatelj] popolnoma črtal iz svoje glasbe, tako dosledno, kakor tega najvidnejši impresionizem ni napravil. 'Forme' Bravničar ne pozna ne harmonične, ne linearne, ne kompozicijske, nego ilustrira od besede do besede, od občutja do občutja in je vse skupaj ena sama ogromna improvizacija in kajledoskop, ki slika, čustvuje, karikira in kolorira.» (Vurnik 1930, 7)

Četudi Bravničarjev prvenec v očeh kritike ni bil povsem zadovoljiv, je naletel na odobravajoč sprejem občinstva, k čemur je gotovo največ pripomogel skladatelj večkrat izpričan glasbeni talent.

Recepcija

Literatura

»Dve domači noviteti v ljubljanski operi. Iz razgovora z opernim ravnateljem gosp. M. Polićem.« *Jutro, dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko* 11, št. 3 (4. 1. 1930). A

Anagnosti, Pavel. »Podudarnost stvaranja i narodnih težnji.« *Borba* (9. 4. 1977).

- Bravničar, Matija. »Ob priliki vprizoritve operne farske Pohujšanje v dolini šentflorjanski.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani. Opera. Sezona 1929/30, št. 15.* Ljubljana, 1930.
- Bravničar, Matija. »Operna farsa 'Pohujšanje v dolini šentflorjanski'.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani. Opera. Sezona 1931/32, št. 13.* Ljubljana, 1930.
- Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v evropskem prostoru.* Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- č. [Emil Adamič] »Premiera Bravničarjevega ‹Pohujšanja›.« *Jutro, dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko 11, št. 109 (13. 5. 1930).* B
- Debevec, Ciril. »Pet opazk k režiji opere Pohujšanje v dolini šentflorjanski.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani. Opera. Sezona 1929/30, št. 15.* Ljubljana, 1930.
- Govekar, Fran. »Bravničarjevo 'Pohujšanje v dolini...'.« *Slovenski narod 63, št. 107 (12. 5. 1930).* A
- Govekar, Fran. »Bravničarjevo 'Pohujšanje v dolini šentflorjanski'.« *Slovenski narod 63, št. 139 (21. 6. 1930).* B
- Govekar, Fran. »Pohujšanje. Druga premiera izvirne opere.« *Slovenski narod 65, št. 110 (17. 5. 1932).*
- Klemenčič, Ivan. *Slovenski glasbeni ekspresionizem.* Ljubljana: Cankarjeva založba, 1988.
- Kimovec, Franc. »Kulturni obzornik. Bravničarjeva opera: Pohujšanje v dolini šentflorjanski.« *Slovenec 60, št. 117 (24. 5. 1932).*
- Neubauer, Henrik. *Slovenske igre in scenariji.* Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992.
- Osterc, Slavko. »Gledališki pregled, Opera, Matija Bravničar: Pohujšanje v dolini šentflorjanski.« *Ljubljanski zvon 50 (1930).* A
- Osterc, Slavko. »Pohujšanje v dolini šentflorjanski.« *Jugoslovan 1, št. 14 (1930).* B
- Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela.* Ljubljana, DZS, 1979.
- Sivec, Jože. *Opera skozi stoletja.* Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976.
- Smrekar, Borut. »Bravničarjev opus za glasbeno gledališče.« *Matija Bravničar (1897–1977).* Ljubljana: Akademija za glasbo, 2008.
- Škerl, Silvester. »Z M. Bravničarjem.« *Slovenec 48, št. 91 (19. 4. 1930).*
- Vurnik, Stanko. »Matija Bravničar: Pohujšanje v dolini šentflorjanski.« *Slovenec 58, št. 108 (13. 5. 1930).*
- Zadnek, Milan. »Bravničarjeva opera 'Pohujšanje v dolini šentflorjanski'.« *Slovenski narod 63, št. 39 (17. 2. 1930).*
- Željeznov, Dušan. »Navdihoval me je slovenski melos.« *Primorski dnevnik (27. 2. 1977).*

Izvedbe

11. 5. 1930, Ljubljana, Narodno gledališče v Ljubljani, dirigent Anton Neffat, režija Ciril Debevec, Janko Vekoslav (Peter), K. Staller-Sotter (Jacinta), Julij Betetto (župan), orkester opernega gledališča.

15. 5. 1932, Ljubljana, Narodno gledališče v Ljubljani

1932, glasbeni festival ob 60-letnici Glasbene matice, dirigent Anton Neffat, režija Ciril Debevec, Janko Vekoslav (Peter), Zlata Gjungjenac (Jacinta), M. Rus (župan)

Posnetki

23.3.1977, ansambel (Ivan Sancin, Marcel Ostaševski, Božena Glavak, Zdravko Kovač, Ana Pucar Jerič, Jože Gašperšič, Simeon Guglovski) in orkester ljubljanske opere, dirigent Rado Simoniti – dva odlomka. trak

2.2 KOGOJ Marij (1892–1956)

2.2.1 Črne maske (1927)

Orkester: 2+ott.2+eh.2+clb.0.2+cfag–4.3.3.1–timp.3perc–pf–arp–archi

Vloge: Lorenzo, vojvoda di Spadaro – bariton
Ecco, dvorni norec – tenor
Donna Franzesca, Lorenzova žena – sopran
Cristoforo, vinski upravitelj – bas
Petruccio, grajski upravitelj – bariton
Romualdo, pevec – tenor
Lorenzo II – bariton

Zasnova: opera v dveh dejanjih in petih slikah

Libreto: po istoimenski drami Leonida Andrejeva (prevod Josip Vidmar) priredil Marij Kogoj

Partitura: Ed. DSS 1980* (samo za izposoj)

Vsebina:

Prvo dejanje

1. slika: Dvorana vojvode Lorenza

V dvorcu vojvode Lorenza di Spadaro se pripravljajo na maškarado. Lorenzo in njegova žena Francesca ter njuni podaniki nestrpno pričakujejo imenitne

goste. Lorenzo pozdravi zamaskirane prišleke in ugiba, kdo se skriva za njimi, vendar nikogar ne prepozna. Iz njihovih predstavitev je razvidno, da so maske vojvodove misli in njegov značaj. Nenavadni gostje, med njimi mrtveci, pohabljeni in izrodki, potarnajo, da je v dvorani pretemno in prehladno. Zaman skuša Lorenzo priklicati Petruccia in Cristofora, ki sta izginila neznano kam. Naposled se pojavi maska, podobna slednjemu in obvesti vojvodo, da je vino rdeče kot hudičeva kri in močno kot kačji strup. Gostitelj se skuša o tem sam prepričati in po prvih požirkih spozna, da nekaj ni v redu. Iz teme kmalu prispejo nove maske, ki jih dvorni norec Ecco skuša neuspešno razkrinkati. Po dvorani se začne razlegati divja glasba, nad katero dvorni muziki nimajo vpliva. Vojvoda je vedno bolj zbežan in prizadeva si najti Francesco. Njena podoba se nenadoma pojavi pred njim, a to ni žena, je le podoba njegove laži. Groteskna glasba se stopnjuje in vodi Lorenza v blaznost. Maske naposled pokleknejo pred njim v pozdrav hudičevemu vazalu, prestrašen glas pa napove prihod nepovabljenih.

2. slika: V biblioteki

Spričo nenavadnih dogodkov se začne Lorenzo spraševati o svoji nejasni preteklosti. Med prebiranjem ohranjenih dokumentov začne dvomiti v svoje viteške korenine in se sprašuje, ali je morda sin konjskega hlapca. Nenadoma se zaslišijo hitri koraki in v knjižnico prihiti Lorenzov dvojnik. Vsak je prepričan v prevarantstvo drugega, zato se spopadeta. Pravi Lorenzo pade pod mečem dvojnika.

Drugo dejanje

3. slika: Dvorana vojvode Lorenza

Lorenzo v sebi bije bitko, da bi se dokopal do resnice človeške duševnosti.

Plesna dvorana postaja vedno bolj temna. Nepovabljene črne maske so se razživele, zbirajo se okrog svetlobe in nadlegujejo ostale maske. Vstopi tudi močno okrvavljen Lorenzo, ki pa ne zna povedati, kaj se je zgodilo. Maske napoti v grajski stolp, kjer naj bi ležalo truplo. Gostje, ki so našli truplo umorjenega vojvode, se vrnejo v dvorano, kjer se dvojnik zabava s črnimi maskami. Od prevaranta zahtevajo, naj sname masko in prizna umor. V tem, ko jih prepričuje, da je on Lorenzo, mu obraz otrpne, kakor da bi zares nosil masko. Trudi se, da bi jo snel, zagradi ga panika, kriče pade na tla. Črne maske preplavijo dvorano.

4. slika: Grajska kapela

V krsti leži truplo umrlega Lorenza. Vsi se pridejo od njega posloviti. Ob krsti stoji njegov dvojnik, ki se Cristoforu zahvali za izkazano zvestobo. Nasprotno nažene služabnike Pietra, Maria in Manuccia, ki pokojniku ne izkažejo spoštovanja.

Pride tudi Ecco, v katerem se je prebudila želja, slediti in pomagati umrlemu. Njegova zvesta vdanost v vojvodi preobrne tudi njegovo dušo. Uvidi, da Lorenzo potrebuje pomočnika in sklene, da ga bo osvobodil.

5. slika: Dvorana vojvode Lorenza

Služabniki prižigajo luči v razdejani grajski dvorani, da bi jo pripravili za sprejem gostov zblaznelega vojvode. Ecco pove, da mu je Lorenzo naročil, naj postane njegov ogenj. Francesca naprosi zbrane, naj prizanesejo neprisebnemu vojvodi, ki se je umaknil v svojo notranjost in se ne zanima za okolico ter ne prepozna nikogar od bližnjih. S pesmijo izpove pripadnost resničnemu gospodarju sveta – satanu. Medtem Ecco zaneti požar, a ga Lorenzo zaščiti pred stražarji. Ognjeni zublji počasi zajamejo grad – rešijo se vsi razen Lorenza in Ecce, ki se izgubita v plamenih, čakajoč na osvoboditev vseh vezi in na svojega stvarnika.

Opis del

Opera Črne maske, ki sodi v sam vrh slovenske operne ustvarjalnosti, je operni prvenec Marija Kogoja. Čeprav je bil prepričan, da je absolutna glasba tista prava, popolna glasba, je skladatelja vendarle močno privlačila tudi scenska glasba. Z gledališkim življenjem se je gotovo srečal že v času bivanja na Dunaju, še bolj pa se mu približal, ko je bil zaposlen v ljubljanski Operi kot korepetitor. V iskanju ustreznega libreta se je sprva spogledoval z Wildovo *Salomo*, a se je ni lotil spricho samokritične drže, saj ni bil prepričan, da bi bila partitura dorasla Straussovi uspešnici. Blizu mu je bil tudi Prešernov *Krst pri Savici*, katerega mu je v libreto priredil France Bevk, Kogoj pa ga je preimenoval v *Bogomilo*. Četudi je partituro v veliki meri že dokončal, je namero o realizaciji opustil, domnevno zaradi premalo dramatičnega naboja besedilne predloge. (Klemenčič 1962: 11)

Z Andrejevo dramo se je srečal leta 1924, ko je dobil od uprave ljubljanske Drame naročilo za scensko glasbo k Črnim maskam. Uprizoritev sicer nikoli ni bila realizirana, psihološka drama pa je Kogoja tako pritegnila in prepričala, da jo je sklenil uglasbiti. Čeprav se je obsežnega dela, ki ga predstavlja komponiranje celovečerne opere, lotil prvič, je imel za seboj že nekaj izkušenj s scensko glasbo, izmed katerih Klemenčič izpostavlja predvsem glasbo h *Kralju Edipu* in nedokončanega *Psalma*. (*ibid*: 18)

Vsebinsko se opera ukvarja s problematiko človeške dvojnosti, s temo, ki je bila močno aktualna na prelomu stoletja, ko je v ospredje stopalo vprašanje človeške duševnosti in z njim psihoanaliza. Tudi Lorenzo, osrednji lik drame, je razpet med onostranstvom in zemeljskimi užitki, razdvojena osebnost pa

ga privede v duševno krizo. Andrejev je svojo alegorično simbolno dramo razdelil v pet slik in dve dejanji, takšni zasnovi pa je sledil tudi Kogoj.

Poudarjen psihološki moment ter podrobno opisovanje likov in dogodkov sta bila odlično izhodišče za uglasbitev opere v »luči estetike simbolističnega gledališča« v tedaj še aktualnem ekspresionističnem slogu. Zato ne preseneča, da je delo pritegnilo na tem področju še ne izkušenega Kogoja: »*To delo nosi močan pečat avtorjevega [Kogojevega] bednega življenja ter njegove bolešno obremenjene nature.*« (Leskošek 1957: 52) Številni kritiki, raziskovalci in strokovnjaki iščejo namreč podobnost med obema avtorjema, Andrejevim oziroma njegovim Lorenzom in Kogojem: dvom osrednjega lika v lastno mater, nejasnosti v zvezi z njegovim rojstvom ter duševna zmedenost in razdvojenost naj bi nosili skladateljeve avtobiografske poteze.

Kogoj je sam prevzel predelavo drame v libreto, pri tem pa dosledno, a premalo kritično sledil Andrejevi predlogi. Besedilo je glasbeni preobleki prilagodil le minimalno, kjer se mu je zdelo potrebno, na primer zaradi pevske dikcije. Stroka si je edina, da je bil skladatelj preveč dosleden, kar Klemenčič pripisuje predvsem neizkušenosti, upošteva pa tudi možnost,

»*da ga je tekst, potem ko 'se je vživel v delo', zelo pritegnil in ga nemara celo močno navdušil in da prav zaradi tega ni zmožgal dovolj kritično in objektivno presoditi, do katere mere in kako bi bilo potrebno preobraziti dramo v libreto, katere odstavke ali dele poudariti in kaj opustiti in črtati.*« (Klemenčič, 1962: 47)

Zaradi nepotrebne preobsežnosti dela, pogoste nerazumljivosti in nejasnosti dramaturškega poteka, izjemne zahtevnosti, ki jo je skladatelj dodelil glavnemu liku Lorenzu (vloga velja za najdaljšo v svetovni operni literaturi) ter zgoščenosti in nepopolnosti glasbene teksture (avtor je namreč nepopolno označil za izvedbo potrebne agogične in dinamične oznak, partitura je t.i. bela partitura /Lajovic, 2012: 54/) je bila opera že večkrat podvržena predelavi: »*Črne maske [...] so v glasbeno dramaturškem pogledu za uprizarjanje neustrezne in potrebujejo temeljito dramaturško priredbo oziroma predelavo.*« (Smrekar, 2012: 21) Potreba po skrajšanju opere se je pokazala že pred prvo, krstno uprizoritvijo leta 1929. Tedaj je v strukturo dela posegel sam Kogoj, kasneje pa so partituro predelali še Samo Hubad v sodelovanju s Hinkom Leskoškom leta 1957, Anton Nanut leta 1990 ter Uroš Lajovic, ki se je podpisal pod redakcijo sicer ne bistveno skrajšane različice opere leta 2012. V zadnji obliki so Črne maske dočakale tudi svoj prvi natis.

Snovno je bila Andrejeva drama – Škerjanc jo je sicer označil za »*zelo konfužno, samovoljno in tudi besedno nemikavno delo*« (Škerjanc, 1971: 738) – idealna

predloga Kogojevi naravi, saj je ves njegov opus do Črnih mask »pravzaprav le priprava na to delo«. (Hubad, 1957: 45) Tudi tu so si glasbeni strokovnjaki praktično že stoletje edini, da je bila vsebini drame povsem adekvatna glasbena realizacija Kogoja, čigar estetsko prepričanje je bilo blizu ekspresionizmu in simbolizmu, ki prežemata dramo: »Mogel je tudi dati v takem delu duška svoji težnji po fantastičnem, grotesknem, čudnem in skrivnostnem [...]«. (Vurnik, 1929: 208) Da pa zunajglasbena programskost ne bi povsem izrinila čisto glasbenih prvin, katerih zagovornik je Kogoj bil, se skladatelj vendarle ni povsem podredil značaju drame, o čemer priča že njegovo pojasnilo: »skušal sem dati operi bolj človeški značaj, kot ga vsebuje drama, in počrtati njeno miselno stran. Drama je namreč mnogo strašnejša po značaju kot moja opera.« (k. 1929 A: 2) To potrjuje tudi prevladujoča ekspresivna lirika: »Lirika [...] je bila kot neposrednejša od dramatike najbrž tudi intuitivni in formalnim zakonom nasprotujoči Kogojevi naravi bliže. [...] Ekspresivna lirika tu ne prevladuje le v četrti sliki, temveč v vseh ostalih, tudi takrat, ko je glasbo scenski potek [...] v osnovi akcijski.« (Klemenčič, 1962: 112)

Opera je slogovno precej nehomogena in izkazuje postwagnerjanske, ekspresionistične manire, njena masivna in močno individualna instrumentacija pa nosi dediščino Richarda Straussa in hkrati vpliv druge dunajske šole: »V tej operi lahko prepoznamo dekadenco pozne romantike, Straussov lesk in Wagnerjevo omamno liričnost, disonance ekspresionističnega čutenja [...]«. (Paliaga, 2012) Opera nosi prav tako pečat Schönberga, Kogojevega učitelja, čigar predvojna dela je mladi skladatelj dobro poznal: o vplivu Schönberga priča predvsem ekspresionistično izmikanje trdni tonalni osnovi in recitativna tehnika petja, *Sprechgesang*, ki je bila tudi najpomembnejša inovacija, katero je Kogoj uveljavil v slovenski glasbi.

V izbiri kompozicijsko-tehničnih sredstev je skladatelj tesno sledil vsebinskemu in značajskemu momentu drame oziroma posamične slike, »posledica [pa] je presenetljivo širok izrazni obseg«. (Klemenčič, 1962: 91) Glasba opere formalno ni uokvirjena v zaključene glasbene točke, pač pa teče neprekinjeno, je prekomponirana: »Zaradi vsebinske zaključenosti je prizore, nastope oseb in [...] kratke odstavke kot osnovne enote slik pogosto povezoval z melodično izrazitimi motivi«. (Klemenčič, 1963: 660) Tonalna zasnova dela ni strogo določena, meja med tonalnostjo in atonalnostjo pa pogosto zabrisana:

»Iz fakture glasbenega stavka je razvidno, da se je skladatelj le redko vnaprej odločil za tonalni koncept. [...] Tako je atonalni glasbeni stavek v vsej operi razmeroma gosto posejan z različnimi akordi in akordnimi skupinami, katerim je mogoče [...] poiskati harmonske funkcije.« (Klemenčič, 1962: 92)

Navidezna slogovna neenotnost na moč ustreza notranji razklanosti osrednjega protagonista: *»tako se namreč mešata realnost tonalnosti in iz atonalnosti rastoča irealnost, ki v osnovni črti točno označujeta pestri in barviti preplet polrealnih dogodkov v drami«*. (Klemenčič, 1963: 659) Glasbeni stavek je moderen, zaznamujejo ga politonalitetnost, poliritmija in polimelodika – deskriptivna sredstva, s katerimi skladatelj oriše duševno stanje protagonistov.

Bogat harmonski jezik je rezultat večinoma linearnega vodenja glasov. Vertikalna gradnja sega tako od *»preprostih akordov do kompliciranih sestavljanj, katerim je pa kljub večkrat značilni deformaciji, barvitosti in tudi nefunkcionalnosti najpogosteje mogoče določevati terčno zgradbo [...]«*. (ibid: 100) Skladatelj se vendarle izogiba funkcionalni gradnji, vendar pa funkcionalne harmonije praviloma ne zapušča: *»Tudi pri Kogoju lahko govorimo o lebdeči tonaliteti (schwebende Tonalität): nikjer se ne ustali, svobodno, suvereno se giblje v harmoničnem pogledu po kompletnem kvintnem krogu.«* (Lajovic, 2012: 32) Kogoj se torej ne odreče polifonemu načinu komponiranja: *»Vsakemu glasu posebej išče njegovo notranjo logiko in mu v vsakem trenutku skuša najti samostojno melodično linijo.«* (ibid: 32–33) Skozi opero prevladuje polifona gradnja, ki jo mestoma prekinjajo bogati akordski pasusi. Prav v gosti polifoni fakturi pa vidi Vodušek pomanjkljivost opere, saj bi mesta, kjer prevladuje *»gosto polifono tkivo orkestra, nizajoče venomer nove in nove glasbene misli v krhkih drobcih[,] [...] brez fantastične odrske slike učinkovala enolično in utrujajoče«*. (Vodušek, 1957: 4)

Glasbeni tok je fragmentaren, značilno je dvotaktno motivično snovanje v smislu Stravinskega in Debussyja – zato Lajovic poimenuje Kogoja *»dvotaktni komponist«* (ibid: 31) – ki jih skladatelj vrsti enega za drugim. Klemenčičev analitični prerez opere pokaže dve vrsti melodične strukture: na eni strani sledi kratkim, izrazno podčrtanim ekspresivnim drobcem, na drugi pa dvo ali dvotaktnim glasbenim mislim, ki so pravi nosilci melodičnega izraza. (Klemenčič, 1962: 102–103)

Pomemben element opere je tudi ritem, ki daje melodiki *»[d]okončno plastično, samobitnost in izraznost«*. (ibid.) Ritem melodike se sicer opira na ritem besedila, vendar pa je ritem glasbenega stavka pester in raznolik ter *»zamenja staro, mirno klasično ritmizirano podlago«*. (ibid.) Partitura opere tako razkrije široko paleto ritmičnih vzorcev in struktur, od preprostih, ki se ponavljajo v osrednjih glasbenih mislih, do poliritmičnih pasusov, kjer si običajno *»kontrastirata [...] le dva ritma, ostali pa ju dopolnjujejo«*. (ibid: 104)

Vokal je podrejen orkestrskemu stavku, ki je glasbeni nosilec drame, kar kaže na usedline Wagnerjevega koncepta celostne umetnine. Orkester je v odnosu do

pevskega glasu tako pogosto v dominantnem položaju in ga »prekrije, pa četudi mu je skladatelj samemu po sebi pripisoval veliko vlogo, ko ga je oblikoval in mu določal izrazno območje«. (Klemenčič, 1963: 660) tako bogat, pogosto prenasičen orkestrski part je pisan »nemara po vzoru [...] instrumentalno izredno močno zasedene Schönbergove skladbe *Gurre Lieder*«. (ibid.) Opera je torej pisana za velik in močno razširjen orkestrski korpus, kar »potrjuje skladateljevo željo po izrazno bogatem in barvitom zvočnem telesu«. (Klemenčič, 1962: 52) Okvir konvencionalnega orkestrskega sestava, značilnega za pozno 19. stoletje, je razširil z uporabo nekaterih manj značilnih instrumentov: »za psihološko karakterizacijo predvsem spretno uporabljeni klavir, pa celesto, zvončke, [...] orgle, zvon, tamburin, kastanjete in druge«. (Klemenčič, 1963: 660) Instrumente obravnava individualno, kar vodi v samosvojo zvočno barvo, s katero podčrtava in dramatizira dogajanje na odru. Prav nekonvencionalna uporaba instrumentov, ki večkrat rezultira v prenasičeni zvočni masi, pa je bila tarča številnih kritikov, ki so soglasno zagovarjali potrebo po reviziji instrumentalnega parta.

Kljub poudarjeni vlogi orkestra je skladatelj z veliko pozornosti oblikoval tudi linijo pevskega glasu. V obravnavi vokala tako sledimo različnim kompozicijskim postopom:

»aktivna uporaba recitativa z odlomki arioznega petja v emocionalnih kulminacijah, [...] raznovrstni načini vokalnega intoniranja od melodioznih odstavkov do govornega petja in parlando, ritmično deklamiranje, navadna govorica, šepetanje, krik [...]«. (Gordina, 2003: 219)

Da so Črne maske največje delo slovenske operne ustvarjalnosti, so kritiki večinoma prepričani tudi skoraj stoletje po njegovem nastanku. Hkrati so si v veliki meri edini, da bi opera šele z ustrezno revizijo dosegla svoj nesporen uspeh in mesto tudi v mednarodnem repertoarju. Vprašljivi sta predvsem omenjeni prenasičena instrumentacija in formalna labilnost opere, katero je na tem področju še neizkušeni skladatelj podvrgel umetniški intuiciji, ki mu jo je narekoval vsebinski in dramaturški potek besedilne predloge: »Namesto da bi reševal vprašanje [formalne organiziranosti] vnaprej, z uvedbo in priredbo klasičnih oblik, [...] je Kogoj [...] iskal ustreznih rešitev sproti v konkretnih situacijah.« (ibid: 109)

Kljub pomanjkljivostim sodijo Črne maske v sam vrh slovenskega opernega repertoarja, saj »ne nosijo več pečata naših lokalnih, provincialnih glasbenih razmer, nego so last kulture široke Evrope« (Vurnik B, 1929), Polič pa jih je označil za »prv[o] resn[o] oper[o] pri nas, ki je napisana z znanjem in kaže globoko glasbeno kulturo [ter je] zrel[a] za eksport«. (k., 1929 A: 2) Njena krstna

uprizoritev je sprožila val navdušenja, stroka pa jo je zanesenjaško vzporedila z Bergovim *Wozzekom*, ki je tedaj veljal za vrhunec moderne operne zvrsti: »Nemško (*Schönbergu lastno*) resnost in Bergu podobno liričnost [...] dopolnjuje slovanski temperament, ki daje operi nekoliko več čustvene odkritosti, neposrednosti in elementarnosti [...]«. (Klemenčič, 1962: 116) Lipovšek je *Maske* še v 50ih letih, v času torej, ko delo ni bilo več tako revolucionarno kot ob krstni uprizoritvi, označil za najvidnejšo slovensko opero, ki ji »tudi drugod po svetu ni enake«. (Lipovšek, 1958: 652)

Recepcija

Literatura

- »Črne maske.« *Slovenski narod* 62, št. 102 (6. 5. 1929): 2.
- »K nocojšnji premijeri Kogojeve opere Črne maske.« *Slovenski narod* 62, št. 103 (7. 5. 1929): 2.
- »Marija Kogojča <Črne maske> zopet na odru ljubljanske opere.« *Primorski dnevnik* 13, št. 304 (22. 12. 1957). Trst: Založništvo tržaškega tiska: Družba za založniške pobude, 1957.
- »Kogojeva opera Črne maske naj bi odprla pot sodelovanju.« *Primorski dnevnik* 68, št. 34 (10. 2. 2012). Trst: Založništvo tržaškega tiska: Družba za založniške pobude, 2012.
- Adamič, Emil. »'Črne maske v ljubljanski Operi.« *Jutro, dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko* 10, št. 141 (19. 6. 1929): 2.
- Berger, Matjaž. »Za dobrega Kogojča so potrebne vsaj tri generacije: Črne maske.« *Maska* 2, št. 3 (1992). Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij, 1992.
- Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- Dobovišek, Jure. »Pričakovanega čudeža ni bilo.« *Delo* 54, št. 14 (18. 1. 2012). Ljubljana: Delo, 2012.
- F.D. »Marij Kogoj.« *Domači prijatelj*, št. 6/7 (1929). Ljubljana: Konzorcij 'Domačega prijatelja', 1929.
- Figelj, Klavdija. »Črne maske so najboljša slovenska opera: Anton Nanut.« *Primorske novice* 65, št. 201 (31. 8. 2011). Koper; Nova Gorica: Primorske novice, 2011.
- Figelj, Klavdija. »Pot domov za Marija.« *Primorske novice* 66, št. 274 (27. 11. 2012). Koper; Nova Gorica: Primorske novice, 2012.
- Forstnerič Hajnšek, Melita. »Črne maske ne morejo biti uspešnica: Intervju z Borutom Loparnikom, muzikologom in pedagogom, raziskovalcem Marija Kogojča.« *Opera in balet*, št. 3, sezona 2011/12. Maribor: SNG Opera, 2012.

- Forstnerič Hajnšek, Melita. »Operna zgodba, dolga enaindvajset let in 1064 strani: Gal Hartman, notograf Kogojeve opere Črne maske.« *Opera in balet, št. 3, sezona 2011/12*. Maribor: SNG Opera, 2012.
- Hubad, Samo. »Glasbeni problemi Kogojevih Črnih mask.« *Gledališki list SNG Ljubljana, sezona 1957/58, št. 2*. Ljubljana: Slovensko narodno gledališče, 1957.
- Gombač, Marija. »Kogoj onstran meje.« *Primorska srečanja 18, št. 141/142 (1993)*. Nova Gorica; Koper; Idrija: Društvo sociologov in politologov severnoprimorskih občin, 1993.
- Gombač, Marija. »Črne maske – 'Obrazi človečanstva'.« *Primorska srečanja 18, št. 141/142 (1993)*. Nova Gorica; Koper; Idrija: Društvo sociologov in politologov severnoprimorskih občin, 1993.
- Gordina, Elena. »Slovensko glasbeno gledališče 1920–30. let in njegovi stiki z evropskimi idejno-umetnostnimi tokovi.« *Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare*. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2003.
- Govekar, Fran. »Kogoj Marij: Črne maske.« *Slovenski narod 62, št. 104 (8. 4. 1929)*: 3.
- Grdina, Igor. »Slovenska opera v Ljubljani.« *110 let ljubljanske Opere*. Ljubljana: SNG Opera in balet, 2002.
- Grizold, Adrian. »Operi za Evropo?« Večer 1990
- Guzej-Sabadin, Cvetka. »Tretje odkritje Črnih mask.« *Primorske novice 44, št. 10 (6. 2. 1990)*. Koper; Nova Gorica: Primorske novice, 1990.
- Hostnik-Šetinc, Majda. »Strastno lovljenje svobode: pogovor z Ljubišo Ristićem, ki režira 'Črne maske' v Cankarjevem domu.« *Večer 38, št. 25 (27. 1. 1990)*. Maribor: Večer, 1990: 16.
- jt. [Janko Traven]. »Ocene ob premieri 'Črnih mask' I. 1929.« *Gledališki list SNG Ljubljana, sezona 1957/58, št. 2*. Ljubljana: Slovensko narodno gledališče, 1957.
- k. »Pred vpriporitvijo Kogojeve opere Črne maske: Kaj pravijo o njej avtor, dirigent, nosilec glavne vloge in inscenator.« *Slovenski narod 62, št. 48 (27. 2. 1929)*: 2. A
- k. »Pred vpriporitvijo Kogojeve opere Črne maske.« *Slovenski narod 62, št. 101 (4. 5. 1929)*: 3. B
- Klemenčič, Ivan. *Marij Kogoj – Črne maske: diplomatska naloga*. Ljubljana, 1962.
- Klemenčič, Ivan. »Stilno estetska podoba Kogojeve opere Črne maske.« *Problemi: revija za kulturo in družbena vprašanja št. 7 (1963)*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1963.
- Klemenčič, Ivan. *Slovenski glasbeni ekspresionizem*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1988.

- Klemenčič, Ivan. »Marij Kogoj kot vzor narodove ustvarjalnosti.« *Primorska srečanja* 18, št. 141/142 (1993). Nova Gorica; Koper; Idrija: Društvo sociologov in politologov severnoprimorskih občin, 1993.
- Koblar, Stanislav. »V iskanju Kogoja: dirigent Uroš Lajovic...« *Pogledi* 2, št. 24/25 (14. 12. 2011). Ljubljana: Delo, 2011: 8–9.
- Koblar, Stanislav. »Še vedno nerazrešena uganka Črnih mask.« *Pogledi* 3, št. 2 (25. 1. 2012). Ljubljana: Delo, 2012: 8–9.
- Koren, Jože. »Monumentalna uprizoritev Kogojevih 'Črnih mask'.« *Primorski dnevnik* 46, št. 26 (1. 2. 1990). Trst: Založništvo tržaškega tiska: Družba za založniške pobude, 1990.
- Kunej, Marjan. »Črne maske tretjič.« nocoj...1990
- Kuret, Primož. »« *Pota glasbe ob koncu tisočletja: dosežki, perspektive. Slovenski glasbeni dnevi*. Ljubljana, 1997.
- Lajovic, Uroš. »Komentar k operi Črne maske Marija Kogoja in njeni reviziji.« *Opera in balet*, št. 3, sezona 2011/12. Maribor: SNG Opera, 2012.
- Leskošek, Hinko. »Kogojeve 'Črne maske'.« *Gledališki list SNG Ljubljana, sezona 1957/58*, št. 2. Ljubljana: Slovensko narodno gledališče, 1957.
- Lipovšek, Marijan. »Marij Kogoj.« *Naša sodobnost* 4, št. 9 (1956). Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1956: 769–777.
- Lipovšek, Marijan. »Operne premiere v letošnji sezoni.« *Naša sodobnost* 6, št. 7 (1958). Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1958.
- Loparnik, Borut. *Slovenska glasbena moderna in Marij Kogoj: doktorska disertacija*. Ljubljana, 19??.
- Loparnik, Borut. »Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere 'Kar hočete'.« *Muzikološki zbornik II*. Ljubljana, 1966: 77–93.
- Mager, Ingrid. »Mimo temačnih mask do razsvetljenja.« *Dnevnik* 62, št. 7 (10. 1. 2012). Ljubljana: Dnevnik, 2012.
- Mager, Ingrid. »Dolgo pričakovane maske.« *Dnevnik* 62, št. 11 (14. 1. 2012). Ljubljana: Dnevnik, 2012.
- Merkù, Pavel. »Marij Kogoj šestdesetletnik.« *Naši razgledi* 4, št. 12 (25. 6. 1955). Ljubljana: Delo, 1955: 296..
- Merkù, Pavel. »Kogojeve Črne maske.« *Naši razgledi* 7, št. 12 (21. 6. 1958). Ljubljana: Delo, 1958: 295.
- Mohorič, Milena. »Naše gledališče. Iz opere. Črne maske.« *Ženski svet* 7, št. 8. (1929). Trst: Žensko dobrodelno udruženje, 1929.
- nek. [Zadnek, Milan]. »Veselo in žalostno o novi operni sezoni.« *Slovenski narod* 62, št. 198 (31. 8. 1929): 2.
- Neubauer, Henrik. *Slovenske igre in scenariji*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992.

- O'Loughlin, Niall. »The dramatic integration of conflicting musical techniques in the opera *Ekvinokcij* by Marjan Kozina.« *Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare. 17. Slovenski glasbeni dnevi*. Ljubljana, 2002.
- O'Loughlin, Niall. »The birth of Slovene musical modernism: Kogoj and Osterc in the 1920s.« *Osebnost, nacionalna identiteta v glasbi v obdobju globalizacije. 23. Slovenski glasbeni dnevi*. Ljubljana, 2008.
- Osterc, Slavko. »Marij Kogoj: Črne maske.« *Ljubljanski zvon* 49, št. 6 (1929): 380–382.
- Osterc, Slavko. »Premijera prve moderne slovenske opere Kogojeve 'Črne maske'.« *Jutro, dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko* 10, št. 106 (8. 5. 1929).
- Osterc, Slavko. »Črne maske.« *Jugoslovan* 1, št. 10 (1930). Ljubljana: Tiskarna Merkur, 1930.
- Paliaga, Rossana. »Črne maske Marija Kogoja: glasba iz globin podzavesti.« *Primorski dnevnik* 68, št. 54 (4. 3. 2012). Trst: Založništvo tržaškega tiska: Družba za založniške pobude, 2012.
- Pezdir, Slavko. »Nesporazum: krst Kogojeve opere na lutkovnem odru.« *Delo* 39, št. 131 (9. 6. 1997). Ljubljana: Delo, 1997.
- Polič, Mirko. »marij kogoj: 'črne maske'.« *Tank: revue internationale active, I 1/2*. Ljubljana: Josip Pavliček, 1927.
- Pompe, Gregor. »Nič več kot odsev splošne operne mlačnosti.« *Dnevnik* 62, št. 15 (19. 1. 2012). Ljubljana: Dnevnik, 2012.
- Rak, Peter. »Za začetek luči, spektakel, glasba in Črne maske.« *Delo* 54, št. 10 (13. 1. 2012). Ljubljana: Delo, 2012.
- Rak, Peter. »Podzavestno iskanje boga.« *Delo* 54, št. 4 (6.1.2012). Ljubljana: Delo, 2012.
- Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana, DZS, 1979.
- Simičič, Tomaž. »Kogojeve Črne maske v Cankarjevem domu v Ljubljani.« *Celovški zvon* 8, št. 28 (1990). Celovec: Mohorjeva družba, 1990.
- Sivec, Jože. *Opera skozi stoletja*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976.
- Sivec, Jože. »Slovenska moderna in najnovejša operna ustvarjalnost.« *Seminar slovenskega jezika, kulture in literature*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1976. B
- Smrekar, Borut. »Še o Kogojevih Črnih maskah.« *Pogledi* 3, št. 7 (21. 4. 2012). Ljubljana: Delo, 2012: 21.
- Snoj, Jurij. Pompe, Gregor. *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2003.
- Šivic, Pavel. »Znova odkriti Kogoj.« *Ljudska pravica* 23, št. 291 (12. 12. 1957): 6.

- Šivic, Pavel. »Crne maske« Marija Kogoja.« *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija*, št. 15/16 (1958). Beograd: Savez kompozitora Jugoslavije, 1958: 215–226.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Ob radijskem sprejemniku.« *Naši razgledi* 20, št. 24 (24. 12. 1971). Ljubljana: Delo, 1971: 738.
- Škulj, Edo. »Cerkvena glasba na Slovenskem med svetovno in drugo vojno.« *Kontinuiteta in avantgarda – med tradicijo in njenimi izzivi*. 20. Slovenski glasbeni dnevi. Ljubljana, 2005.
- Špendal, Manica. »Opera o človeku na robu brezna: tretja uprizoritev Kogojevih »Črnih mask«.« *Dnevnik* 38, št. 28 (30. 1. 1990). Ljubljana: Dnevnik, 1990: 16.
- Špendal, Manica. »Različni pogledi na uprizoritve Kogojevih Črnih mask.« *Opera in balet*, št. 3, sezona 2011/12. Maribor: SNG Opera, 2012.
- Tadel, Boštjan. »Preveč not?« *Pogledi* 3, št. 2 (25. 1. 2012). Ljubljana: Delo, 2012: 8.
- Virč, Benjamin. »Črne maske Marija Kogoja – anima sola slovenskega ekspresionizma.« *Opera in balet*, št. 3, sezona 2011/12. Maribor: SNG Opera, 2012.
- Vodušek, Valens. »Marij Kogoj: Črne maske.« *Slovenski poročevalec* 18, št. 285 (6. 12. 1957): 4.
- Vurnik, Stanko. »Slovensko glasbeno življenje v letu 1926.« *Dom in svet* 40, št. 1 (1927).
- Vurnik, Stanko. »Nova slovenska opera. M. Kogoj: Črne maske.« *Dom in svet* 42, št. 7 (1929). A
- Vurnik, Stanko. »Marij Kogoj: Črne maske.« *Slovenec* 57, št. 105 (9. 5. 1929). B
- Zlobec, Marijan. »Črne maske, slovenska opera 20. stoletja.« *Delo* 32, št. 15 (19. 1. 1990). Ljubljana: Delo, 1990.
- Zlobec, Marijan. »Črne maske, tretjič v stoletju: pred premiero Kogojeve opere.« *Delo* 32, št. 22 (27. 1. 1990). Ljubljana: Delo, 1990.
- Zlobec, Marijan. »Črne maske Marija Kogoja so velik izziv glasbene kulture.« *Delo* 32, št. 24 (30. 1. 1990). Ljubljana: Delo, 1990.
- Zlobec, Marijan. »Lepota vselej premaga smrt: Marij Kogoj, skladatelj še neznanih dimenzij.« *Delo* 32, št. 28 (3. 2. 1990). Ljubljana: Delo, 1990.
- Zlobec, Marijan. »Predstavo moramo pokazati na vseh azimutih.« *Delo* 54, št. 15 (19. 1. 2012). Ljubljana: Delo, 2012.
- Zlobec, Marijan. »Dvojniki Črnih mask v Ljubljani, z eno izjemo.« *Delo* 54, št. 45 (24. 2. 2012). Ljubljana: Delo, 2012.
- Zlobec, Marijan. »Nazadnje vrhunec Črnih mask.« *Delo* 54, št. 167 (21. 7. 2012). Ljubljana: Delo, 2012.

- Zlobec, Marijan. »Kogojeve Črne maska natisnjene.« *Delo 54, št. 263 (14. 11. 2012)*. Ljubljana: Delo, 2012.
- Weiss, Jernej. »Večno nerazumljeni novotar Marij Kogoj: pred uprizoritvijo Kogojevih Črnih mask...« *Večer 68, št. 6 (9. 1. 2012)*. Maribor: Večer, 2012.
- Weiss, Jernej. »Vselej na robu gledališko uresničljivega: pred premiero Kogojevih Črnih mask...« *Večer 68, št. 7 (10. 1. 2012)*. Maribor: Večer, 2012.
- Weiss, Jernej. »Evropski presežek slovenske operne (po)ustvarjalnosti!« *Večer 68, št. 15 (19. 1. 2012)*. Maribor: Večer, 2012.

Izvedbe

7. 5. 1929, Ljubljana, Narodno gledališče. Mirko Polič (dirigent), B Krivecki (režija), Robert Primožič (Lorenzo), J. Rus (Ecco), Vilma de Thierry Kavčnikova (Francesca), Julij Betetto (Cristoforo), Josip Povhè (Petruccio), Leopold Kovač (Romualdo).
24. 11. 1957, Ljubljana, SNG Opera. Samo Hubad (dirigent), Hinko Leskošek (režija), Samo Smerkolj (Lorenzo), Ljubo Kobal (Ecco), Vanda Gerlovič (Francesca), Ladko Korošec (Cristoforo), Friderik Lupša (Petruccio), Miro Brajnik (Romualdo), Franz Langus (Lorenzo II).
31. 1. 1990, Ljubljana, SNG Opera. Anton Nanut (dirigent), Ljubiša Ristić (režija), Josip Lešaja (Lorenzo), Karel Jerič (Ecco), Zdenka Gorenc (Francesca), Ivica Šarić (Cristoforo), Jaka Jeraša (Petruccio), Vinko Paić (Romualdo).
14. 1. 2012, Maribor, SNG Opera. Uroš Lajovic (dirigent), Janez Burger (režija), Jože Vidic (Lorenzo), Dušan Topolovec (Ecco), Andreja Zakonjšek Krt (Francesca), Saša Čano (Cristoforo), Sebastijan Čelofiga (Petruccio), Martin Sušnik (Romualdo).

Posnetki

10. 12. 1957. Odlomki iz opere. trak
3. 12. 1965, orkester, zbor in solisti Opere Ljubljana. Samo Hubad (dirigent). Orkestrska priredba. Trak
- 1970, Solisti Opere Ljubljana (Ladko Korošec, Vanda Gerlovič, Zlata Ognjanovič, Slavko Štrukelj, Ljubo Kobal, Samo Smerkolj, Maruša Patik, Rudolf Franc), orkester in zbor RTV Ljubljana, Samo Hubad (dirigent). Trak.
- 1971, RTV Slovenija. Odlomki iz opere. Trak
13. 5. 1993, mešani pevski zbor Anton Foerster. Jože Trošt (dirigent). Odlomek: Sanctus Benedictus. trak

2.3 KOZINA Marjan (1907–1966)

2.3.1 Ekvinokcij (1943)

Orkester: picc, 2fl, 2ob, cor.ing, 2cl, cl.bass, 2fg, ctr.fg., 4cor., 4trb, 4trbn, timp, perc, arci

Vloge: Ivo (ladjedelski mojster) – tenor
Jele (Ivova mati) – alt
Frano (nekdanji kapitan) – bas
Anica (Franova Hči) – sopran
Niko (premožen Američan) – bariton
Slepi Vlaho – bas
Pavao (ribič) – tenor

Libreto: po drami Ive Vojnovića Marjan Kozina

Zasnova: opera v štirih dejanjih

Partitura: Ed.DSS 738
DZS 1947

Vsebina

Prvo dejanje: majhno pristanišče blizu Dubrovnika ok. 1860

Anica, hči bivšega kapitana Frana, skriva pred očetom svojo ljubezen do siromašnega ladjedelca Ive. Njen oče je lakomne in tiranske nravi, zato dekcle v njegovi hiši hudo trpi. Takrat se vrne iz Amerike bogati kapitanov znanec Niko, kateremu sklene Frano prodati svojo hčer za ženo. V mračnem razpoloženju Ivove duše, ki ga še stopnjuje bližajoči se viharni ekvinokcij, vstajajo slutnje grozeče nevarnosti. Ivova mati Jela je skromna ženica, ki se je vse življenje trudila, da bi sina vzgojila, in Ivo, ki očeta nikoli ni poznal, ji je zato srčno hvaležen. Ob hrupnem prihodu Američana pa se tudi doslej mirna Jela strese, saj spozna v njem tatu svoje mladostne sreče in se prestrašena umakne. Ivu povedo, da kapitan Frano predstavlja Američana kot svojega zeta. V jezi zgrabi za sekuro, ki pa mu jo mati odločno izvije iz rok. Zakaj se je le Jela toliko razburila?

Drugo dejanje: v Franovi hiši

Anica je obupana zaradi usode, ki jo čaka. Očetu prizna, da ljubi Iva in ga roti, naj je ne sili v zakon z Nikom. Frano jo sirovo pahne po tleh in hoče vsekakor uveljaviti svojo voljo. Ko vstopi Niko, je Frano nadvse sladak, da bi pregovoril hčer in pridobil zeta. Končno pusti Nika z Anico na samem. Anica se Niku strahoma izmika, dokler je ne reši Jela, ki vstopi. Niko Jele ne pozna več. Ko pa mu

prikliče v spomin mladost, spozna v zgarani ženi svoje nekdanje dekle, ki jo je prevaral in odšel v Ameriko. Jela zahteva od njega poroko, a on jo zasmehljivo zavrne, češ da bo vendar rajši vzel mlado Anico. Jela ga roti, naj vsaj vrne pošteno ime svojemu sinu, a Niko se tudi sedaj ne vda, saj ga ne zanima, če je imela in s kom je imela otroka. Jela spozna vso globoko podlost tega človeka in mu zagrozi, da je njegovo življenje v božjih in njenih rokah.

Tretje dejanje: v Franovi hiši

Zunaj divja ekvinokcijski vihar. Ivo je sam doma. Sredi viharja stopi v hišo Jela. Ivo začuti, da mu mati nekaj skriva. Ko ugotovi, da ni upanja, da bi bila Anica kdaj njegova, Ivo vzkipi in bi najrajši zdrobil svojega tekmeča. Tedaj se zasliši glas od zunaj. Vstopi Niko, ki pride prosit Iva, da mu pomaga rešiti ladjo v viharju. Ivo vidi, da je Niko sam, zato brž dozori v njem sklep. Pošlje Nika naprej, sam pa vzame orodje in sekiro, da bi šel za njim. Tedaj ga ustavi mati, ki je spregledala sinovo namero. Ker ga drugače ne more pregovoriti, mu razodene svojo življenjsko zgodbo in prizna, da je on sam Nikov sin.

Četrto dejanje: v pristanišču

Izseljenci, ki jih je nabral brezvestni Niko, se odpravljajo na pot v Ameriko. Z njimi hoče tudi Ivo z materjo. Anica, ki je prisiljena vzeti Nika, se pride obupana posloviti. Ko stopi Ivo še v cerkev, spozna Anica, kaj bi pomenila večna ločitev od njega, zato se odloči z njim pobegniti. Jela ji da svojo vozovnico in jo pošlje za njim. Niko pride iskat Anico in se posmehljivo nasmehne Jeli, češ, kdaj se bodo izpolnile njene grožnje? Jela mu pokaže svoje maščevanje: Anico na ladji v Ivo-vem objemu. Razjarjeni Niko zagrozi, da bo dal Iva v prvem pristanišču aretirati. Kljub temu, da ga Jela roti, naj prizanese svojemu sinu, se Niko ne da omeščati. Zato Jela izdere nagrobni križ in z njim ubije Nika. Frano najde truplo in začne pobesnelo zvoniti, da bi zbral ljudi. Pred njimi obtoži Jelo umora in zahteva, naj jo kamenjajo. Jela se izpove ljudstvu, kako je postala ubijalka. Slepí Vlaho zaključí, da je podleža pravično kaznovala. Z ladje se oglasi poslednji Ivov pozdrav materi, Jela stopi nekaj korakov za njim in se zgrudi mrtva.

Opis dela

Ekvinokcij, operni prvenec Marjana Kozine, sodi med najuspešnejše in največkrat izvedene slovenske opere, stroka pa ga uvršča med vrhunce slovenske operne literature. Dokončana leta 1943 je opera nastala v času skladateljevega bivanja v Beogradu, kjer je bil Kozina zaposlen na tamkajšnji Akademiji za glasbo (1940–43, 1945–49). Tedaj se je (ponovno) srečal z znamenito dramo Ive Vojnovića *Ekvinokcij* (pred Kozino je eno Vojnovičevih dram za uglasbitev

izbral že Mirko Polič, in sicer *Smrt Majke Jugovića*), ki je nanj naredila izjemen vtis, na idejo, da dramo uglasbi, pa ga je napeljal režiser Bojan Stupica; pred tem je komponiranje opernega dela odlagal ravno zaradi neustreznih predlog, ki ga niso prepričale: »*Plašil sem se usode tistih muzikalno sicer dobrih oper, ki niso uspele zaradi slabega libreta*«. (Kozina 1946 B) Prenehal je celo s komponiranjem *Lepe Vide*, za katero naj bi že napisal nekaj scen.

Rojen v Dubrovniku je Ivo Vojnovič snov za dramo črpal iz ljudskega življenja, poseben poudarek pa je namenil tegobam in socialnim vprašanjem dubrovniških ljudi. Dramo preveva široka paleta emocij (strast, ljubezen, ljubosumje, maščevanje), kar je vsekakor dobra osnova za opero. Ustreznost predloge potrjuje tudi Vojnovičeva izjava, da je dobil navdih za dramo v Wagnerjevi glasbi. (Smrekar 2002: 66) Ker ni našel ustreznega libretista, je libreto napisal Kozina sam. Pri dramaturških težavah sta mu pomagala beograjska režiserja Stupica in Erich Hezl, sodelovala pa je tudi skladateljeva žena. (Kozina 1946 B: 138) Izvirnik je v srbskem jeziku, saj je opero napisal prvenstveno za beograjsko opero (čprav premiere v srbski prestolnici nikoli ni bilo), za prevod v slovenščino pa je poskrbel Smiljan Samec. Kasneje je bilo delo prevedeno še v češki in ruski jezik. (Šramel 1976: 84)

Pri predelavi drame v libreto se je Kozina v večji meri držal Vojnovičeve predloge; nastale spremembe je narekovala operna forma, predvsem kar zadeva zgoščenosti teksta, da bi dosegel večjo strnjjenost in plastičnost idejne zasnove dela. Skladatelj je ohranil dramaturško zasnovo in ključne trenutke, prav tako nastopijo v operi vse glavne osebe iz drame. Le stranskih oseb, ki jih je bilo pri Vojnoviču veliko, je v operi bistveno manj in so omejene na dve karakterni skupini: tri ženske in tri delavce, ki predstavljajo ljudstvo in hkrati komentirajo dogajanje. (Šramel 1976: 6–7; Bogunović-Hočevar 2007)

»*Pri pisanju libreta, ki se v mnogočem razlikuje od dram [...], sem težil predvsem za tem, da bi podal socialni položaj revnega dalmatinskega kraja, njegovih prebivalcev in v ta okvir vkomponirano zgodbo čim verneje in današnjemu človeku ter življenju razumljivo ter blizu.*« (Kozina 1948: 99)

Po pričevanju skladatelja je bilo največ težav s tretjim dejanjem, saj si je prizadeval slediti Vojnovičevemu izvirniku, v katerem imata na tem mestu pomembno vlogo ves zbor in slepi Vlaho:

»*Navsezadnje sem se zjezil, vrgel zbor in Vlaha ven in obdržal samo tri glavne nosilce tragedije: [...] Iva, njegovo trpinčeno mater Jeljo in*

Amerikanca Nika, ki se pojavi kot zli duh v besnenju ekvinokcija in takoj za tem spet utone v vihar. Ta rešitev se mi je zdela najčistejša, najpoštenejša in najboljša. Čeprav je popolnoma 'neoperna'.« (Kozina 1946 B: 142)

V ospredju tako drame kot opere sta dva med seboj nasprotujoča si lika: Jele in Niko, ki sicer izhajata iz istega okolja in enake socialne problematike, a sta se spričo okoliščin značajske povsem drugače razvila. Na eni strani spremljamo žensko zrelih let, ki nosi na sebi tegobe revnega življenja in slabo vest zaradi zunajzakonskega sina. Nasproti ji stoji oče njenega otroka, Niko, ki ga je življenje v obljubljeni deželi čustveno povsem pohabilo. Dramaturški višek opere je, tako kot v drami, konflikt med njima ob koncu drugega dejanja, ki se – v revidirani različici iz leta 1948 – brez premora prevesi v tretje dejanje. Vezni člen med dejanjema je silni simfonični vihar, ki je paralela med viharjem v naravi in tistim v človeški duši, predvidel pa naj bi ga že Vojnović. (Grdina 1998) Cvetko skladateljevo predelavo ob priliki druge postavitve leta 1948 oceni kot ustrezno, saj je Kozina s tem »*utrdiril njuno smiselno enotnost. Ta povezava zahteva sicer večjo, sočasno tudi intenzivnejšo koncentracijo, ki plastičnosti dojemanja nedvomno koristi.*« (Cvetko 1948: 8)

Problematičen je predvsem zaključek opere, zato obstajajo tri njegove različice. Že Vojnović je pri usodi Jele nihal med srečnim in nesrečnim koncem drame, finale pa je večkrat predelal tudi skladatelj. (Šramel 1976: 34–36, 54) Čeprav dramatik delo zaključí z božjo sodbo, da torej ljudstvo sodi zločinki, si je Kozina dovolil spremembo in »*sodbe ne izreče duhovnik, ampak slepec Vlaho, ki v svoji slepoti vidi globlje v človeške duše, kot ljudje z normalnimi očmi.*« (Kozina 1946 A: 9) Smrekar ponudi dve rešitvi, saj vidi v zaključku najšibkejši člen dela:

»Prva bi bila s sedanjo sodbo ljudstva in moralno dela, kar pa bi bilo treba še posebej tehtno kompozicijsko nadgraditi. Tak konec bi zahteval za zaključek muzikalni vrhunec dela. [...] Druga možnost bi bil lahko zaključek v maniri verističnih oper [...], [ki] bi bil [...] tudi najbolj logičen.« (Smrekar 2002: 68)

Kozina sodobnim, avangardnim kompozicijsko tehničnim rešitvam ni bil naklonjen. V abstraktni glasbi je videl »*neodgovornost, [...] samovoljnost, poudarjen 'stat pro ratione voluntas' in čez vse dopustne mere razširjen, da ne rečem zlorabljen larpurlartizem.*« (Kozina 1966 A: 164) Bil in ostal je zvest tonalni govorici in je ostro nasprotoval prevladujoči ideji zastarane in izčrpane glasbe, ki sloni na tematiki in tonalnosti:

»Vse je tu, v naravi glasbe in neizčrpno zmožno neomejene raznolikosti in sposobno izražati vsak čas. Vsi tisti nasilni ukrepi, samovoljni 'izumi' in sistemi, ki pod pretvezo, da so 'moderni' in zato nujni, bijejo v obraz temu, čemur bi rekel 'narava glasbe' [...]«. (Kozina 1966 A: 165)

Opera *Ekvinokcij* je zaokroženo glasbeno scensko delo, ki v čisto glasbenem smislu ne prinaša kompozicijsko-tehničnih novosti. Glasbena govorica opere se naslanja na dediščino preteklosti, predvsem na znane vzorce verizma in pozne romantike. Čeprav je skladatelj oblikovno shemo razdelil na posamezne scene, so te v partituri zavedene zgolj formalno. Delo je v celoti prekomponirano, glasba posamičnega dejanja teče v enem loku, scene prehajajo ena v drugo. Izrazno samosvoj in izviren glasbeni jezik sledi notranji drami osrednjih protagonistov in stopnjevano vodi v tragični konec. (Šramel 1976: 37–38) Harmonsko govorico in značilnosti instrumentalnega stavka narekujejo naturalistično-realistične poteze Vojnovičeve drame:

»[...] poskušal sem najti veren izraz tistega, kar so mi povedali beseda, položaj, občutje. Poskušal sem biti iskren, to se pravi, nisem se sramoval napisati čistega durovskega trozvoka tam, kjer sem ga občutil [...]. In ravno tako sem napisal žgočo disonanco, kjer se mi je zdela potrebna [...]«. (Kozina 1946 B: 142)

»Poskusil sem dati v muziki izraz silne dramatičnosti teksta in muzikalno izraziti osnovno misel vsega dela, to je paralelo med divjanjem viharja v naravi in v ljudeh. Naslanjam se na tekst, vendar pa poskušam dobiti daljše muzikalične linije in s tem čvrsto povezanost muzike. Poskušal sem najti z muziko veren izraz tega, kar mi je povedala beseda, situacija, 'štimunga'«. (Kozina 1946 A: 9)

Kozinov prvenec sloni na treh temeljnih temah:

»Prvi motiv ponazarja višek naravnega in duševnega ekvinokcionalnega viharja, na katerem dejansko sloni celotna gradnja opere; druga tema ponazarja takratno siromaštvo, trpko življenje na dalmatinski zemlji in dvom v masovno odhajanje Dalmatincev v tujino s trebihom za kruhom; in tretja, njej kontrastna, ponazarja brezčutnost ameriškega načina življenja in hlastanja po denarju in bogastvu«.

(Šramel 1976: 37) Čeprav ne v strogem smislu leitmotivičnega dela gradi Kozina s tematskim gradivom, ki se svobodno pojavlja skozi celo opero. V

ospredju pa je vsekakor motiv viharja, ekvinokcija, ki uvede in strne obsežno delo, nastopa pa tudi v večini ključnih trenutkov »glasbene drame«. V glasbenem tkivu izstopa glasba Nika, ki z elementi ameriške popularne glasbe podčrta značajske poteze lika. (Smrekar 2002: 67) V vokalnem stavku prevladuje recitativna melodika, medtem ko so »[s]pevni deli redko in varčno uporabljene, zato pa toliko bolj opazni kot posebni vsebinski poudarki, pomembni za razumevanje zgodbe«. (Smrekar 2002: 68)

V obravnavi Kozinove glasbene realizacije drame Smrekar izpostavi posebno orkestrski stavek, ki da je

»odlično zastavljen. V zastavitvi se kaže velik smisel skladatelja za zvokovno barvitost, izrazno diferenciacijo s pomočjo različnih zvočnih mešanic ter pretanjen posluš za karakterne značilnosti tako posameznih inštrumentov kot tudi različnih inštrumentalnih kombinacij.« (ibid.)

Odličnost instrumentacije poudari tudi Cvetko, saj naj bi z njo skladatelj »obogatil [...] barvitost in pestrost svoje opere in izdatno podprl učinkovitost Ekvinokcija«. (Cvetko 1946: 6)

Ekvinokcij je ena redkih slovenskih oper, ki je doživela številne izvedbe ne le na domačih odskih deskah, pač pa se je uspešno predstavila tudi tujini. Uprizorjena je bila v ljubljanski in mariborski operni hiši, predstavili so jo v Sarajevu, Novem sadu in Subotici, v okviru gostovanj pa so jo lahko spoznali tudi v Celovcu, Moskvi, Kijevu, Pragi in Bratislavi. Odziv širše javnosti in stroke je bil največkrat ugoden, saj je opera večino prepričala s svojo izraznostjo in dramatičnim nabojem. Ob krstni izvedbi je bilo poudarjeno, da to »delo ni v pri nas doslej znanem običajnem smislu, marveč imajo v njej dramski elementi mnogo večji delež kot običajno«, opera pa se je zapisala med najboljše slovenske opere. (Hubad – Leskošek 1946: 133)

Recepcija

Literatura

Bedjanič, Peter. *Marjan Kozina in opera Ekvinokcij*. Spremna beseda: ZKP RTV Slovenija, Klasika. RTS 110153. CD.

Bogunović Hočevar, Katarina. *Marjan Kozina. Ekvinokcij*. Spremna beseda: Slovenska filharmonija, 2007. SAZAS SI 900053. CD.

Cvetko, Ciril. *Dirigent in skladatelj Mirko Polič*. Ljubljana: Slovenski in gledališki filmski muzej, 1995.

- Cvetko, Dragotin. »Krstna predstava Kozinove opere 'Ekvinokcij'.« *Slovenski poročevalec* 7, št. 105 (7. 5. 1946). str. 6
- Cvetko, Dragotin. »Premiera Kozinovega 'Ekvinokcija'.« *Slovenski poročevalec* 9, št. 9 (11. 1. 1948). str. 8
- Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- Grdina, Igor. »Conte Ivo Vojnović de Užički in njegov Ekvinokcij.« *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana. Sezona 1998/99*. Ljubljana: SNG Opera in balet Ljubljana, 1998.
- Grdina, Igor. »Slovenska opera v Ljubljani.« *110 let ljubljanske opere*. Ljubljana: SNG Opera in balet Ljubljana, 2002.
- Hubad, Samo; Leskošek, Hinko. »O Kozinovi operi 'Ekvinokcij'.« *Gledališki list Slovenskega narodnega gledališča, št. 12. Opera, 2. 5. 1946*. Ljubljana, 1946.
- Kozina, Marjan. »Ob krstu nove slovenske opere (Iz razgovora z Marjanom Kozino, avtorjem 'Ekvinokcija').« *Slovenski poročevalec* 7, št. 102 (3. 5. 1946): str. 9 A
- Kozina, Marjan. »Nekaj opomb o 'Ekvinokciju'.« *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana. Sezona 1945/46*. Ljubljana: SNG Opera in balet Ljubljana, 1946. B
- Kozina, Marjan. »Ob novi uprizoritvi Ekvinokcija.« *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana. Sezona 1947/48*. Ljubljana: SNG Opera in balet Ljubljana, 1948.
- Kozina, Marjan. »Oči proč od lepote.« *Naši razgledi* 15, 1966 (23. 4. 1966). A
- Kozina, Marjan. »Oči proč od lepote.« *Naši razgledi* 15, 1966 (28. 5. 1966). B
- Kuret, Primož. »Buči, ljubljeno morje moje! Marjan Kozina in Ekvinokcij.« *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana. Sezona 1998/99*. Ljubljana: SNG Opera in balet Ljubljana, 1998.
- Kuret, Primož. »Marjan Kozina: skladatelj upora in optimizma.« *Glasba in družba v 20. stoletju. Slovenski glasbeni dnevi*. Ljubljana, 1999.
- Kuret, Primož. »Marjan Kozina in slovenska glasba.« *Marjan Kozina. 2. mednarodni simpozij o Marjanu Kozini ob 100-letnici rojstva*. Novo mesto: Glasbena šola Marjana Kozine Novo mesto, 2007.
- Neubauer, Henrik. *Slovenske igre in scenariji*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992.
- O'Loughlin, Niall. »The dramatic integration of conflicting musical techniques in the opera Ekvinokcij by Marjan Kozina.« *Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare. 17. Slovenski glasbeni dnevi*. Ljubljana, 2002.

- Orešič, Urška. *Glasbeni stavek, formalna analiza in stilsko opredelitev slovenske opere Ekvinokcij s pogledi na tuja glasbena dela, nastala iz podobnih vzpodbud: magistrsko delo*. Akademija za glasbo, 2011.
- Radoman, Valentina. »Beograjska leta Marjana Kozine.« *Marjan Kozina. 2. mednarodni simpozij o Marjanu Kozini ob 100-letnici rojstva*. Novo mesto: Glasbena šola Marjana Kozine Novo mesto, 2007.
- Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana, DZS, 1979.
- Sivec, Jože. *Opera skozi stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica, 1976.
- Smrekar, Borut. »Ekvinokcij.« *Marjan Kozina. Mednarodni simpozij o Marjanu Kozini ob koncertni izvedbi operete Majda*. Novo mesto: Glasbena šola Marjana Kozine Novo mesto, 2002.
- Šebesta, Josef. »Marjan Kozina in njegove sledi v češkem glasbenem okolju.« *Marjan Kozina. 2. mednarodni simpozij o Marjanu Kozini ob 100-letnici rojstva*. Novo mesto: Glasbena šola Marjana Kozine Novo mesto, 2007.
- Šramel, Branka. *Ekvinokcij Marjana Kozine: diplomatska naloga*. 1976.
- Šramel-Justin, Bača. *Ekvinokcij*. Spremnna beseda: ZKP RTV Ljubljana, 1987. LD 0808 RTV Ljubljana; ULP 1054 Jugoton.

Izvedbe

2. 5. 1946, Ljubljana, SNG Opera in balet, Samo Hubad (dirigent), Hinko Leskovšek (režija), Drago Čuden (Ivo), Elza Karlovec (Jele), Ivo Anžlovar (Frano), Milka Polajnar (Anica), Samo Smerkolj (Niko)
7. 1. 1948, Ljubljana, SNG Opera in balet, Samo Hubad (dirigent), Branko Gavelle (režija), Drago Čuden (Ivo), Elza Karlovec (Jele), Ivo Anžlovar (Frano), Zlata Gjungjenac/ Milka Polajnar (Anica), Samo Smerkolj (Niko)
13. 1.1951, Sarajevo, gledališče Narodne republike Bosne in Hercegovine, Ivan Štajcer (dirigent), Marko Fotes (režija), Marijan Futivič (Ivo), Branka Djordjevič (Jele), Miro Janjčič (Frano), Božica Sitarič (Anica), Dragutin Fijala (Niko)
19. 11. 1960, Ljubljana, SNG Opera in balet. Demetrij Žebre (dirigent), Hinko Leskošek (režija), Miro Brajnik/Drago Čuden (Ivo), Elza Karlovec/Bogdana Stritar (Jele); Ladko Korošec (Frano); Vilma Bukovec (Anica); Samo Smerkolj (Niko).
9. 12. 1960, Zagreb, Demetrij Žebre (dirigent), Hinko Leskošek (režija), Miro Brajnik/Drago Čuden (Ivo), Elza Karlovec/Bogdana Stritar (Jele); Ladko Korošec (Frano); Vilma Bukovec (Anica); Samo Smerkolj (Niko).

- Feb. 1962, Celovec, Mestno gledališče. Demetrij Žebre (dirigent), Hinko Leskošek (režija), Miro Brajnik/Drago Čuden (Ivo), Elza Karlovec/Bogdana Stritar (Jele); Ladko Korošec (Frano); Vilma Bukovec (Anica); Samo Smerkolj (Niko).
10. 12. 1963, Novi Sad, Srbsko narodno pozorište. Lazar Buta (dirigent), Emil Frelih (režija), Vladan Cvejič (Ivo), Mirjana Vrčević (Jele); Mirko Hadnadjov (Frano); Anica Čepe/Irena Davosir (Anica); Vlada Popovič (Niko).
28. 11. 1964, Subotica, Lazar Buta (dirigent), Emil Frelih (režija), Vladan Cvejič (Ivo), Mirjana Vrčević (Jele); Mirko Hadnadjov (Frano); Anica Čepe/Irena Davosir (Anica); Vlada Popovič (Niko).
- Julij 1964, Moskva, Kijev – gostovanje ljubljanske opere
28. 4. 1965, Maribor, SNG Opera. Jakov Cipci (dirigent), Emil Frelih (režija), Jože Kragelj (Ivo), Ada Thumova (Jele); Bert Rudolf (Frano); Ondina Otta Klasinc (Anica); Miro Gregorin (Niko).
25. 5. 1966, Praga, Festival Praška pomlad, Gledališče B. Smetane. Demetrij Žebre (dirigent), Miro Brajnik (Ivo), Bogdana Stritar (Jele); Ladko Korošec (Frano); Vilma Bukovec (Anica).
12. 11. 1998, Ljubljana. SNG Opera in balet Ljubljana.

Posnetki

- 1977, ansambel ljubljanske opere (Elza Karlovac, Drago Čuden, Samo Smerkolj), dirigent Rado Simoniti – dva odlomka (uvodna scena in tretje dejanje).
- Solisti (Alenka Bunta Dernač, Zdravko Kovač, Ivan Sancin, Franc Javornik, Ženi Živkova, Marija Košir, Nada Grozdanova, Karel Jerič, Jože Gašperšič, Jurij Reja, Jaka Jeraša, Edvard Sršen, Milka Evtimova), zbor in orkester Opere SNG v Ljubljani, Ciril Cvetko (dirigent). *Marjan Kozina. Ekvinokcij: opera v štirih dejanjih*. Ljubljana: ZKP RTV Ljubljana, 1983. KD 0808 RTV Ljubljana. 2 zvočni kaseti.
- Solisti, zbor in orkester Opere SNG v Ljubljani, Ciril Cvetko (dirigent). *Marjan Kozina. Ekvinokcij: opera v štirih dejanjih*. Ljubljana: ZKP RTV Ljubljana, (Zagreb: Jugoton) 1987. LD 0808 RTV Ljubljana (ULP 1054 Jugoton). LP.
- Solisti (Miro Brajnik, Ljubo Kobal, Božena Glavak, Manja Mlejnik, Milica Polajnar, Ladko Korošec, Vilma Bukovec, Friderik Lupša, Bogdana Stritar, Samo Smerkolj), zbor in orkester Opere SNG v Ljubljani, Demetrij Žebre (dirigent). *Marjan Kozina. Ekvinokcij: opera v štirih dejanjih*. Ljubljana: ZKP RTV Slovenija, Klasika, 2007. RTS 110153. 2 CD.

Orkester Slovenske filharmonije, Zbor in solisti SNG Opere in baleta Ljubljana (Saša Čano, Urška Žižek Plavec, Jure Kušar, Juan Vasle, Robert Vrčon, Slavko Savinšek, Mirjam Kalin), George Pehlivanian (dirigent). *Marjan Kozina. Ekvinokcij*. Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2007. SF900051 Slovenska filharmonija. 2 CD.

2.4 OSTERC Slavko (1895–1941)

2.4.1 Iz komične opere (1928)

Orkester:

Vloge: Raoul Gérard – tenor-bariton
Dubreuil, nekdanji kapitan – bas
Julietta de Santenis, njegova nečakinja – sopran
Roza, komornica – alt

Zasnova: komična opera v enem dejanju

Libreto: po predlogi Henrya Murgerja napisal Slavko Osterc

Partitura: rokopis, Glasbena zbirka NUK

Vsebina

Pariz, ok. 1860

Dubreuil, nekdanji kapetan in potomec evropskih priseljencev v Brazilijo, živi s svojo nečakinjo Juliette v Parizu. Juliette je lepa in mlada vdova, ki v Parizu čaka na ženina. Ona v Parizu uživa, Dubreuil ga sovraži. S koleričnimi izbruhi hrepeni po Braziliji, kjer cvete njegovo najljubše delo, trgovina s sužnji. Ženin, ki ga Juliette čaka, je trgovec Charvalu, ki si mora spričo svoje pozabljivosti vse svoje opravke zapisovati v beležko. Nekoč jo pozabi v operni loži, kjer jo najde pretkani Raoul Gérard. Da bi popestril svoj vsakdan, izpolni usodnega dne osem Charvaluvih točk, med njimi tudi zaroko z Juliette. S tem reši Dubreuilu Pariza, Evrope in Juliette, njo vdovskega stanu in Charvalua zakonskega jarma. Ko Charvalu izzve, da so vse njegove obveznosti tistega dne opravljene, se pridruži glasnemu smehu družine.

Opis dela

Enodejanka *Iz komične opere* velja za operni prvenec Slavka Osterca (pravzaprav je prvo opero, *Krst pri Savici*, napisal že leta 1921, vendar ta nikoli ni bila izvedena), ki ga je skladatelj predstavil po vrnitvi z večletnega študija v Pragi,

v njem pa se jasno kaže močan vpliv novih glasbenih tendenc, ki so prevevale sodobni evropski glasbeni prostor. Do premierne uprizoritve opere Osterčeva glasba v Ljubljani še ni zvenela (slišati naj bi jo bilo moč le v Mariboru in Celju), s *Komično opero* pa se je mladi glasbenik odlično predstavil ljubljanski publiki:

»Parletno bivanje v Pragi je Osterčeva izražalna sredstva temeljito izpremenilo. Njegov korak od prejšnjih njegovih del do te enodejanke je izreden. V tehničnem pogledu se prezentira ta njegova enodejanka kot zelo dozorelo delo.« (Lajovic, 1929: 60–61)

Operna burka, oziroma glasbeni skeč, kot ga je poimenoval skladatelj sam (Osterc, 1928: 27) je napisana po vzoru neoklasicističnih tendenc, ki so se v tem času uveljavile predvsem pod vplivom Igorja Stravinskega. Slednjemu je zvesto sledil tudi Osterc, ki je ruskega glasbenega velikana označil kot mojstra vseh mojstrov. (*ibid.*) Verjetno ni naključje, da sta bili Osterčeva noviteta in *Kralj Ojdip* Stravinskega v Ljubljani premierno uprizorjeni na isti večer.

Libreto je spisal skladatelj sam, in sicer po predlogi francoskega novelista in pesnika Louisa-Henrija Murgerja. Že sam izbor besedila kaže na odmik od ustaljene operne romantične in poznoromantične prakse, saj v njem ni »ne liričnih, ne tragičnih, ne idejnih, celo ne 'literarnih' vrednot, ampak da je čisto navaden, 'surovo vsakdanji špas'«. (Vurnik 1929: 247) Dogajanje je namreč skrčeno na bistvo in ne nudi običajnih vsebinskih zapletov, dramatičnih nihanj ali emocionalnih vzgibov, niti ne kontemplativnih mest, ki bi ponujala obsežnejše solistične točke.

Vpliv Stravinskega prežema celotno Osterčevo delo. Glasba opere, ki je členjena v sedem zaključenih glasbenih točk in kratko predigro, ustreza vsebinskemu konceptu. Med glasbenimi točkami so govorjeni dramski prizori, ki pa nimajo večjega pomena za samo dogajanje ali za večanje dramske napetosti. Glasbeni stavek enodejanke izkazuje sodobne kompozicijsko-tehnične rešitve in »se izogiba vsake pompoznosti«. (Osterc, 1928: 27)

»Kar [...] posebno vzbuja pozornost, je izrazita nadarjenost Osterčeva kot dramatika. [...] On ima tisti nezmotljivo sigurni čut, ki ga smatram za najbistvenejšo potezo dramatično nadarjenega muzika, namreč čut, dati dramatični situaciji natančno pravilno širino, nič več in nič manj kot toliko kot je potreba, da situacija doseže potrebno teatrsko učinkovitost.« (Lajovic, 1929: 61)

Glasba, napisana za komorni sestav, je zavestno racionalizirana: »Glasba nima tu 'izražati' nobene 'transcendentne ideje', ki je tekst nima; humoreski

na odru je glasba humoren muzikalični okvir, ki tupatam čustveno in predstavno slika dogodkom ozadje«. (v., 1928 B: 6) Skladatelj je opustil tradicionalni dur-mol sistem in se obrnil k tedaj močno uveljavljeni politonalitetnosti in atonalnosti, izogibal pa se je pretirani kromatiki. Vertikala mu služi predvsem za barvo, »[..a]kord [...] je izrabljen v smeri svoje čisto 'materialne' funkcije, [...] kar potrjuje tudi izrazno irelevantno gibanje harmonike«. (Vurnik, 1929: 247) Melodika je pisana v duhu instrumentalne polifonije 17. in 18. stoletja, skladatelj pa izraza ne črpa v vsebini dela, temveč se glasba razvija po notranji logiki. Pomembno mesto v partituri ima ritem: »Vedno sem pri glasbi dajal prednost ritmu pred harmonijo in pred polifonijo. [...] V ritmu vidim največji kos originalnosti. [...] V ritmu vidim življenje, radost, komiko.« (Osterc, 1928: 27) Glasba in besedilo sta praktično povsem samostojna in en od drugega neodvisna: »Razmerje med pevskim tekstom in glasbo je večinoma le zunanje, [...] ritmično-dinamično«. (Vurnik, 1929: 248)

Enodejanka *Iz komične opere* »je zrelo in tehnično dognano delo« (Sivec 1976: 500) ter ima v zgodovini slovenske opere in njenem razvoju posebno mesto, Lajovic pa jo uvršča celo na »višek naše dosedanje produkcije na glasbeno dramatičnem polju«. (Lajovic 1929: 61) Njena glasbeno-estetska zasnova je namreč predstavila nove kompozicijsko-tehnične rešitve, ki so se pod vplivom Stravinskega širile med evropskimi glasbeniki, odprtimi novim možnostim, Osterc pa jih je razmeroma kmalu prinesel tudi v Slovenijo. Čeprav je bilo delo bolj kot ne prezrto zavoljo svoje izvirnosti in svojskosti, je »vendar važen člen v našem glasbenem razvoju in uvršča našo domačo produkcijo v primero z novejšimi deli Hindemitha, Weilla, Křeneka, deloma Milhauda, ki vsi, kakor Osterc, slede stopinjam velikega reformatorja Igorja Stravinskega«. (Vurnik, 1929: 249)

Recepcija

Literatura

»Nova slovenska opera.« *Slovenec: političen list za slovenski narod* 56, št. 166 (24. 7. 1928). Ljubljana: Ljudska tiskarna, 1928.

Cvetko, Dragotin. *Osebnost skladatelja Slavka Osterca*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1993.

č. [Emil Adamič] »Moderna glasbena dela in naše občinstvo.« *Jutro, dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko* 10, št. 89 (17. 4. 1929).

Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.

Delak, Ferdo. »Slavko Osterc.« *Domači prijatelj* 4/1930, št. 4.

- Govekar, Fran. »Stavinskij Igor Fedorovič: Oedipus rex. Osterc Slavko: Iz komične opere.« *Slovenski narod* 61, št. 258 (10. 11. 1928). Ljubljana: Narodna tiskarna, 1928.
- Grdina, Igor. »Slovenska opera v Ljubljani.« *110 let ljubljanske Opere*. Ljubljana: SNG Opera in balet, 2002.
- Klemenčič, Ivan. *Slovenski glasbeni ekspresionizem*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1988.
- Lajovic, Anton. »Slavko Osterc: Iz komične opere.« *Ljubljanski zvon* 49, št. 1. Ljubljana, Tiskovna zadruga, 1929.
- Neubauer, Henrik. *Slovenske igre in scenariji*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992.
- O'Loughlin, Niall. »The birth of Slovene musical modernism: Kogoj and Osterc in the 1920s.« Osebnost, nacionalna identiteta v glasbi v obdobju globalizacije. 23. Slovenski glasbeni dnevi. Ljubljana, 2008.
- Osterc, Slavko. »Iz komične opere.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani, sezona 1928/29, št. 4*. Ljubljana, Narodno gledališče, 1928.
- Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana, DZS, 1979.
- Sivec, Jože. *Opera skozi stoletja*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976.
- Sivec, Jože. »Slovenska moderna in najnovejša operna ustvarjalnost.« *Seminar slovenskega jezika, kulture in literature*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1976. B
- v. [Stanko Vurnik] »Stavinski: 'Oedipus rex'. Osterc: 'Iz komične opere'.« *Slovenec: političen list za slovenski narod* 56, št. 258 (10. 11. 1928). Ljubljana: Ljudska tiskarna, 1928.
- v. [Stanko Vurnik] »Za duha in srce.« *Slovenec: političen list za slovenski narod* 56, št. 262 (15. 11. 1928). Ljubljana: Ljudska tiskarna, 1928.
- Vurnik, Stanko. »Nova slovenska opera.« *Dom in svet* 42, št. 7. Ljubljana: Katoliško tiskovno društvo, 1929.

Izvedbe

9. 11. 1928, Ljubljana, Narodno gledališče, Anton Neffat (dirigent), Osip Šest (režija), Vekoslav Janko (Raoul Gérard), Josip Povhe (Dubreuil), Štefka Polič (Julietta), Nuša Špan (Roza), Lojze Drenovec (Charvalu).

Posnetki

15. 3. 1967. Samo Hubad (dirigent), Eva Novšak Houška, Zlata Ognjanovič, Ludvik Ličer, Drago Čuden, Samo Smerkolj. trak

2.4.2 Krog s kredo (1929)

Orkester:

Vloge: Haitang – sopran
Čangovka, njena mati – alt
Čang Ling, njen brat – bariton
Tong, zvodnik – tenor
Pao, princ, kasneje cesar – tenor
Mandarin Ma – bas
Jupei, njegova žena – mezzosopran
Čao, tajnik pri sodišču – bariton / bas
Ču Ču, višji sodnik – bariton / bas
Deklica v kletki – sopran

Zasnova: opera v petih dejanjih

Libreto: po Klabundu napisal Milan Skrbinšek, prevod Oton Župančič

Partitura: Glasbena zbirka NUK

Vsebina

1. dejanje: v Čajnici – bordelu

Družina Čang je zavoljo visokih davkov in oderuškega mandarina Maa obubožala. Oče Čang zato stori samomor, obesi se pred mandarinovo hišo, družino pa pusti v dolgovih. Čangovka se zato odloči, da proda svojo hči Haitang v bordel, kjer jo odkupi zvodnik Tang. Njen sin Ling je nad to odločitvijo zgrožen in družino zapusti, Haitang pa se vda v svojo usodo.

V Čajnico pride mlad princ Pao, ki je nad Haitang v hipu očaran. Dekle mu zapeleše in zapoje, prinčeve prijazne besede pa popolnoma prevzamejo tudi njo, ki do tedaj še ni izkusila ljubezni. Med njima se razvije prava ljubezen. Tedaj pa se pojavi Mao, ki se je prišel v bordel razvedrit, saj ga je močno raztogotil pred njegovo hišo obešeni Čang. Tudi on je očaran nad Haitang in jo želi odkupiti. V licitacijo se vmeša Pao, ki pa mora priznati premoč Maa, saj je njegova zadnja ponudba previsoka. Skrušen odide, Haitang pa sprejme svojo usodo in prosi Tanga, da oznani njeni materi novico o poroki.

2. dejanje: Na vrtu in verandi pred Maovo hišo

Haitang je v zakonu z mandarinom rodila sina, s tem pa si nakopala sovražstvo in ljubosumje njegove prve žene Jupei, ki nikoli ni uspela zanositi. Po službeni

dolžnosti se pri Mau oglasi sodni uradnik Čao, ki se skrivaj sestaja z Jupei. Ta ga ob prihodu sprejme in Čao ji pokaže strup, ki ga nosi s seboj zaradi nesrečne ljubezni. Jupei ob pogledu na strup skuje strašen načrt, kako se bo rešila moža in tekmice.

Ma, ki o skrivni ljubezni med Jupei in Čaom ne ve nič, je uradnika poklical na posvet, ker bi se rad ločil od prve žene, na njeno mesto pa povzdignil Haitang, katero globoko ljubi. Pri tem se mu zdi najlažja pot, da Jupei dokaže domnevno nezvestobo. Čao se poslovil in Jupei ga pospremi do izhoda. Tedaj ji ljubimec razkrije Maove načrte. Jupei blazna odide v hišo, da bi še pravočasno uresničila svoje zle namene.

Ob vrtni ograji se pojavi ves razcapan Čang Ling. Prišel je kot poslanec bratovščine Lotusovega cveta, da usmrti Maa. Opazi ga Haitang, a ga ne prepozna. Lačnemu ponudi jesti, naposled pa sprevidi, da je tujec njen brat. Zaupa mu, da ji je v zakonu z mandarinom lepo, a brat ji ogorčen razkrije svoje namere. V znak pravičnosti Haitang nariše krog in vzame bratu nož: če bo nož zadel krog, naj se izpolni božja volja. A zadane krožnico in skrivnost kroga in s tem usoda Maa ostaneta nepojasnjeni.

Na vrtu ženi postrežeta možu s čajem. Jupei Mau razkrije, da je zasačila Haitang s tujcem in jo obdolži nezvestobe. Haitang je prisiljena možu povedati resnico o bratovem obisku. Mao, ki jo ljubi in spoštuje, saj ga je s svojo milino uspela povsem spreobrniti, ji verjame in vpričo Jupei si prvič odkrito izpovešta ljubezen. Jupei se v trenutku odloči, izkoristi priložnost in vsuje v Maov čaj strup, ki ga je dobila od Čaa. Mao se zgrudi mrtev, Jupei pa krivdo zvali na Haitang, katero hkrati obtoži, da ji je ukradla tudi otroka.

3. dejanje: Na sodišču

Sodnik Ču Ču pred začetkom sodne obravnave obeduje v dvorani, ko ga preseneti Čao. Prinesel je mošnjo denarja, s katerim želi Jupei podkupiti sodnika, da bi sodil njej v prid. Še pred začetkom sojenja Jupei podkupi tudi svoje priče (babico in dva kulija), ki naj pričajo, da je otrok njen.

Sodni proces se začne. Privedejo Haitang in jo postavijo v krog, zarisan pred sodnikovo mizo. Haitang se na vso moč trudi oprati svoje ime in se bori za sina, a se naposled vda v usodo. V igri besed, ki jih Jupei med pričanjem spretno obrne, Haitang nehote prizna krivdo. Obtožena je na smrt.

Tedaj obravnavo prekine kurir, ki je prinesel vest o smrti cesarja, čigar naslednik je princ Pao. Okrožnica veleva ustaviti vse smrtne obtožnice, obtoženci in sodniki pa so klicani pred cesarja v Peking. Tedaj se oglasi še Čang Ling,

ki je bil navzoč med občinstvom in izreče v prid resnici nekaj težkih besed o cesarju. Vklenejo tudi njega.

4. dejanje: V viharni zimski pokrajini

Haitang in Čang Ling sta vsak v svojem spremstvu dveh vojakov na težki poti v Peking. Ko pridejo do krčme, kjer se vojaki okrepcajo, srečajo sprevod v nosilnicah: sodnika, Čaa, Jupei, ki je sedaj njegova žena, in otroka.

5. dejanje: Prestolna dvorana cesarske palače v Pekingu

Zbrana družčina kleči pred cesarjem, vsi, razen Čang Linga, ki noče poklekniti. Ko še enkrat glasno pove svoje mnenje o preminulem cesarju in izrazi nezaupanje v novoizvoljenega, pridobi naklonjenost cesarja Paa, ki je v službi pravice. Na presenečenje vseh ga osvobodi okovov, saj verjame, da se je mladenič boril za pravico. Ko cesar prebere obtožnico, ki bremeni obsojenko, pa prepozna tudi ljubljeno Haitang. Čang Ling se postavi v bran sestri in obtoži Jupei, da je podkupila sodnika in priče. Da bi izvedel resnico, veli cesar narisati pred prestol krog in vanj postaviti otroka: tista, ki ga bo prva izvlekla iz kroga, je prava mati. Haitang ga prime nežno, da mu ne bi storila hudega, Jupei pa ga potegne surovo k sebi in zmagovito vzdigne. Namen je dosežen in Jupei naposled prizna krivdo. Ko Haitang in Pao ostaneta sama, si izpovesta dolgo neuslišano ljubezen, Haitang pa mu razkrije, da je otrok pravzaprav njegov. Naznanita poroko.

Opis dela

Krog s kredo je Osterčevo drugo operno delo, napisano po skladateljevem študiju v Pragi. Usoda uprizoritvi opere ni bila najbolj naklonjena: delo je bilo končano leta 1929 in kazalo je, da bo prav kmalu tudi krstno izvedeno. Vendar pa se je uprizoritev nepričakovano zavlekla, saj naj bi se domnevno zapletlo zaradi dedičev avtorja izvirnika Klabunda, ki je preminil leto poprej, in založnikov, ki »*mu niso dovolili, da bi uporabil popularno Klabundovo dramo kot libreto za svojo opero, ker še kot drama ni odigrana*«. (Kreft, 1979: 28) Po drugi svetovni vojni, v kateri bombni napadi niso prizanesli Osterčevi hiši v Ljubljani, v manjši meri pa ne niti njegovi zapuščini, je partitura opere obveljala za pogrešano, in sicer vse do 1988, ko se je našla v zapuščini Demetrija Žebreta. Tako je krstno uprizoritev doživela šele skoraj sedem desetletij po nastanku, leta 1995.

Libreto opere sloni na Klabundovi (psevdonim, ki ga je uporabljal nemški pisatelj Alfred Henschke) gledališki drami, ki je nastala po kitajski tradicionalni

zgodbi. Drama, napisana leta 1925, je bila svoj čas izjemno priljubljena ne le na nemških odrih, ampak tudi v drugih deželah. Prevedena v 14 jezikov se je po Župančičevem prevodu uspešno afirmirala tudi na odru ljubljanske Drame, pritegnila pa očitno tudi Osterca (nekaj let kasneje je opero na isto snov spisal na primer tudi Alexander Zemlinsky). Predlogo v slovenskem jeziku je v libreto preoblikoval Milan Skrbinšek, ki je vključil tudi režijske pripombe. (O'Loughlin, Osterc)

Formalna zasnova opere sledi zasnovi izvirnika: nasprotno od slovenske dramske različice opera ohrani 5 dejanj (iz slovenske drame je izločeno Klambundovo 4. dejanje), pri čemer si 4. in 5. sledita brez običajnega premora, povezuje pa ju krajša medigra, žalna koračnica. Vendarle je libreto vsebinsko bolj skrčen, da ustreza dolžini opere, a je »*skrajšan tako, da [...] od bistvene-ga poteka igre in dejanja ne odpade nič*«. (Osterc: 118) Filozofska poglobljanja, značilna za izvirnik, Osterca niso zanimala in jih je izpustil, prevzel pa je poetične verze monologov in jih transformiral v kvazi solistične arije. Kljub temu opera ni številčna, ampak prekomponirana, saj se glasbeni tok skoraj neopazno giblje iz enega dela opere v drugega. (O'Loughlin)

Kot je poudaril Robinson, je delo glede na zasnovo in koncept le pogojno opera: »*Dramaturški lok je glede na zgodbo klasičen, v glasbenem izrazu pa dejansko pogrešamo vse, kar bi delo okarakteriziralo kot opero. [...] Še najbolj se navezuje na starogrško gledališče.*« (Grizold 1995) Temu ne potrjuje le odsotnost tradicionalno zaključenih točk, pač pa tudi sam način komponiranja: »*Delo je 'le' komponirano spevno, vendar v eni liniji, brez prekrivanj. [...] Tudi zbora ni v klasičnem smislu. [...] Partitura je nedokončana glede dinamike, fraziranja in tempov. [...] Prave glasbene točke so redke.*« (ibid.) Klasičnim vzorcem se umika tudi način, kako se vsak od protagonistov ob prvem nastopu predstavi, kar je prav tako značilnost daljne antične zvrsti.

Četudi je snov opere precej drugačna, predvsem bolj romantična od skladateljeve enodejanke *Iz komične opere*, ki jo je napisal tik pred *Krogom*, pa je kompozicijski koncept obeh del v veliki meri zelo soroden in izkazuje avtorjevo tehnično znanje, ki ga je pridobil v Pragi. Kot je značilno za Osterca, se glasba umika nemški operi tradiciji in želi biti v izrazu objektivna, izrazito antiromantična in še posebno antiwagnerjanska (kljub temu jo Robinson označi kot poznoromantično oziroma jo uvrsti v »*romantični ekspresionizem*« (Robinson 1995)). Vodilne motivike v smislu Leitmotivov v operi ni, so pa značilni številni motivi in drugo glasbeno gradivo, s katerim skladatelj doseže enovitost delov oziroma scen: najznačilnejši je motiv kroga; izstopajoč je tudi motiv padajoče kvinte, ki karakterizira Haitang in je nastal kot

»*posledica recitirane besede Hai-tang*« (Osterc, 1929: 119)); prvo sceno preveva kitajska melodika v flavti, violini in gongu, ki so postavljeni na oder, določil pa jo je že Klabung; padajoče šestnajstinsko gibanje, ki signalizira zlobo, označuje drugo dejanje, ... (O'Loughlin)

Skladatelj je dal prednost vokalu, ki ga orkester poudarja, a nikoli nad njim ne prevlada. Vokalna melodika je diatonična, kar je v skladu z antiromantičnimi tendencami. Kromatiki se skladatelj izogiba, saj je ta »*nekaj tipično nemško-romantičnega*«. (Osterc 1929: 119) Avtor se sicer poslužuje tradicionalnega dur-mol sistema, ki ga bogati z drugimi tonovskimi načini (predvsem pentatoniko in lidijskim modusom), a je ta vpet v princip »*centralnega sistema*« (ibid.). Harmonski jezik je zato svojski in izviren, zaznamujejo ga nefunkcionalni, sestavljeni akordi, linearna kontrapunktika, politonalitetni pasusi, ... (O'Loughlin) Vsebinska zasnova opere mu narekuje tudi uporabo 12-tonske kompozicijske tehnike, predvsem pri gradacijah, ki so značilne za monologe.

Orkestracija je napisana za komorni sestav in ne sledi tradicionalnim vzorcem – pogosto je fragmentarna oziroma kalejdoskopska. Pomembno vlogo imajo pihala, katerih uporaba je precej neobičajna in razširjena, pogosto v nevsakdanjih kombinacijah. Značilna je solistična uporaba instrumentov, »*kar odgovarja liričnemu, intimnemu slogu besedila gotovo bolj kot masivna instrumentacija. [...] Gledal sem na to, da so obdržali gotove domisleke gotovi inštrumenti in nikjer nisem iskal 'presenečenj'*«. (Osterc 1929: 120) Tutti orkester nastopi tako le izjemoma, predvsem na koncu posamičnega dejanja in v medigri med zadnjima dejanjema.

Veliko pozornosti nameni skladatelj tudi ritmu opere, saj ga nasploh smatra kot najpomembnejši glasbeni parameter ter mu daje prednost pred melodijo in harmonijo. (Osterc 1928: 27) Ritem izhaja iz govorne slovenske besede in ga prenaša tako v vokal kot tudi v orkester. Značilne so ostinatne figure, predvsem dramatične pasuse pa podkrepi z recitativnim slogom.

Opera, katero je Kušar označil za surrealistično, pri tem pa apeliral na »*'hladnokrvn[o]' logik[o] glasbe, ki misli le samo sebe, z usodo junakov kot da nima in noče imeti deklamativnega sočutja*« (Kušar 1995: 19), je vnovič priča o skladatelju, ki je v času med obema vojnama premikal meje sodobne slovenske glasbe in ji utiral pot. Četudi je delo, »*naša najbolj svetla operna partitura*« (Učakar 1996), prvič zazvenelo dobrih šest desetletij po njenem nastanku, njen učinek ni bil nič manjši. Kritiki so si bili večinoma enotni, da pomeni izjemen prispevek in odpira poti »*v sodobni glasbeni teater, ki je [...] morda zaznal svojo perspektivo*«. (Kušar 1995: 19)

Recepcija

Literatura

- Cvetko, Dragotin. *Osebnost skladatelja Slavka Osterca*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1993.
- Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- Forstnerič-Hajnšek, Melita. »Osterčev Krog s kredo.« *Večer* 51, št. 78 (1995). Maribor: Večer, 1995.
- Grizold, Adrian. »Krog s kredo je vreden uprizoritve.« *Večer* 51, št. 81 (1995). Maribor: Večer, 1995.
- Klemenčič, Ivan. *Slovenski glasbeni ekspresionizem*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1988.
- Kranjc, Tjaša. »Osterčev čas, Biti/ne biti v krogu: oživitev pozabljene Osterčeve opere.« *Glasbena mladina: revija Glasbene mladine Slovenije* 25, št. 8 (junij, 1995). Ljubljana: Glasbena mladina Slovenije, 1995.
- Kreft, Bratko. »Spomin na Slavka Osterca in še marsikaj.« *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana, sezona 1979/80*, št. ?. Ljubljana, SNG Opera in balet, 1979.
- Kušar, Peter. »Nova pota, drugačen teater.« *Dnevnik* 5, št. 100 (1995). Ljubljana: Dnevnik, 1995.
- Mihelčič, Pavel. »Aplavz za Osterčevo opero.« *Delo* 37, št. 83 (10.4.1995). Ljubljana: Delo, 1995.
- nek. [Zadnek, Milan.] »Skladatelj Osterc o svoji novi operi 'Krog s kredo'.« *Slovenski narod* 62, št. 225 (2. 10. 1929). Ljubljana: Narodna tiskarna, 1929.
- Neubauer, Henrik. *Slovenske igre in scenariji*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992.
- O'Loughlin, Niall. »The chalk circle operas of Osterc and Zemlinsky: a comparative analysis.« *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc*. Ljubljana, Festival, 1996.
- O'Loughlin, Niall. »The dramatic integration of conflicting musical techniques in the opera Ekvinokcij by Marjan Kozina.« *Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare. 17. Slovenski glasbeni dnevi*. Ljubljana, 2002.
- O'Loughlin, Niall. »The birth of Slovene musical modernism: Kogoj and Osterc in the 1920s.« *Osebnost, nacionalna identiteta v glasbi v obdobju globalizacije. 23. Slovenski glasbeni dnevi*. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2008.

- Osterc, Slavko. »Iz komične opere.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani, sezona 1928/29, št. 4*. Ljubljana, Narodno gledališče, 1928. A
- Osterc, Slavko. »Moja opera 'Krog s kredo'.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani, sezona 1928/29, št. 16 (15. 5. 1929)*. Ljubljana, 1929. B
- Ošlak, Vinko. »Osterčeva opera presenetila.« *Delo 38, št. 15 (19. 1. 1996)*. Ljubljana: Delo, 1996.
- Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana, DZS, 1979.
- Sivec, Jože. *Opera skozi stoletja*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976. A
- Sivec, Jože. »Slovenska moderna in najnovejša operna ustvarjalnost.« *Seminar slovenskega jezika, kulture in literature*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1976. B
- Špendal, Manica. »Napačne navedbe glede najdbe Osterčeve opere Krog s kredo.« *Večer 50, št. 214 (1994)*. Maribor: Večer, 1994.
- Učakar, Bogdan. »Naša najbolj svetla operna partitura: Osterčev Krog s kredo na odru Cankarjevega doma.« *Delo 38, št. 19 (24. 1. 1996)*. Ljubljana: Delo, 1996.
- Vereš, Renata. *Slavko Osterc: Krog s kredo. Diplomaska naloga*. Samozaložba, 1992.
- Zavrnik, Braco. »To je operni dogodek leta.« *Delo 37, št. 81 (7. 4. 1995)*. Ljubljana: Delo, 1995.
- Zlobec, Marijan. »Ali poznamo Slavka Osterca?« *Delo 38, št. 16 (20. 1. 1996)*. Ljubljana: Delo, 1996.

Izvedbe

7. 4. 1995, SNG Maribor. Simon Robinson (dirigent), Franjo Potočnik (režija), Zorica Fatur (Haitang), Dragica Kovačič (Čangovka), Emil Baronik (Čang Ling), Jože Kores (Tong), Vinko Paić (Pao), Ivica Trubić (Ma), Svetlana Čursina (Jupei), Stevan Stojanović (Čao), Jaki Jurgec (Čuču), Rajka Grabar (deklica v kletki).
- X. 1. 1996, Ljubljana, Cankarjev dom, gostovanje SNG Maribor.

Posnetki

5. 9. 1996, Orkester in solisti (Zorica Fatur, Dragica Kovačič, Emil Baronik, Jože Kores, Rajka Grabar, Vinko Paić, Svetlana Čursina, Jaki Jurgec, Majda Švagan, Stev Stojanović) SNG Maribor, Simon Robinson (dirigent). trak

2.4.3 Medea (1931) in Dandin v vicah (1931)

MEDEA

Orkester:

Vloge: Medea – sopran
Kreon –
Jason – tenor
Aeigos – bariton

Zasnova: minutna opera v enem dejanju

Libreto: po Evripidovi tragediji priredil Slavko Osterc

Partitura:

Vsebina:

Medea si želi smrti, ker jo je zavrzel njen mož Jazon, ki se namerava poročiti s Kreonovo hčerko. Medea je izgnana, a si izprosi od Kreona dovoljenje, da sme ostati še en dan. Potuhne se in snuje zaroto, ki jo tudi izvrši. Zastrupi svoja otroka iz Jazonovega zakona in novo nevesto, Kreonovo hčerko. S Pitheovim sinom Aigijem se dogovori, da pride po izvršeni zaroti k njemu v Atene. Medea ne pusti, da bi Jazon pokopal mrtve otroke, ampak jih vzame s seboj v voz, v katerega sta vprežena dva krilata zmaja. Pred odhodom sporoči nezvestemu možu, da bo otroke sama pokopala in mu prerokuje propad.

DANDIN V VICAH

Orkester:.

Vloge: Dandin, prevarani soprog – sopran
Angelika, njegova žena – mezzosopran
opat – bas
menih – bariton

Zasnova: glasbena groteska v treh slikah

Libreto: po Moliérevem Dandinu in pustni igri Hansa Sachsa priredil Slavko Osterc

Partitura:

Vsebina:

1. slika: Opat in menih se v celici pogovarjata o življenjskih težavah, ko vstopi Angelika in svojega moža Dandina obtoži zločina iz ljubosumnosti. Ko ju podkupi, ji naročita, naj pošlje moža k njima. Ko pride, ga omamita, da zaspi.

2. slika: Dandina je zadela kap in je umrl. Prebudi se v samostanski ječi in ugiba, kje je in kaj se je zgodilo. V mučitelja preoblečen menih ga pouči, da je v vicah in da dela pokoro za svoje grehe, zlasti za zločin. Menih mu da upanje, da mu po posebni milosti ne bo treba takoj v nebesa, ampak da se lahko vrne na svet. Dandin se odloči za slednje. Po mučenju omaga in zaspi.

3. slika. Dandin je zopet živ in se vrača domov. Ker ne želi še enkrat v vice, ugotovi, da je ljubosumnost neumnost, zaradi katere se ni vredno razburjati.

Opis del

Leta 1927 je francoski skladatelj Darius Milhaud napisal tri minutne opere, ki so navdihnile tudi Slavka Osterca. S svojo kratkosapnostjo in preprostostjo je pomenila minutna opera protiutež (pre)nasičeni poznoromantični operni tvornosti. Njene prvine, ki jih je vpeljal Milhaud, so bile zgoščenost besedilne predloge, prozornost instrumentalnega parta ter kratke solistične in zborovske točke. Temu ustrezno je tudi majhno število oseb, zborovski stavek navadno ni običajno štiristavčen. Duhu poveljnega iskanja novih gledaliških oblik sledi tudi estetsko ozadje minutne opere, katere namen ni glasbena karakterizacija osrednjih protagonistov, niti ne situacij, običajni romantični vzgibi, ki bogatijo romantične opere, so precej omejeni. (Osterc 1929)

Zakovitostim minutne opere je sledil tudi Osterc, ko je leta 1929 napisal minutno opero *Saloma*, podobno pa eksperimentiral še z operama *Medea* in *Dandin v vicah* ter baletno pantomimo *Maska rdeče smrti*. Ne upoštevajoč slednje bi lahko tri kratke operne eksperimente razumeli kot trilogijo po vzoru Milhauda:

»Prav tako kot Milhaud je bilo njegovo izhodišče najbrž razmišljanje, da tako kratka opera sama na sebi nima možnosti uveljavitve. Razširitev v trilogijo mu je bržkone pomenila obet za obširnejši stilistični sklop, obenem pa naj bi omogočila tudi ugodnejše izvedbene možnosti.« (Andraschke 2003: 206)

Opere vendarle nikoli niso bile uprizorjene skupaj.

Na drugačen, za slovenski glasbeni prostor bistveno nov operni slog je Osterc opozoril že v svojem scenskem prvencu, enodejanki *Iz komične opere*, obliki,

ki se je uveljavila v 20ih letih kot ustrezen odgovor na izpeto veliko romantično opero. Koncept je skladatelj v minutnih operah še dodelal in izbrusil: »*Od svojega gledališkega prvenca [...] je napravil [...] v tehničnem oziru korak naprej [...]*«. (Bravničar 1932: 2) Nova operna forma kot eksperiment na glasbeno-scenskem področju je nudila Ostercu uresničitev njegovih protiromantičnih hotenj. Spričo pomanjkanja dramatičnih situacij, ki so sicer gonilo obsežnejših scenskih del, a hkrati nujno nosijo elemente romantičnega, je pomenila kratkosapnost besedilnih predlog ustrezno podlago za komponiranje.

Po vzoru francoskega kolege je Osterc, ki je libreta za svoje opere priredil sam, vsebinsko podlago skrčil do njenega bistva:

»*V vseh treh enodejankah [...] se kaže Osterc v prvi vrsti kot spreten, močno teatralno čuteč lasten prireditelj libretov. Njemu ni treba čakati milosti libretistov. Prikroji si jih sam, kakor mu najbolj služijo in kakor jih sam želi: uglasbiti, ne da bi mu bilo treba zato komurkoli odgovarjati.*« (Adamič, 1932: 3)

Medea temelji na Evripidovi istoimenski tragediji, Adamič pa meni, da jo je skladatelj vsebinsko celo preveč strnil. Vsekakor pričakuje od poslušalca poznavanje izvirnika, saj je »*nekak ekstrakt stisnjen in konserviran v najmanjši posodi [...]*«. (ibid.) Nasprotno od *Medee*, ki jo Adamič glede na zunanji skelet vzporedi s *Kraljem Ojdipom*, je *Dandin v vicah* komična groteska, uokvirjena v tri slike s po tremi uvodi in je »*uspela zadeva s tendenco: ljubosumnost je neumnost: resnica tega nauka pa te prešine šele v vicah*«. (ibid.) Vendarle je humor v njej Govekarju vprašljiv: »*Višek 'komike' je, ko Dandin pretepa ženo po zadnjici in ko menih polaga Dandina na koleno in mu izprašuje zadnjo plat*«. (Govekar 1932 B)

Čeprav Govekar glasbeni slog oper vzporedi s Hindemithovim (ibid.), Andraschke meni, da se je pri komponiranju Osterc tesno oprl predvsem na Milhauda, čigar kompozicijski koncept naj bi bil »*bolj primeren za adekvatno izpolnitev kratkih glasbenih oblik kot pa Hindemithov težki polifoni slog*«. (Andraschke, 2003: 107) Glasbeni stavek je sodoben, izrazito antiromantičen in s tem odgovarjajoč tendencam neoklasicizma in nove stvarnosti. Skladatelj se zavestno umika od funkcionalne harmonije k atonalno polifoni strukturi, stremi k novi melodiki, naslanja se na baročne oblikovne konstrukte, izraznost glasbenega jezika pa se umika matematični racionalnosti.

Minutni operi *Medea* in *Dandin v vicah* je doletela enaka usoda kot skladateljeve predhodne opere. Spričo emocionalne praznine ter pomanjkanja tradicionalne melodike in harmonije, ki običajno nagovarjata povprečno operno poslušalstvo, sta bili novi operi zadržano sprejeti ne le s strani obiskovalcev,

ampak tudi kritike. Kljub temu je Govekar, sicer konvencionalno orientiran glasbeni publicist, Ostercu priznal, da je »slovensko operno produkcijo obogatil z novimi, svojevrstnimi deli, ki dokazujejo, da stopamo k vzorcem najmlajše muzikalne smeri«. (Govekar, 1932 B)

Recepcija

Literatura

- »Pet minut pri skladatelju Ostercu.« *Jutro, dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko* 13, št. 45 (23. 2. 1932).
- »Osterčeva glasbena dela.« *Slovenski narod* 65, št. 51 (3. 3. 1932). Ljubljana: Narodna tiskarna, 1932.
- Andraschke, Peter. »'Saloma' Slavka Osterca – Minutna opera kot eksperiment.« *Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare*. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2003.
- Bravničar, Matija. »Slavko Osterc.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani, sezona 1931/32*, št. 9. Ljubljana, Narodno gledališče, 1932.
- Cvetko, Dragotin. *Osebnost skladatelja Slavka Osterca*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1993.
- Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- č. [Emil Adamič] »Slavko Osterc: Tri operne enodejanke.« *Jutro, dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko* 13, št. 52 (2. 3. 1932).
- Gordina, Elena. »Slovensko glasbeno gledališče 1920–30. let in njegovi stiki z evropskimi idejno-umetnostnimi tokovi.« *Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare*. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2003.
- Govekar, Fran. »Miši in podgane v naši operni kritiki.« *Slovenski narod* 65, št. 55 (8. 3. 1932). Ljubljana: Narodna tiskarna, 1932. A
- Govekar, Fran. »Osterčeve tri enodejanke.« *Slovenski narod* 65, št. 48 (26. 2. 1932). Ljubljana: Narodna tiskarna, 1932. B
- Grdina, Igor. »Slovenska opera v Ljubljani.« *110 let ljubljanske Opere*. Ljubljana: SNG Opera in balet, 2002.
- Klemenčič, Ivan. *Slovenski glasbeni ekspresionizem*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1988.
- Kreft, Bratko. »Spomin na Slavka Osterca in še marsikaj.« *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana, sezona 1979/80*, št. ?. Ljubljana, SNG Opera in balet, 1979.
- Kucler, Slavica Borka. »Odkrivanje nove partiture sproži v meni pravo raziskovalno mrzlico.« *Slovenec* 59, št. 82 (8. 4. 1995). Ljubljana, 1995.

Neubauer, Henrik. *Slovenske igre in scenariji*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992.

O'Loughlin, Niall. »The birth of Slovene musical modernism: Kogoj and Osterc in the 1920s.« *Osebnost, nacionalna identiteta v glasbi v obdobju globalizacije*. 23. *Slovenski glasbeni dnevi*. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2008.

Osterc, Slavko. »Minutna opera.« *Nova muzika 2*, št. 6 (december, 1929).

Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana, DZS, 1979.

Sivec, Jože. *Opera skozi stoletja*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976. A

Sivec, Jože. »Slovenska moderna in najnovejša operna ustvarjalnost.« *Seminar slovenskega jezika, kulture in literature*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1976. B

Izvedbe

27. 2. 1932, Ljubljana, Narodno gledališče, Danilo Švara (dirigent), Bratko Kreft (režija), Zlata Gjungjenac (Medea), S. Magolič (Kreon), Josip Gostič (Jason), Vekoslav Janko (Aeigos), G. Driga (vzgojitelj), Fr. Mohorič (sel).

27. 2. 1932, Ljubljana, Narodno gledališče, Danilo Švara (dirigent), Bratko Kreft (režija), Leopold Kovač (Dandin), Nuša Špan (Angelika), Vekoslav Janko (menih), D. Zupan (opat).

2.4.4 Saloma (1929)

Orkester:

Vloge: Saloma – sopran
Herod – bariton
Herodijada – srednji glas

Zasnova: minutna opera – parodija

Libreto: po istoimenski predlogi Oscarja Wilda priredil Slavko Osterc

Partitura:

Vsebina:

Saloma pristopi k opitemu Herodu in zahteva prerokovo glavo. Herodiada ji spletkarsko svetuje, naj zahteva raje Herodovo. Ta se precej nemočno brani, nato pa zapove Salomi, naj začne plesati. Njen ples (valček) ga sprva zanima,

nato se začne očitno dolgočasiti. Naposled ji obljubi prerokovo glavo, če bo le nehala plesati.

Opis del

20. leta 20. stoletja so prinesla številne poskuse prenove tradicionalnih glasbenih zvrsti, tako v kompozicijsko-tehničnem in oblikovnem kot tudi estetskem smislu. Na področju glasbenega gledališča je zasedla pomembno mesto enodejanka, ki se »od tradicionalne večdejske koncepcije ločuje po svojih specifičnih dramaturških zakonih [in] je doživela najrazličnejše realizacije«. (Andraschke 2003: 204) Njeno skrajno obliko predstavlja minutna opera, kakršno je leta 1927 Darius Milhaud predstavil kot eksperimentalno rešitev glasbeno-gledališke zvrsti. S svojimi naravnimi zakonitostmi pomeni minutna opera odločen odklon od tradicije velike opere, saj se njeni časovni kratkopsapnosti podrejujejo uprizoritveni koncept, režijsko-scenske rešitve in seveda glasbena zasnova. Orkestrska zasedba je komorna, orkestracija prozorna in bistveno manj nasičena kot v preobilni preobleki romantične opere, igralski sestav je zreduciran. S takimi logičnimi karakteristikami je bila torej praktično naravni antipod glasbeno-scenski umetnosti poznega 19. stoletja in odlično sredstvo antiromantične oziroma avantgardistične propagande.

Avantgardne nazore je Osterc temeljito osvojil v času študija v Pragi. Kot učenec enega vodilnih čeških sodobnih skladateljev Aloisa Hábe je »kazal več zanimanja za francoski glasbeni razvoj kot pa za progresivno skladateljsko mišljenje, ki je izhajalo iz dunajske šole«. (ibid.) Pod močnim vplivom Stravinskega (ki se še posebno jasno kaže v Osterčevem opernem prvencu *Iz komične opere*) je svoje ustvarjanje usmeril v racionaliziran matematični konstrukt (po njegovem mnenju je bilo skladanje »[v]išja matematika, ki je tudi svojevrstna poezija, čeprav je hkrati logika!« (Kreft, 1979: 28)), pri spogledovanju z glasbeno-scensko umetnostjo (od katere se je v poznih letih svojega ustvarjanja umaknil) pa je našel navdih pri Milhaudu in njegovem konceptu minutne opere.

Saloma je prva od Osterčevih treh minutnih oper; zadnji dve je napisal dobro leto kasneje. Andraschke jih razume kot trilogijo po vzoru Milhauda, ki je prav tako ustvaril tri kratka operna dela in jih izdal kot trilogijo: »*Ker enodejanke v gledališču ni mogoče izvajati samostojno, ker sama ni sposobna življenja, jo morajo vedno dopolnjevati druga dela.*« (Andraschke, 2003: 205) Vsem špekulacijam navkljub Osterčeva dela, ki so – kot Milhaudova – samostojne zaključene celote, nikoli niso bila izvedena skupaj.

Kot je običajno za Osterca, je libreto za *Salomo* priredil sam. Da se je pri izboru teme oprl na znamenito biblično zgodbo, ni bilo naključje. Dobro znana zgodba

mu je omogočila, da se je osredotočil na ključne trenutke, vsebino tragedije pa skrčil do skrajnosti. Pri tem je vsekakor predvidel poslušalčevo poznavanje tematike ter *»lahko stopil neposredno v sredo dogajanja in ostaja mu dovolj časa za razgrinjanje njegovega specialnega zornega kota.«* (ibid: 208)

Partitura je jasno členjena na pet krajših delov (Allegro – Andante – Moderato – Andante, Valse – Moderato, Largo). Podnaslov, ki ga je skladatelj pripisal, nedvoumno nakaže ustvarjalčevo intencijo parodiranja znane tematike. Pri tem ne gre za parodijo na minutno opero, temveč je

»naperjena [...] proti veliki operi, kot se začinja z Wagnerjem in ki jo je v dvajsetih letih uspešno predstavljal Richard Strauss. [...] Osterc ne le kritizira opero kot morebiti že preživelo umetnostno obliko, o kateri je treba diskutirati. V eksperimentu jo prižene do ene od njenih možnih meja.« (ibid.: 208, 213)

Skladatelj parodira tudi samo snov, osebe in njihova dejanja: *»Takšna parodija je provokativna. Je na meji grotesknega, ima surrealne poteze in je blizu dadaizma.«* (ibid.: 212) Kot vzrok, da se je Osterc oprl na zvrst parodije, navaja Ukmar skladateljevo iskanje ustrezne rešitve pri oblikovanju sodobne operne kompozicije, saj so bila aktualna kompozicijska sredstva povojnega obdobja neadekvatna tej zvrsti. Zato se je skladatelj

»zatekel tja, kjer more razum dobiti pomoč, ali vsaj občutno učinkovitost. To pa je parodija, groteska, sarkazem – sploh vse vrste porogljivk, kjer stoji v ospredju duhovitost, preblisk razuma in se učinkovitost postavi v odvisnost od bistrine prevračanja pojmov in idej.« (Ukmar, 1980: ?)

Konceptualno se Osterc nasloni na Mihaudove vzore, vendar išče lastne slogovne rešitve in *»ubira [...] odločno drugo pot.«* (ibid.: 209) Nasprotno od francoskega vzornika, ki *»se načrtno poslužuje upodobitvenih načinov tradicionalne opere«* in ohranja večje število akterjev, zreducira Osterc število likov na tri, dogajanje in besedilo skrči na minimum. Vse je poenostavljeno do skrajnosti, s tem pa postavi *»pod vprašaj tradicionaln[o] umetnin[o] in njen[o] estetik[o]«*. (ibid.: 211)

Slovenska javnost je Osterčevo *Salomo* spoznala šele pol stoletja po njenem nastanku, saj je spričo vojnih dogodkov veljala za pogrešano. Loparnik je sicer prepričan, da opera ni prišla na program ljubljanske Opere v času nastanka zavoljo sporne vsebine: *»svetoskrunstvo z Janezom Krstnikom je tiste čase prehudo izzivalo in [operna] hiša bi plačala zanj previsoko ceno ...«*. (Loparnik,

1980: 211) Sorodni *Medea* in *Dandin v vicah* sta bili namreč uprizorjeni takoj po svojem nastanku in sta skladateljevim sodobnikom nazorno predstavili nove kompozicijske rešitve, ki jih je vpeljal v svet sodobne opere. In če sta minutni operi tedaj dodobra pretresli slovensko glasbeno srenjo, je bil postmodernistični čas uprizoritve *Salome* čas, ko je bila tudi publika pri nas že naučena sprejeti novo, drugačno in netradicionalno. *Saloma* je tako naletela na ugodne ocene, kritiki pa so si bili večinoma enotni, da pomeni pomembno obogatitev slovenske operne produkcije.

Recepcija

Literatura

- Andraschke, Peter. »'Saloma' Slavka Osterca – Minutna opera kot eksperiment.« *Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare*. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2003.
- Bravničar, Matija. »Slavko Osterc.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani, sezona 1931/32, št. 9*. Ljubljana, Narodno gledališče, 1932.
- Cvetko, Dragotin. *Osebnost skladatelja Slavka Osterca*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1993.
- Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- Gordina, Elena. »Slovensko glasbeno gledališče 1920–30. let in njegovi stiki z evropskimi idejno-umetnostnimi tokovi.« *Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare*. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2003.
- Grdina, Igor. »Slovenska opera v Ljubljani.« *110 let ljubljanske Opere*. Ljubljana: SNG Opera in balet, 2002.
- Klemenčič, Ivan. *Slovenski glasbeni ekspresionizem*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1988.
- Kreft, Bratko. »Spomin na Slavka Osterca in še marsikaj.« *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana, sezona 1979/80, št. ?*. Ljubljana, SNG Opera in balet, 1979.
- Kucler, Slavica Borka. »Odkrivanje nove partiture sproži v meni pravo raziskovalno mrzlico.« *Slovenec 59, št. 82 (8. 4. 1995)*. Ljubljana, 1995.
- Loparnik, Borut. »Izštevanka.« *Sodobnost 28, št. 2 (1980)*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1980.
- Mihelčič, Pavel. »Dogodek v operni hiši.« *Delo 21, št. 297 (22. 12. 1979)*. Ljubljana: Delo, 1979.
- Neubauer, Henrik. *Slovenske igre in scenariji*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992.

O'Loughlin, Niall. »The birth of Slovene musical modernism: Kogoj and Osterc in the 1920s.« *Osebnost, nacionalna identiteta v glasbi v obdobju globalizacije*. 23. Slovenski glasbeni dnevi. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2008.

Osterc, Slavko. »Minutna opera.« *Nova muzika 2*, št. 6 (december, 1929).

Pokorn, Danilo. »Slavko Osterc: SALOMA.« *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana, sezona 1979/80*, št. ?. Ljubljana, SNG Opera in balet, 1979.

Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana, DZS, 1979.

Sivec, Jože. *Opera skozi stoletja*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976. A

Sivec, Jože. »Slovenska moderna in najnovejša operna ustvarjalnost.« *Seminar slovenskega jezika, kulture in literature*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1976. B

Ukmar, Vilko. »Enodejanki – operni večer.« *Naši razgledi 29*, št. 2 (25. 1. 1980). Ljubljana: Delo, 1980.

Vuk, Vili. »Pogovor z režiserjem Franjem Potočnikom.« *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana, sezona 1979/80*, št. ?. Ljubljana, SNG Opera in balet, 1979.

Izvedbe

20. 12. 1979, Ljubljana, SNG Opera in balet, Milivoj Šurbek (dirigent), Franjo Potočnik (režija), France Javornik (Herod), Marjana Križman (Saloma), Tatjana Kralj (Herodiada).

Posnetki

18.1.1980, solisti (Nada Sevšek, Franc Javornik, Tatjana Kralj), zbor in orkester Opere Ljubljana, Milivoj Šurbek (dirigent). trak

2.5 PARMA Viktor (1858–1924)

2.5.1 Zlatorog (1921)

Orkester: picc, 3fl, 2ob, ang.rog, 2kl, bas kl, 3fgt, ct fgt, 4cor, 3tr, 3trbn, 1tba, pavke, zvončki, celesta, arpa, veliki boben, činele, boben, triangel, arci

Vloge: Gospa Katra, krčmarica – mezzosopran
Jerica, krčmaričina hči – sopran
Janez, lovec – tenor

Špela, planšarica – alt
Jaka, planšar – bas
Tondo, lovski vajenec – bariton
Marco, trgovski potnik – bariton

Libreto: Po stari ljudski pripovedki o Zlatorogu priredil Rikardo Bauer

Zasnova: operna v treh dejanjih s prologom

Rkp: Glasbena zbirka NUK, klavirski izvleček

Vsebina

Prolog: Na Komni.

Na vratih planšarije na Komni se pojavi mladi lovec Janez, ki zaprosi za prenočišče. Stari planšar Jaka, ki ga prijazno sprejme in pogosti, mu razodene zgodbo o Zlatorogu in Čudežnem kraljestvu Sojenic: Od Bogatina do Triglava se po vršacih razteza čudežno kraljestvo treh belih vil Sojenic, ki le redko zapuščajo svoje Čudežno kraljestvo – le takrat, ko bedijo ob zibelki novorojenčka. Takemu otroku bo v življenju dobro, sreča se mu bo smehljala. V kraljestvu živijo tudi črede belih gamsov: vodi jih Zlatorog, gams z zlatim rogom sredi čela. Iz vsake kaplje potu, ki mu kane na tla, požene zeleni mah, iz vsake kaplje krvi pa triglavska roža. Če se Zlatorog rani, pomuli triglavsko rožo in čudežno ozdravi. Kdor bi si ga upal raniti, ne ubeži usodi: tri vile ga pahnejo v prepad; kar nekaj mrtvih že leži na dnu brezna. Vendar pa se govori, da bo nekega dne nek lovec nazadnje le ustrelil Zlatoroga in z njegovim zlatim rogom odklenil z zlatom in dragulji obloženo jamo v Bogatinu.

Zgodba Janeza povsem prevzame. Ko se stari Jaka odpravi spat, ostane Janez sam s Špelo in jo začne zapeljevat, a dekle ga prijazno zavrne.

Prvo dejanje: Most čez Sočo.

Vas praznuje pridobitev na novo posvečene cerkve. V gostilno ob mostu vstopi mlad lovski vajenec Tondo, nejevoljen, ker je Janez pri streljanju v tarčo pokosil vse po vrsti. Katra in Špela ga tolažita, čeprav je Špela z mislimi pri Janezu. Kmalu vstopijo lovci, na ramenih nosijo zmagovitega Janeza, ki zapoje zdravico. Medtem ko se zabava nadaljuje, vstopi Jerica, hči krčmarice Katre. Na Špelino žalost in nesrečo se Janez pri priči zagleda vanjo. Začne se ples, Janez in Jerica, ki ji je lovec po volji, se veselo zavrtita.

Drugo dejanje: Gostilna pri soškem mostu.

V zgodnjih jutranjih urah se v gostilni ob soškem mostu prikaže Janez in naleti na Špelo. S šopkom triglavskih rož išče Jerico, a Špela mu ne zna pomagati. Ko odide, se Jerica vendarle pojavi. Zapleteta se v ljubezenski dvospev, nato lovec odide. Krčmarica Katra pričakuje pomembne goste iz mesta. Jerica se med pospravljanjem prepusti sanjarjenju, pri tem jo zmoti Špela, ki se je vrnila. Dekleti se spustita v zbadljiv pogovor o ljubezni, Špela Jerici ne zaupa.

V krčmo prispe beneški trgovec Marco, v spremstvu štirih sopotnikov in so-delavcev. Tudi Marca prevzame lepa Jerica, zato ji pokloni zlato ogrlico. Jerica je vzničena. Ravno tedaj vstopi Janez, ki pobesni od ljubosumja. Od Jerice zahteva, da sname ogrlico, a se dekle ne da. Dejanje se razplete v mračno mr-mranje prisotnih. Janez se iz obupa požene iz gostilne, Jerica si sname ogrlico in plane v jok, Marca grabi nejevolja, Katra skuša potolažiti Jerico.

Tretje dejanje: Kraljestvo Zlatoroga.

V čarobnem triglavskem svetu rajajo gamsi, vile, prikažejo se tudi Sojenice in Zlatorog. Janez, ki verjame, da je on tisti otrok, ob katerem so bedele Sojenice, je na preži, da ustrelji Zlatoroga in se dokoplje do bogastva. Tedaj zasliši znani glas Špele, ki mu je sledila, da bi ga odvrnila od namere. Janez jo nejevoljno zavrne. Prikaže se Zlatorog. Janez vanj pomeri s puško, sproži in ga rani. Sproži se plaz in Janezovo truplo obleži v breznu. Zbor Sojenic oznani, da se je dopolnilo Zlatorogovo maščevanje.

Opis dela

Zlatorog je zadnja dokončana opera Viktorja Parme. Stara ljudska pripovedka o *Zlatorogu* je bila med izobraženci dobro poznana in tudi Parma se je s snovjo spogledoval več let, predno se je dejansko lotil komponiranja. Da so do same realizacije pretekla, kakor priča skladatelj, desetletja, naj bi bilo krivo v prvi vrsti iskanje primerne libretista, ki bi operi zagotovil ustrezno tekstovno podlago. Našel ga je šele na Dunaju, kamor so ga pregnali vojni časi. Tam se je med drugim včlanil v novo nastalo Neodvisno umetniško društvo, katerega predsedstvo je prevzel pisatelj in libretist ter naposled avtor libreta opere *Zlatorog* Rikardo Bauer. Opera temelji na epski pripovedi Rudolfa Baumacha.

Zlatorog je nastal dobri dve desetletji po skladateljevi zadnji operi *Stara pesem*, v njem pa se jasno kaže avtorjeva kompozicijska zrelost. Dela se drži oznaka nacionalna opera, kar se kaže tako v izbiri snovi kot v mestoma izrazitem bližanju slovenskemu ljudskemu melosu. Petronio *Zlatoroga* celo obravnava kot »najpristnejšo slovensko nacionalno opero. Kar je Čehom Prodana

nevesta, je Slovincem Zlatorog.« (Petronio 2002, 167) Sicer kozmopolitsko usmerjen si je skladatelj prizadeval doseči nacionalnost opere s tem, da

»[sem] *na posameznih mestih, tako posebno pri ljudskih prizorih in v baletih, [...] direktno vporabljal jugoslovanske narodne melodije. Nasprotno pa sem hotel v prizorih, kjer nastopajo Italijani [...] primerno situaciji ohraniti tudi v glasbi italijanski narodni karakter.*« (Parma 1920)

Zlatorog pomeni vrhunec Parmovega glasbeno-scenskega ustvarjanja, kamor ga uvršča tudi Sivec, saj »*se je izrazno in tehnično najvišje vzpel, kar velja ne glede na dejstvo, da tudi v tej njegovi stvaritvi ne manjka šibkih točk.*« (Sivec 1981, 29–30) Pompe išče tisto novo »[...] *tako v izbiri snovi in glasbenega materiala kot tudi na ravni glasbenega oblikovanja.*« (Pompe 2009 B, 30) Parma si je izbral mitološko snov z nacionalnim pridihom, pri oblikovanju gradiva pa se skušal odpovedati zaprtemu tipu številčne opere, »*namesto niza zaključenih oblik pa je oblikotvorno vlogo zaupal iz Wagnerjeve glasbene drame prevzetemu simfoničnemu načinu razmišljanja z motivično-tematskim delom.*« (ibid.)

Prav zaradi teh značilnostih priznava Pompe operi pionirsko mesto, hkrati pa jih razume kot »*poizkus vzpostavitve velikega slovenskega opernega dela in hkrati obračun z vsemi sočasnimi evropskimi opernimi premiki. Zlatorog je tako umeščen v izpraznjen slovenski operni prostor in precej razpršen evropski operni kontekst.*« (Pompe 2009 B, 31) Tako Pompe kot Petronio opozarjata na očitne vsebinske povezave med Parmovim *Zlatorogom* in Catalanijevo opero *Wally* (Pompe 2009 B, 31; Petronio 2002, 166), v sami melodiki pa vidi prvi predvsem vez z veristično opero. »*Tako je kljub mitološki snovi v karakterjih glavnih protagonistov mogoče razbrati realistične, občečloveške poteze [...]. Seveda pa Zlatoroga z verizmom povezuje tudi kombinacija zanosne melodike s povečano vlogo orkestra [...].*« (Pompe 2009, 31–32) Nadalje se v delu kažejo tudi Wagnerjevi vplivi, katere Pompe zasleduje tako v sami izbiri mitološke snovi, »*ki je mestoma v motivih in temah nenavadno podobna Wagnerjevi tetralogiji Nibelungov prstan*«, kot tudi in še posebno v delu z vodilnim motivom ter skladateljevemu nagibanju h glasbeni drami. (Pompe 2009 B, 32–33)

Četudi za opero na splošno velja, da je prekomponirana, Pompe opozarja, da skladatelj pri tem »*vendarle ni bil popolnoma dosleden in tako lahko znotraj prekomponiranega toka uglasbitve zdaj bolj in drugič nekoliko manj izrazito razločimo posamične 'točke'.*« (Pompe 2009 B, 31) Kot zaokrožene in zaprte

tako delujejo npr. Janezova napitnica (1. dejanje), kvartet tujih trgovcev (2. dejanje), duet Jerice in Marca (2. dejanje), zbor šolarjev in zbor strelcev (1. dejanje). Med vsemi Pompe še posebno izpostavi pripoved Jake iz prologa, ki je

»sestavljena iz vrste zaporednih fragmentov – ariozno oblikovanih odlomkov, motivičnih reminiscenc in bolj recitativno ukrojenih odsekov. [...] Takšna pripoved v celoti sledi logiki dramatičnosti besedila, hkrati pa izpolnjuje jasno dramaturško funkcijo, saj služi kot predstavitev predzgodovine mita in s tem tudi kot jasna napoved kasnejših zapletov, skladatelj pa 'baladni' trenutek [...] izkoristi tudi kot teren za glasbeno ekspozicijo najpomembnejšega motivičnega materiala.« (Pompe 2009 B, 33–34)

Vsebinsko nudi libreto skladatelju dovolj možnosti za dramatične zaplete. Vendar pa Kuret opozarja, da jih *»skladatelj ni izrabil v večji meri. Ne glede na to kaže Parmova muzika vrsto prepričljivih glasbenih strani, čeprav jih podpirajo razmeroma skromne in preproste harmonije.« (Kuret 1977, 528)* Največja moč opere je tako v sami melodiki, ki jo Miros obravnava kot *»še danes svež[o], poetičn[o] in idiličn[o]« (Miros 1977, 9)*, kot tudi v instrumentaciji, ki *»se zdi uspešnejša stran partiture, saj je z njo skušal ustvarjati določena razpoloženja in psihološko zarisati in razložiti dogajanja odraslih oseb.« (Kuret 1977, 528)*

Analitični prerez opere razkrije mestoma kompleksno mrežo vodilnih motivov:

»Parma pri delu z vodilnimi motivi [...] ni tako natančen in konsistenten kot Wagner [...], zato je včasih posameznim motivom tudi težje dati enoznačno imensko nalepko. Kljub tej nedoslednosti pa Parma po drugi strani operira s psihološko precej preiščljeno in kompleksno mrežo vodilnih motivov. [...] Kljub temu, da posamezni motivi ne prinašajo izrazitejše karakterizacije [...], pa [...] jih Parma povezuje v precej tesno prepleteno motivično mrežo.«

Kot glavne vodilne motive Pompe navaja motiv belih žena in Zlatoroga, motiv ljubezni, motiv maščevanja Zlatoroga in motiv Janeza oziroma Trente. (Pompe 2009 B, 36, 41)

Zlatorog je ena prvih slovenskih oper, ki je s svojo zasnovo segla preko meja domačega kompozicijskega provincializma in s tem zavzela vidnejše mesto v zgodovini zvrsti na Slovenskem: *»Parma je šel pri izbiri snovi in oblikovalnih postopkov [...] znotraj konteksta slovenske opere precej 'daleč', pa vendar je v resnici ostal nekje 'vmes': med 'ostanki' tradicionalne opere serie in 'okusom' po glasbeni drami.« (ibid, 43.)*

Recepcija

Literatura

- »Zlatorog.« *Jutro, dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko* 2, št. 67 (19. 3. 1921).
- Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- č. [Emil Adamič] »Slovenska opera: Zlatorog.« *Slovenski narod* 54, št. 64 (19. 3. 1921).
- Dolski, Ante Grgin. »Viktor Parma's Zlatorog.« *Agramer Tagblatt* 36/1921, št. 137.
- Kuret, Primož. »Parmov 'Zlatorog'. Premiera v mariborski Operi.« *Naši razgledi* 26, št. 20 (21. 10. 1977): 528.
- Lajovic, Anton. »Opera.« *Ljubljanski zvon* 41/1921, št. 8.
- Miros, M.R. »Premiera Parmovega Zlatoroga.« *Prosvetni delavec* 28, št. 17 (21. 10. 1977): 9.
- Neubauer, Henrik. *Slovenske igre in scenariji*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992.
- Parma, Viktor. »Zlatorog.« *Slovenski narod* 53, št. 31 (8. 2. 1920).
- Petronio, Paolo. *Viktor Parma. Oče slovenske opere*. Trst: Mladika, 2002.
- Pompe, Gregor. »Parmov Zlatorog – poizkus veristične nacionalno-mitološke glasbene drame.« *Gledališki list, Opera in balet Maribor*, št. 4 (2008/09). Maribor: SNG Opera in balet, 2009. A
- Pompe, Gregor. »Zlatorog Viktorja Parme – med opero in glasbeno dramo.« *Muzikološki zbornik* 45, št. 1. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, 2009. B
- Sivec, Jože. *Dvesto let slovenske opere (1780–1980)*. Ljubljana: Opera in Balet SNG Ljubljana, 1981.
- Špendal Manica. *Iz mariborske glasbene zgodovine*. Maribor: Obzorja, 2000.

Izvedbe

17. 3. 1921, Ljubljana, Narodno gledališče, operni orkester, Rezika Thaler (Jerica), Leopold Kovač (Janez), Svetozar Pisarevič (Jaka), Ivan Brezovšek (dirigent).
9. 10. 1923, Maribor
30. 9. 1977, SNG Maribor, Ervin Ogner (lovec), Majda Švaganova (Špela), Kristjan Ukmar (dirigent).
- 2009, SNG Maribor

Posnetki

28. 10. 1977, solisti (Miro Gregorin, Ervin Ogner, Majda Švaganova, Veronika Mihelič, Štefan Kunštek, Ada Thuma, Emil Baronik) in orkester SNG Maribor, Kristjan Ukmar (dirigent).

2.6 SAVIN Risto (1859–1948)

2.6.1 Gosposvetski sen (1921)

Orkester: picc, 2fl, 2ob, hor.eng, 2kl, bas kl, 2fgt, ctr fg, 4hor, 3tr, 3trbn, tuba, timpani, tolkala, arph, archi

Vloge: Dušan – bas
Bernard, knez Korotana in Kranjske marke – tenor
Kneginja, njegova mati – alt
Otokar I. Přemisl, češki kralj – bas
Juta, njegova hči – sopran
Grofica Andeška – alt
Margareta, njena hči – sopran
Mojmir, vitez – bariton

Libreto: Na osnovi Grudnove Zgodovine slovenskega naroda priredila Risto Savin in Franjo Roš

Zasnova: operna v dveh dejanjih s prologom

Rkp:

Vsebina

Prolog: Gosposvetsko polje, danes
Dušan, prispodoba slovenskega ljudstva, s sodobnimi očmi gleda na preteklost Krnskega gradu in knežjega prestola na Gosposvetskem polju.

1. dejanje: Gosposvetsko polje, 1202

Grof Bernard se pripravlja na ustoličenje, da bo postal knez Koroške in Kranjske. Za poroko z njim se potegujeta nemška plemkinja Margareta in Juta, skromna hči češkega kralja Otokarja. Margareta povsem zasenči Juto, Bernard pa se vendarle ne more odločiti. Zato mu prijatelj predlaga, naj se preobleče v berača in preizkusi obe dekleti, katera bo do njega bolj usmiljena.

Margareta, ki berača ne spozna, ga ošabno spodi, Juta pa mu izkaže milost in mu nudi uteho. S tem prepriča Bernarda, ki ji poljubi roko, ob tem pa s prsta sname čudežni prstan, ki naj bi imel skrivnostno moč: moški, ki si ga bo nadel, bo postal Jutin mož.

2. dejanje: ustoličenje na Gosposvetskem polju, 1202

Bernarda ustoličijo. Knez nato po stari navadi sprejema pritožbe podanikov. Pritoži se tudi Margaretina družina in sicer zaradi nadležnega berača, ki da je hotel oropati Margareto in ki je Juti ukradel prstan. Bernard razkrije, da je bil ta berač on in zaprosi Juto za roko.

Opis dela:

Gosposvetski sen ni operni prvenec Rista Savina, saj se je skladatelj pred tem na odru uspešno afirmiral že z *Lepo Vido*. Delo je podnaslovil kot narodno opero, saj je našel navdih za komponiranje v Grudnovi »Zgodovini slovenskega naroda«, na osnovi katere je sam zasnoval tudi libreto v nemščini. Zgodovinska dejstva slovenske preteklosti – pritegnil ga je koroški plebiscit, vprašanje Slovenske Koroške, ki je bilo za Slovence tedaj nadvse aktualno – je Savin do neke mere predelal, nekoliko izmišljeno dogajanje pa postavil na Koroško v začetek trinajstega stoletja. Dokončno obliko je dal operi Fran Roš, ki je delo prevedel v slovenščino, ga nekoliko preoblikoval in dopolnil. (Cvetko, 1949: 107)

Čeprav Rijavec označi *Gosposvetski sen* za prvo slovensko novoromantično zgodovinsko opero (Rijavec: 259), pa Savinova predelava znamenitega 'poglavja' iz slovenske zgodovine ni prvi tovrstni poskus. Pred njim so se na domače historične vsebine naslonili že na primer Parma (*Urh, grof celjski*), Ipavec (*Teharski plemiči*) in Kogoj (danes nepoznan *Krst pri Savici*). Savinova opera je napisana v dveh dejanjih s prologom in je oblikovno zaključena celota. Medtem ko je predigra postavljena v sedanji čas, se dejanji dogajata v letu 1202.

Savinov poskus, dati Slovincem zgodovinsko opero (»[z]godovinska opera zavzema v glasbeni literaturi posebno mesto, saj ne deluje samo kot glasbeni umotvor, temveč služi pri proslavljanju narodnih momentov, včasih celo tendenčno-političnega značaj.« (Balatka 1923: 5)), je bil sicer velikopotezen, vendar pa trpi libreto za številnimi pomanjkljivostmi, je »brez stila, temperamenta in dramatičnosti, s polno pravljичnih naivnosti in zgodovinskih nemožnosti«. (»Jutro, št. 284«, 1923: 3) Razen tega, da ne nudi dovolj možnosti dramatiziranja, je tudi preveč politično obarvan in hkrati premalo umetniško izpoveden. Izrazne možnosti so zato skromne, liki zasnovani neprepričljivo. (Smrekar 2012: 159)

Prav zaradi šibkosti libreta je njegova glasbena realizacija izrazno močnejša od predloge, »težo formalnega, glasbeno melodičnega razvoja nosi orkester«. (K, 1923: 3) Savinov glasbeni jezik kaže izrazit vpliv tujih vzorov, predvsem Wagnerja, Straussa in Smetane: »Vendar je bil Savin človek navdiha, ki je znal uporabiti vzore kot spodbudo za osebno izpoved in se oddaljiti od gole imitacije.« (Smrekar, 2012: 142). Značilno je motivično delo: »Kar se tiče glasbene strani opere, operira Savin z enostavnimi motivi, ki mogočno učinkujejo posebno pri slavnostnih scenah«. (Balatka 1923: 5) Vpliv Wagnerja se kaže v uporabi vodilnih motivov, ki karakterizirajo osrednje like opere. V operi se nadalje prepletajo motiv iz *Lepo Vido*, južnoslovanski melos, balkanska folkloristika in naslon na slovensko ljudsko pesem, katere pa skladatelj nikoli neposredno ne citira. (Smrekar, 2012: 159)

Glasbena linija je tekoča in široko zasnovana in »se prilega historičnemu resnemu značaju dela« (Balatka, 1923: 5), melodika pa je najbolj izrazita v arioznih pasusih. Sprva je Savin nameraval delo oblikovati kot kantato ali oratorij, zato ima zbor vidnejšo in pomembnejšo vlogo kot običajno, kar do neke mere vpliva tudi na oblikovno podobo *Gospodsvetskega sna*. V zborovskem stavku je značilen slovenski ljudski melod. (Smrekar, 2012: 159)

V kompozicijsko-tehničnem oziru opera – sodobna kritika jo je obravnavala kot tipično moderno wagnerjansko opero – ne prinaša nobenih novih rešitev in je v primerjavi z *Lepo Vido* celo konservativnejše: »[h]armonska govorica sloni na uporabi najrazličnejših oblik tri- in četverozvokov ter na nepričakovanih spremembah tonalitete brez predhodne modulacijske priprave«. (ibid.) Delo odlikuje predvsem instrumentalni stavek, ki

»je barvit, grajen s pogosto uporabo sekvenčnega stopnjevanja. Motivika je medsebojno trdno povezana, trgajo jo le ostre tonalitete menjave brez prave utemeljitve v modulaciji. Instrumentacija je tehnično dovršena in dokazuje, da je skladatelj v njej še napredoval«. (Cvetko, 1949: 116)

Četudi je *Gospodsvetski sen* ob premieri požel val odobravanja, kasnejših repriznih uprizoritev ni doživel. Poročevalec Slovenca je delo sicer obravnaval kot naslednika Foersterjevega *Gorenjskega slavčka*, saj naj bi se »slovenskemu umetniku zopet posrečilo zastaviti korak v razvoju sodobne slovenske opere in ji znova odpreti pot.« (K, 1923: 3) Čeprav si je skladatelj prizadeval dati Slovencem zgodovinsko opero, katere namen je med drugim tudi povzdigniti narod in njegovo zavest, pa mu z glasbenimi sredstvi po mnenju Kogoja tega ni uspelo. Kot mu je dobrohotno očital, je njegova glasba preveč nemška, da bi mogla služiti nacionalnemu namenu: namesto, da bi bila »grčavo slovenska, [...] nam

trobijo na uho nemške fanfare«. (Kogoj 1924: 256) Kljub pomanjkljivostim, ki jih razkriva *Gospodovski sen*, je opera pomemben prispevek k slovenski operni tvornosti, ki je v 20ih letih minulega stoletja delala šele prve prave korake.

Recepcija:

Literatura

- »Premijera opere ‹Gospodovski sen›.« *Jutro: dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko* 4, št. 284 (5. 12. 1923).
- »Rista Savina ‹Gospodovski sen›.« *Nova doba* 3, št. 150 (24. 12. 1921). Celje: Prese, 1921: 5.
- Adamič, Emil. »Risto Savin: 'Gospodovski sen'.« *Slovenski narod* 56, št. 276 (4. 12. 1923).
- Balatka, Anton. »Risto Savin: 'Gospodovski sen'.« *Jutro: dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko* 4, št. 282 (1. 12. 1923).
- Cvetko, Dragotin. *Risto Savin*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1949.
- Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- K. [Kimovec, Franc.] »Gospodovski sen.« *Slovenec* 51, št. 274 (4. 12. 1923).
- Kogoj, Marij. »Dve operni noviteti.« *Ljubljanski zvon* 44, št. 4 (1924).
- Neubauer, Henrik. *Slovenske igre in scenariji*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992.
- Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana, DZS, 1979.
- Sivec, Jože. *Opera skozi stoletja*. Ljubljana: DZS, 1976: 323.
- Smrekar, Borut. »Opere Rista Savina.« *Muzikološki zbornik* 48, št. 2. Ljubljana, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, 2012.
- Šest, Osip. »Risto Savin: Gospodovski sen.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 4, št. 9, sezona 1923/24.

Izvedbe:

- 1.12.1923, Ljubljana, Slovensko narodno gledališče. Anton Balatka (dirigent), Osip Šest (režija), Julij Betetto (Dušan), Sowilski (Bernard), Rigo (Mojmir), Mirko Pugelj (Otokar), Rewizceva (Margareta), Lewandowska (Juta), Borova (grofica).

Posnetki

- 25.2.1993, komorni zbor RTV Slovenija, Matevž Fabijan (dirigent). Odlomek (Tam nad jezerom).

2.6.2 Matija Gubec (1922/23)

Orkester: 2fl, picc, 2ob, 2kl, bas kl, 2fgt, 4hor, 3trb, 3trbn, tuba, timpani, tolkala, archi

Vloge: Matija Gubec – bariton
Andrija Pasanec – bas
Ilija Gregorič – tenor
Gjuro Mogaič – tenor
Toma Mačkomelj – bariton
Kapetan Kupinič – tenor
Pavel Jurkovič – bas
Mara, njegova žena – alt
Jana, njegova hči – mezzosopran
Joško, godec – bas
Ferenc Tachy, gospod Susedgrajski – bas

Libreto: Na osnovi Grudnove Zgodovine slovenskega naroda priredila Risto Savin in Fran Roš

Zasnova: opera v petih dejanjih

Rkp:

Vsebina

1. dejanje: semenj v Brdovcu

Pred Jurkovičevo krčmo so zbrani kmetje, med njimi Gubec, Pasanec in Gregorič. Pritožujejo se nad krivicami, ki jih graščaki prizadejajo ljudstvu. Grof Tachy ukaže razgnati množico, kar kmete le še bolj razburi. Tachy se zagleda v Jano, Gjurovo nevesto. Zato Tachyjevi hlapci ugrabijo Gjura, da ta ne bi oviral Tachyja pri svojih namenih z Jano.

2. dejanje: grajski dvor na Susedgradu

Jana prosi Tachyja, da ji vrne zaročenca, ki pa je že na poti v Kanižo, kamor so ga dali med graničarje. Tachy zvabi Jano z zvijačo v grad in jo zlorabi. Jana zblazni, med kmeti in stražarji pa se vname pretep. Tachy udari Janinega očeta z bičem po očeh, da ta oslepi. Kmetje se odločijo za upor, planejo na grad in zažgejo, Gubec pa pozove ljudstvo v boj za staro pravdo.

3. dejanje: zapuščen mlin pri Zaprešiču, binkošti 1572

Joško v skrivališču prisluškuje kmetom, da bi izdal njihove načrte. Gubec, Pasanec in Gregorič načrtujejo upor. Za svojega vodjo izberejo Matijo Gubca, za

vojaškega poveljnika pa Gregoriča. Slednjemu pa Gubčeva vloga ni po godu, zato snuje svoj bojni načrt. V izogib sporom se Gubec prilagodi Gregoriču. Tedaj kmetje opazijo Joška, za katerega Gubec meni, da je vohun in veli, da ga obesijo. Gregorič pa ga izpusti, da bi s tem uveljavil svojo voljo, čeprav se zaveda, da se Gubec ne moti in da bi jim Joško lahko škodoval.

4. dejanje: bojišče na Stubiškem polju 9.2.1573

Na Stubiškem polju se spopadeta kmečka in plemiška vojska. Kmetje so poraženi. Ranjeni Gjuro umre, zblaznela Jana pa s cvetjem krasi njegovo truplo, ki ga ne prepozna. Mara ubije Joška, saj je prepričana, da je on kriv za poraz kmetov. Da bi rešil kmete, se Gubec preda, za njim tudi Pasanec.

5. dejanje: Markov trg pred cerkvijo v Zagrebu 15.2.1573

Gubca odvedejo v Zagreb, kjer ga okronajo z žarečo krono za kmečkega kralja, nato pa posadijo na razbeljen stol, kjer umre.

Opis dela

Matija Gubec je poslednje in hkrati najbolj reprezentativno glasbeno-scensko delo Rista Savina. Kot pred tem že v *Gosposvetskem snu* je skladatelj tudi tokrat našel navdih v zgodovini slovenskega naroda. Tako je *Gubec* Savinovo že tretje odrsko delo, s katerim je obudil slovensko narodno dediščino (bodisi zgodovinsko ali literarno). Zato ne preseneča, da je že pred premiero Bravničar zapisal, da je Savin »najpomembnejši skladatelj slovenske narodne opere«. (Bravničar, 1936: 18)

Snov o slovensko-hrvaški stari pravdi ga je pritegnila še pred izbruhom prve svetovne vojne, ko je služboval v Varaždinu, skladateljsko pa bil zaposlen z *Lepo Vido*. Uglasbitev Gubčeve usode je zato porinil na stran do zgodnjih 20ih let, ko je partituro v pičlih osmih mesecih tudi zaključil. Libreta se je lotil sam, pri tem pa se – kot v *Gosposvetskem snu* – oprl na Grudnovo »Zgodovino slovenskega naroda«. Pri finalizaciji predloge in prevodu mu je tudi tokrat pomagal Fran Roš. Osebe, ki nastopijo v operi, so – razen Joška, ki je tipična romantična figura – resnične, prav tako so dejanja na odru v veliki meri zgodovinsko podprta (skladatelj je na primer vključil izmišljen, a dramaturško učinkovit spor med Gubcem in Gregoričem). Tudi *Matija Gubec* ne izkazuje povsem tehtnega libreta, čeprav naj bi tokrat »našel več ravnotežja med libretom in glasbo«. (Smrekar, 2012: 144) »V njem je vrsta dramaturških pomanjkljivosti, psihološko ni dovolj utemeljen in tudi zgodovinsko dogajanje je gledano preveč skozi prizmo romantičnosti.« (Sivec,

1976: 324) Taka obravnava pa ni bila najbolj ustrezna za obravnavo tovrstne zgodovinske snovi kot je znamenit kmečki upor: »*To romantičnost še večja izmišljena Jožkova figura, ki ji je skladatelj odmeril važno vlogo in ji naprtil krivdo za neuspeh upora, kar seveda nima nič skupnega z zgodovinskimi dejstvi.*« (Cvetko, 1949: 126)

Glasbeni stavek opere je slogovno soroden njenima predhodnicama, *Lepi Vidi* in *Gospodskemu snu*, in se giblje v preverjenih okvirih novoromantičnih teženj. Glasbena misel, v katerih prepozna Bravničar »*svojstvene in osebne poteze*« (Bravničar, 1936: 19), teče v širokih, nepretrganih linijah, skladatelj se izogiba šablonskemu oblikovnemu členjenju. V prekomponirano zgradbo vpet tok glasbe se ustrezno prilega dogajanje na odru, čeprav izstopata predvsem prvo in tretje dejanje, zaključek pa je manj izrazit. Harmonski tok se giblje v trdnih tonalnih okvirih, motivično delo ni zavezujoče, so pa značilni situacijski motivi (Smrekar, 2012: 161).

Orkestracija je polna in barvita. Najmočnejši je namreč tudi Gubec (kot njegovi predhodnici) v instrumentalnem stavku, saj je

»*instrumentalna plat opere Savinova največja moč, [ker] [...] je Savin velik in duhovit najditelj vse novih instrumentalnih barv, samosvoj, drzen slikar, ki so mu zlasti pri srcu čudovite zvočne možnosti lesenih glasbil.*« (Adamič, 1936: 7)

Matija Gubec je bil sicer pozitivno sprejet s strani sodobnih kritikov, a ga Smrekar kljub temu označi za Savinovo najšibkejšo operno delo. A četudi opera ni »*krik najmodernejšega načela časa, [...] pa je po svoji socialni snovi simbolični višek tega časa.*« (ibid.)

Recepcija:

Literatura:

Adamič, Emil. »Risto Savin, 'Matija Gubec'.« *Jutro: dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko* 17, št. 229 (3. 10. 1936).

Bravničar, Matija. »Risto Savin: Matija Gubec.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani. Opera. Sezona 1936/37, št. 3.* Ljubljana: Uprava Narodnega gledališča, 1936.

Cvetko, Dragotin. *Risto Savin.* Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1949.

Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v evropskem prostoru.* Ljubljana: Slovenska matica, 1991.

- Govekar, Fran. »Risto Savin: Matija Gubec.« *Slovenski narod* 69, št. 225 (2. 10. 1936).
- Gradišnik, Fedor. »Savinova opera 'Matija Gubec' na repertoarju zagrebškega gledališča.« *Nova doba* 19, št. 18 (29.4.1938). Celje: Prese, 1938: 2.
- i. »Velika slovenska opera. K premieri 'Matije Gubca'.« *Slovenija* 5, št. 41 (9.10.1936). Ljubljana: Zadružna tiskarna v Ljubljani, 1936.
- Kušar, Peter. »Matija Gubec.« *Dnevnik* (10. 4. 1973).
- Mihelčič, Pavel. »Opera o Gubcu.« *Delo* (10. 4. 1973).
- Neubauer, Henrik. *Slovenske igre in scenariji*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992.
- Pregelj, Ciril. »Risto Savin: Matija Gubec.« *Nova doba* 19, št. 11 (12. 3. 1937). Celje: Prese, 1937: 4.
- Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana, DZS, 1979.
- Savin, Risto. »Kako je nastala opera 'Matija Gubec'.« *Nova muzika* 1 (1928). Ljubljana: Glasbena matica, 1928.
- Savin, Risto. »Okoli moje narodne opere 'Matija Gubec'.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani. Opera. Sezona 1936/37*, št. 3. Ljubljana: Uprava Narodnega gledališča, 1936.
- Savin, Risto. »Okoli moje narodne opere 'Matija Gubec'.« *Nova doba* 20, št. 18 (29. 4. 1938). Celje: Prese, 1938: 2.
- Sivec, Jože. *Opera skozi stoletja*. Ljubljana: DZS, 1976: 323.
- Smrekar, Borut. »Opere Rista Savina.« *Muzikološki zbornik* 48. Ljubljana, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, 2012.
- Šijanec, Fran. »Rista Savina opera Matija Gubec.« *Obzorja, revija za leposlovje, umetnost in publicistiko* 1, št. 7/8. Maribor, 1938.
- Ukmar, Vilko. »Risto Savin: Matija Gubec.« *Slovenec* 64, št. 231 (8. 10. 1936).
- Ukmar, Vilko. »Savinova opera Matija Gubec.« *Slovenec* 64, št. 231 (8. 10. 1936).
- w. »Risto Savin: Matija Gubec.« *Naši razgledi* (20.4.1973).

Izvedbe:

30.9.1936, Ljubljana, SNG Opera.

2.5.1938, Celje, Mestno gledališče.

7.4.1973, Ljubljana, SNG Opera in balet. Ciril Cvetko (dirigent), Fran Žižek (režija), Danilo Merlak (Matija Gubec), Ivan Sancin (Pasanec), Rudolf Franc (Gregorič), Rajko Koritnik (Mogaić), Anton Prus (Mačkomelj), Drago Čuden (Kopinić), Dragiša Ognjanović (Jurković), Milka Evtimova (Mara), Tatjana Kralj (Jana), Edvard Sršen (Joško), Samo Smerkolj (Tachy).

Posnetki

Oktober 1962 – januar 1963, Solisti Opere Ljubljana (Danilo Merlak, Friderik Lupša, Zlata Ognjanovič, Rajko Koritnik, Vladimir Dolničar, Mitja Gregorač), Orkester RTV Slovenija, Komorni zbor RTV Slovenija, Rado Simoniti (dirigent). Odlomki iz opere. Trak (CD – 2007)

2.7 SATTNER Hugolin (1851–1934)

2.7.1 Tajda (1927)

Orkester:

Vloge: Urh Visoški, grof – bas
Tajda, njegova hči – sopran
Marjetica, njena spremljevalka – sopran
Erazem Osojski – tenor
Jurij, njegov spremljevalec – bas
Severus, magister – tenor
Germana, bogata meščanka – sopran
Katra, kmetica – mezzosopran
Padrone ladje Santa Fé – bariton
Pero, krmar – bariton

Zasnova: romantična opera v treh dejanjih

Libreto: Ivan Pregelj

Partitura: rokopis (arhiv Opere)

Vsebina:

1. dejanje: v pristanišču

Mornarji se odpravljajo na ladjo Santa Fe in se poslavljajo od svojcev. Jure, gospodar ladje, jih zaloti pri pitju in petju. Na isto ladjo se nameravajo vkrcati tudi romarji, da bi odpotovali v Komposteljo v Španiji.

Za njimi pride tudi stari, slepi visoški graščak Urh, ki so mu sina ubili. Za zločin krivi starega prijatelja graščaka Osojskega, zaradi česar se prijateljstvo sprevrže v goreče sovraštvo. Z njim pride tudi hči Tajda v spremstvu Erazma, mladega Osojskega, ki pa ga Urh ne prepozna. Z njima sta še Marjetica in Jurij. Med paroma (Tajdo in Erazmom ter Marjetico in Jurijem) se razplamti ljubezen.

Romarji odidejo na ladjo. Ko ladja že odpluje, se v morje za njo požene nem romar in jo še ujame.

2. dejanje: na ladji Santa Fe

Noč je. Nemi romar se prikrade na ladjo. Mornarji zaspijo. Morski roparji, Turki, napadejo ladjo. Nemi romar plane k zvoncu in zbudi posadko. Roparji že odnašajo ženske, vendar Jurij uspe rešiti Marjetico, Tajdo pa reši nemi neznanec. Mornarjem uspe zažgati turško ladjo.

Nemi romar je dobil smrtne rane. Umirajočemu se stari Urh zahvali za hčerino rešitev, tujec pa zahvale ne želi sprejeti in z znamenji razodene, da ni nem, ampak da dela pokoro za umor. Izroči mu pismo in umre.

Na morju se razvname hud vihar. Urh da Erazmu pogoj, če želi Tajdo, da mora Osojskemu ubiti sina. Mornarji, ki so priče sporu, se želijo znebiti Urha, a ga Erazem in Jurij zaščitita. Začne se daniti, ko potniki že ugledajo kopno.

3. dejanje: Sv. Jakob v Kompostelji

Proti veličastni romarski cerkvi Sv. Jakoba v Kompostelji se vije truma pojočih romarjev, ki si bude zaupanje v svetnikovo pomoč. Za menihi pride tudi Urh, ki se slovesno odpove svoji jezi ter prosi le božjega usmiljenja in odpuščanja. S preteklostjo je opravil ter prosi, da bi mu Bog ponovno povrnil vid. In res se zgodi nepričakovani čudež, ki se mu je v svoji pokori Urh že odrekel: spregleda in blagoslovi Tajdo in Erazma ter Jurija in Marjetico, ki pokleknejo predenj.

Opis del

Skladateljski opus Hugolina Sattnerja je obsežen in razmeroma raznolik, največji poudarek pa je na cerkvenih delih. Četudi osredotočen predvsem na zborovsko ustvarjanje, se je uspešno afirmiral tudi na vokalno-instrumentalnem področju. Kot avtorju oratorija in štirih kantat pa je dobil tudi zadovoljivo izkustvo, da je prevzel izziv operne kompozicije. Svojega opernega prvenca *Tajda* se je sicer lotil razmeroma pozno (ob premieri dela je štel 75 let), in sicer na prigovarjanje Franca Kimovca. (Adamič, 1927 A: 6)

Tajdo je Sattner pisal med letoma 1922 in 1925. Libreto je – na prošnjo skladatelja – prispeval Ivan Pregelj, ki je kasneje predlogo v predelani obliki izdal v samostojni knjižni obliki pod naslovom *Komposteljski romarji*. Pri tem so si kritiki edini, da je libreto šibkejši člen kompozicije, saj da je »površno spisane, neučinkovite, šibke, slabotne« (ibid.) Tekstovna predloga trpi namreč za pomanjkanjem dramaturškega loka, zaradi česar skladatelj ni uspel graditi prepričljive celote; za nepreglednostjo, saj je prevelik poudarek na žanrskih

scenah in opisovanju dogodkov, kar odvzema glasbi njeno nalogo v operi in jo sili v podrejen položaj; ter zaradi številnih neutemeljenih in neprimernih situacij, ki omajajo prepričljivost vsebinskega poteka. Da sodi libreto med najšibkejše v slovenski operni literaturi, niti ne preseneča glede na dejstvo, da Pregelj praktično ni poznal operne literature in s tem seveda tudi zakonitosti dobrih tekstovnih predlog. (Pregelj 1927: 11)

Adamič, ki je na neustreznost libreta opozoril v precej ostri kritiki premierne uprizoritve, je oba avtorja pozval, da delo revidirata, saj je bil mnenja, da Sattnerjeva glasba nosi potencial, ki bi zaživel »s *krepkim, dramatično učinkovitim libretom*«, celo do tem mere, da bi opera »*zlahka zasenčila vse, kar se je pri nas dosedaj ustvarilo v tej stroki*«. (Adamič, 1927 B: 2) Da je bila sodba upravičena, dokazuje že premierna uprizoritev, ki je bila podvržena temeljiti predelavi in skrajšavi dirigenta Mirka Poliča. Slednji je namreč precej – Adamič je sicer menil, da bi lahko še bolj drastično (Adamič, 1927 A: 6) – posegel v izvirno partituro, tako v prenasičen instrumentalni stavek kot tudi v formalno zasnovo. (Smrekar 1995)

Glasba je, ustrezno podnaslovu, ki ga je določil skladatelj, po značaju romantična. Ustvarjena sicer v času razcvetelega neoklasicizma se ne ozira na dosežke novih glasbenih tendenc. Sattner, v službi naroda, je namreč zavračal sodobno glasbeno govorico in se zavestno zatekal v preverjene okvire 19. stoletja, ki so bili za v skladateljevem opusu prevladujoče cerkvene skladbe tudi bolj primerne. Iskati premise Nove glasbe v glasbi *Tajda* bi bilo zato povsem nesmiselno.

Glasbena opera izkazuje vse lastnosti Sattnerjevega glasbenega stavka, ki vedno išče oporo v vokalu. Značilna je mozaična gradnja kratkih motivičnih domislekov, katerim pa manjka »globlj[a] medsebojn[a] povezav[a]«. (Smrekar 54) Vpogled v operno partituro namreč razkriva obilico različnih motivov, katerih nizanje pa ne izkazuje potrebne logične strukturiranosti. Da je bil skladatelj v prvi vrsti ustvarjalec vokalnih del, se kaže tudi v šibki instrumentaciji – ne le, da opera nima uverture in da je čisto instrumentalnih odsekov precej malo, tudi sam instrumentalni stavek priča o na tem področju manj izkušenem skladatelju. Orkestracija je masivna, zvočna kulisa (pre)nasičena in (pre)obilna, avtor pa je premalo izrabljajal predvsem solistične potenciale posamičnih instrumentov. (Smrekar, Adamič, Dugan)

Tajda je, kljub Poličevemu prizadevanju za čim bolj tehtno revizijo dela, po premierni sezoni utonila v pozabo, čeprav je bila ob krstni uprizoritvi razmeroma ugodno sprejeta, kar pa je bila zasluga predvsem korektno izvedbe. Opera sicer pomeni obogatitev slovenske operne literature, a zavoljo neuspelega libreta, pa tudi skladateljeve neizkušenosti na tem glasbenem področju le kot statistična vrednost.

Recepcija

Literatura

- »Nova slovenska opera.« *Slovenec* 55, št. 49 (2. 3. 1927): 4.
- »Sattner: 'Tajda'. Izvirna slovenska opera.« *Slovenski narod* 60, št. 51 (4. 3. 1927): 2.
- Cvetko, Ciril. *Mirko Polič: dirigent in skladatelj*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1995.
- č. [Adamič, Emil]. »Tajda.« *Jutro, dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko* 8, št. 63 (15. 3. 1927): 6. A
- č. [Adamič, Emil]. »Tajda.« *Slovenski narod* 60, št. 60 (15. 3. 1927): 2. B
- Dugan, Franjo. »P. Hugolin Sattner: Tajda.« *Sveta Cecilija: časopis za duhovnu glazbu* 21, št. 3. Zagreb: HKD sv. Ćirila i Metoda, 1927: 129–130.
- Govekar, Fran. »Tajda.« *Slovenski narod* 60, št. 64 (19. 3. 1927): 2.
- Grdina, Igor. »Slovenska opera v Ljubljani.« *110 let ljubljanske Opere*. Ljubljana: SNG Opera in balet, 2002.
- K. [Kimovec, Franc]. »Tajda.« *Slovenec* 55, št. 50 (3. 3. 1927): 3.
- K. [Kimovec, Franc]. »Glasba v Sattnerjevi <Tajdi>.« *Slovenec* 55, št. 51 (4. 3. 1927): 3.
- K. [Kimovec, Franc]. »Glasbeni lik najvažnejših oseb iz Sattnerjeve <Tajde>.« *Slovenec* 55, št. 58 (12. 3. 1927): 3.
- K. [Kimovec, Franc]. »Potek dejanja v Sattnerjevi <Tajdi>.« *Slovenec* 55, št. 59 (13. 3. 1927): 3.
- K. [Kimovec, Franc]. »Premijera Sattnerjeve <Tajde>.« *Slovenec* 55, št. 60 (15. 3. 1927): 3.
- m. »Nekaj misli po prvi reprizi romantične opere 'Tajde'.« *Slovenec* 55, št. 70 (29. 3. 1927): 3–4.
- Neubauer, Henrik. *Slovenske igre in scenariji*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992.
- Pregelj, Ivan. »Glosa k besedilu Sattnerjeve 'Tajde'.« *Jutro, dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko* 8, št. 67 (19. 3. 1927): 11.
- Sivec, Jože. *Opera skozi stoletja*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976. A
- Smrekar, Borut. »Sattnerjeva opera.« *Sattnerjev zbornik*. Ljubljana: Družina, 1995: 51–58.

Izvedbe

- 13.3.1927, Ljubljana, Narodno gledališče. Mirko Polič (dirigent), Osip Šest (režija), Julij Betetto (Urh), Pavla (?) Lovše (Tajda), Leopold Kovač (Erazem), Drago Zupan (Jurij), Mohorič Franjo (Severus), Ivanka Ribič (Marjetica), Štefka Polič (Germana).

2.8 ŠVARA Danilo (1902–1981)

Kleopatra (1937)

Orkester: veliki simfonični orkester

Vloge: Kleopatra (kraljica Egipta) – sopran
Julij Cezar (triumvir) – bariton
Potinos (kraljev namestnik) – bas
Apolodur (Kleopatrin zaupnik) – tenor
Decim Brut (senator) – bas
Mark Brut (senator) – bas
Gaj Kasij (senator) – tenor
Eiris (Kleopatrina družica) – mezzosopran
Karmian (Kleopatrina družica) – sopran
Mark Antonij (triumvir) – tenor
Enobarbos (vojskovodja) – bas
Eros (suženj) – tenor

Libreto: Danilo Švara

Zasnova: opera v dveh delih (devetih slikah)

Partitura: klavirski izvleček (Glasbena zbirka NUK)
Orkestrski material (Arhiv Opere)

Vsebina

Prvi del

1. Slika: Aleksandrija — Velika dvorana v Kleopatrini palači.

Na svojem pohodu v Egipt zaide Julij Cezar v zelo kočljiv položaj zaradi odpora kraljeve stranke, ki ji načeluje državni namestnik Potinos. Slednji je varuh 14-letnega Ptolomeja III., ki je Kleopatrin brat in soprog obenem. Potinos sprevidi, da mu Kleopatra zaradi svoje državniške bistrournosti ne bo dopustila vladarske samostojnosti. Zato jo poskusi odstraniti: odvede jo v puščavo in ji zagrozi s smrtjo, če bi se še kdaj poskusila vrniti v Egipt. To je zgodilo nekaj dni pred Cezarjevim prihodom. Ko Rimljan pride v Egipt, ga obišče Potos in mu pove, da se je Kleopatra odrekla kroni in zbežala iz Egipta. Zato ga prosi, naj potrdi Ptolomeja za edinega kralja Egipta. Cezar že skoraj privoli, ko mu prinese Apolodor v dar perzijsko preprogo, iz katere odvijajo v nji skrito žensko: Kleopatro. Cezar odslovi Potinosa, Kleopatra pa mu razloži svojo zgodbo in ga zaprosi zaščite, ki ji jo Cezar obljubi.

2. Slika: Kleopatrina soba.

Potinos v zasedi čaka na kraljico. V njeni smrti vidi edini izhod iz zagate, v katero ga je pripravil njen povratek. Družici Karmian in Eiris pripravljata kraljico za Cezarjev obisk. Kleopatra zapazi za zaveso skritega Potinosa in v trenutku se ji porodi maščevalna misel, da ga zabode. Prav tedaj pa vstopi Cezar, kateremu Kleopatra razodene načrt o veličastnem rimskem cesarstvu, ki naj bi obsegalo tudi Egipt, kot najnevarnejšega nasprotnika pa mu prikaže Potinosa. Cezar ne verjame v nevarnost, Kleopatra pa se približa zavesi in bliskoma zabode za njo skritega Potinosa. S tem prepriča Cezarja, da je bila zarota namenjena njemu, in doseže, da jo prizna za edino vladarico Egipta. Kleopatra mu ponudi egiptovsko krono in Cezar se vda kraljici in njeni lepoti.

3. Slika: Rim — Veliko stopnišče pred pročeljem senata.

Po porazu Potinosovih čet slavi Cezar v Rimu triumf. Med sprevodom mu ponudi Mark Antonij zlat venec z belim trakom, znak rimskih imperatorjev, ki ga Cezar odkloni.

4. slika: Dvorana palače v Rimu. Mesec dni pozneje. Martove Ide.

Kleopatra pričakuje v palači Cezarja, ki je namenjen v senat, da bi tam sprejel cesarsko krono. Potrta je in polna zlih slutenj. Imela je hude sanje, v katerih je videla, kako so orli izključevali Cezarju srce. Tedaj pride Cezar in Kleopatra ga vneto prosi, naj ne hodi v senat, češ da ga tam čaka smrt. Tudi Cezar ni brez hudih slutenj, zato omahuje, a senatorji zarotniki z Decimom Brutom na čelu ga pregovorijo, naj ne odstopi od načrtane poti.

5. slika: Pompejevo stebrišče.

Štirje glavni zarotniki z Markom Brutom na čelu sklenejo odločilni udar. Njihova zarotniška zakletev se zlije s slivospevi, ki jih poje ljudstvo Cezarju na njegovi poti v senat.

6. slika: Dvorana palače v Rimu.

Kleopatra pričakuje Cezarjevo vrnitev, a namesto njega pride vojak s sporočilom, da je Cezar mrtev. Te besede jo hudo prizadenejo in želi k mrtvemu Cezarju. Apolodor jo zadrži, češ da zarotniki krivijo prav njo za Cezarjevo častiteljnost. Dopove ji, da se mora nemudoma vrniti v Egipt, ki se bo moral zdaj še odločneje boriti za svojo samostojnost. Kleopatra se vda in prizna, da bo brez Cezarjeve pomoči boj za Egipt težji, a da zaupa egiptovskim bogovom.

Drugi del

7. slika: Krov Kleopatrine ladje v zalivu pred Tarzom.

Antonij je postal triumvir in prevzel nalogo, da ujame Kleopatru in s tem reši Egipt za rimsko vladavino. Ker se je mudil v Mali Aziji, pokliče Kleopatru v Tanzos. Kraljica povabi Antonija na razkošno slavlje na svoji ladji. Antonij podleže Kleopatrinim čarom in njeni oblasti.

8. slika:

Iz Tarza odpotujeta Kleopatra in Antonij v Egipt. Antonij preživi dve leti ob njeni strani in ji daruje več rimskih provinc, ne meneč se za pozive triumvirov in senata. Rim čedalje glasneje terja vojno z Egiptom in Apolodor pregovori Kleopatru, naj odstrani Antonija. Kraljica po hudem notranjem boju privoli in sklene zastrupiti Antonija s pomočjo ogrlice, ki bi mu jo spustila v vino. Pri večerji že nese Antonij zastrupljeno kupo k ustom, ko prispe vest, da je Rim napovedal Kleopatri vojno. Antonij veli sklicati legije ter hoče nazdraviti kraljici Rima in Egipta, a Kleopatra mu izbije čašo iz rok in mu ponudi svoja usta. Zdaj javi glavni poveljnik Enobarbos, da so legije zapustile Antonija. Kljub temu sklene slednji voditi borbo z Rimom.

9. Slika: Velika dvorana v Kleopatrini palači

Antonij je poražen, vsa pogajanja z Oktavijem za njegovo in Kleopatrino življenje so neuspešna. Preostane mu le še beg. A zvesti suženj Eros mu sporoči, da se je kraljica predala Oktaviju. Zato Antonij zahteva od Erosa, da ga zabode, ta rajši pokonča sebe. Antonij pograbi meč in se zabode sam. Smrtno ranjenemu prineseta Eiris in Karmian sporočilo, da kraljičino posredovanje pri Oktaviju ni bilo uspešno. Ko opazita kri, pohitita po Kleopatru in Antonij izdihne v njenih rokah. Ko Kleopatra spozna, da je vsaka nadaljnja borba z Rimom brez uspeha, si, odeta v kraljevski ornat, pritisne na prsi strupeno kačo.

Opis dela

Danilo Švara, sicer izvrsten pianist, se je že zgodaj spoznal tudi z glasbeno-scenskimi zakonitostmi, ko je v ljubljanski Operi deloval kot korepetitor in dirigent. Zato ni presenetljivo, da je svoj bogat skladateljski opus izpolnil tudi z več opernimi deli, med katerimi je prvega napisal leta 1937. Njegov operni prvenec, *Kleopatra*, s katerim je prekinil dolgoletno mrtvilo slovenske operne produkcije, velja za prvo slovensko veliko opero. (Frelih 1992, 226; Kuret 2003: 148; Pokorn 2003: 154) V splošno znani zgodovinski tematiki so pred njim ustvarjalni navdih našli na primer že Händel leta 1724 (*Giulio Cesare*),

Graun leta 1742 (*Cesare e Cleopatra*), Cimarosa 1789 (*La Cleopatra*) in Massenot 1914 (*Cléopâtre*).

Kleopatra je Švaro pritegnila predvsem zaradi njene usode, ki mu je pomenila »ideal sodobnega opernega libreta«. (Govekar 1940 A: 2) Hkrati mu je časovna distanca vsebinske plati omogočala, da si je »za svojo opero lahko izbral slog popolnoma po svoji fantaziji«. (ibid.) Vendarle pa Govekar dvomi v smiselnost izbrane tematike, saj »še tako odmaknjen čas in še tako starodavno [...] *Kleopatro mora znati vsak umetnik približati naši duši in srcu s toliko silo, da gledalci ali poslušalci popolnoma pozabimo na odmaknjenost časa in oseb*«. (ibid.)

Libreto je skladatelj spisal sam, revidirala pa sta ga slavista Ivan Pregelj in Stan-ko Leben. (Zadnek 1937: 3) Oblikoval ga je v dva vsebinsko ločena dela, razdeljena v devet slik: »prvih šest slik kaže njen [Kleopatrin] tragični odnos do Cezarja, ostale tri pa Egiptu pogubonosno, za *Kleopatro usodno ljubezen do Antonija*«. (Šivic 1940: 3) V prvem delu je torej naslovno junakinjo povezal z usodo Cezarja, v drugem pa Antonija in s tem želel predstaviti »vso *Kleopatrino življenjsko pot in jo postaviti kot glavno junakinjo svojega dela v središče vseh dogodkov, z razliko drugih oblikovalcev istega sujeta, ki so delili in vezali Kleopatrino tragedijo samo s Cezarjem ali pa z Antonijem*«. (Bravničar 1940 A: 110)

Kritika je kmalu opozorila na šibkost libreta, kateremu so očitali »medlost posameznih slik, premalo napetosti in pomanjkanje pravih vrhov«. (Kuret 1982) Šivic sicer priznava, da je libreto ustrezen glede na samo dogajanje: »je neolepšan, prozaičen ter kot dejanje samo nezamotan«; da je tok dogodkov smiseln, da pa se »pri marsikateri sceni ni mogoče otresti vtisa šablone«. (Šivic 1940: 3) Govekar po vsebinski plati opere ne razume kot drame, ampak kot »kroniko brez dramatskih borb in trenj, brez duševnih dvobojev«. Zato meni, da je avtor »pogrešil, da ni izročil svojega libreta v izvršitev poetu-dramatiku«. (Govekar 1940: 3)

Kleopatra je napisana po vzoru velike množične opere. Partituro zaznamujejo monumentalnost, velike ansambelske točke, baletni vložki in učinkovite zaključne scene. Bravničar opozarja, da gre za prvo slovensko opero, ki »po svoji vsebini posega v davnino in se z njo naslanja na vzore, ki so bili v Parizu v visoki modi v drugi polovici prejšnjega stoletja«. (Bravničar 1940 A: 110) A le, kar zadeva vsebinskosti dela, saj je bila glasbena govorica Danila Švare za slovenske razmere precej sodobna in drzna: »Že ko sem študiral, so me moji kolegi [...] smatrali za odpadnika, ker sem kot prvi postulat glasbe postavljal občuteno in ne skonstruirano invencijo. Takrat sem nekdaj mimogrede krstil svojo strujo za neorealizem [...]. Tehniko sem pa seveda navzel popolnoma moderno, odgovarjajočo moji šoli in – sodobnosti«. (nn 1937)

Svojemu modernističnemu kompozicijskemu pristopu je skladatelj ostal zvest tudi pri komponiranju svoje prve opere. A je glasbeno govorico vendarle prilagodil ciljni operni publiki, saj »*poslušalec ne prenese polnih treh ur brezkompromisnih modernih harmonij*« in je zato »*pisal znatno milejše kot v svojih simfoničnih delih, kjer dolžina redkokedaj prekorači polovico ure*«. (Bravničar 1940 B: 112) Zato se giblje glasbeni stavek *Kleopatre* med sodobnimi kompozicijskimi rešitvami, ki so bile skladatelju blizu, in manj radikalnimi modernističnimi idejami: »[S]voj glasbeni slovar je razbremenil ostrine uho parajočih disonanc«. (Grdina 2002 A) S tem je ustvaril smer, ki jo je sam poimenoval novoverizem:

»Melos je poltonski, toda daljša vrsta diatoničnih postopkov je v poltonskem razmerju z naslednjo dolgo vrsto tako, da melodične linije kljub dosledni kromatiki ostavljajo celtonski vtis. [...] Harmonije se menjavajo zelo pogosto in je njihova vezava popolnoma nova. Običajnih harmoničnih modulacij se izogibam, stvoril pa sem nove na podlagi afinitet linij«. (ibid: 111)

Čeprav ji priznava tehnično dovršenost, se zdi Govekarju opera preveč sodobna: »*v kompromisih bo pač moral še popustiti, če želi doseči pri katerikoli publiki resnično brezkompromisen in trajen uspeh. O tem svedoči usoda vseh novodobnih oper po svetu*«. (Govekar 1940 A)

Skladatelj, ki je prvo različico opere – spričo zvočne teže, ki je bila odraz »*stremljenj[a] radikalnih modernistov tega časa*« (Kuret 1982) – revidiral še pred krstno izvedbo, izhaja iz dramatike besedila:

»izvor vse skladbe je v tekstu, v dramatiki in liriki besedila ter v raznih situacijah. [...] Gradil sem iz situacij, iskal sem dramatičnih peripetij in tudi različne stopnje harmonij glede konsonanc in disonanc prilagodil stopnji dramatike — mehkejše scene imajo tudi mehkejše harmonije; pri dramatsko trdih scenah se nisem plašil niti najhujših disonanc. [...] Glavna misel mi je bila: pevcem nuditi pevne in melodične vloge, popolnoma v smislu belcanta, seveda prenešenega v sodobnost«. (ibid.)

Pri tem se je izogibal »*vsaki stilizaciji in arhaiki. Vse teme so se mi porodile iz utripa besed in iz situacijskega nastrojenja*«. (nn 1940 B) Glas je enakopraven del orkestra: »*Vokalne partije ne presežejo obsega in izraznih možnosti, vendar tudi ne vzdržijo vedno ravnotežja nasproti orkestru*«. (Kuret 1982) Najmočnejši adut opere vidi Šivic v njenem glasbenem poteku, ki »*nikjer v izredno obširnem delu ne presahne*« (Švici 1940: 3), Kuret pa v instrumentaciji,

»ki je polna domislekov, sveža, na dramatičnih mestih razgibana pa tudi lirična ob primernih razpoloženjih«. (Kuret 2003: 148)

Kljub omenjenim pomanjkljivostim, ki jih razkriva partitura *Kleopatre*, ji stroka priznava posebno mesto v slovenski operni produkciji. Je »opera, polna svežega, mestoma simfoničnega muziciranja [in s tem] svojstven tip v jugoslovenski operni literaturi«. (ibid.)

Recepcija

Literatura

- »Dr. Danilo Švara o svoji glasbi.« *Jutro, dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko* 18, št. 84 (11. 4. 1937).
- »Kleopatra.« *Slovenski narod* 73, št. 107 (11. 5. 1940). A
- »Opera dr. Danila Švare 'Kleopatra'.« *Jutro, dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko* 21, št. 107 (10. 5. 1940). B
- Bravničar, Matija. »D. Švara: Kleopatra.« *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana*, št. 14, sezona 1939/40. Ljubljana: SNG Opera in balet Ljubljana, 1940. A
- Bravničar, Matija. »Razgovor z avtorjem 'Kleopatre'.« *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana*, št. 14, sezona 1939/40. Ljubljana: SNG Opera in balet Ljubljana, 1940. B
- Bravničar, Matija. »Razgovor z avtorjem 'Kleopatre'.« *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana*, št. 1, sezona 2002/03. Ljubljana: SNG Opera in balet Ljubljana, 2002.
- Cvetko, Ciril. *Dirigent in skladatelj Mirko Polič*. Ljubljana: Slovenski in gledališki filmski muzej, 1995.
- Cvetko, Dragotin. »Skladateljsko delo Danila Švare.« *Slovenska glasbena revija* 1, št. ¾. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1952: 68–69.
- Cvetko, Dragotin. »Ustvarjalno delo Danila Švare.« *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana*, št. 4, sezona 1955/56. Ljubljana: SNG Opera in balet Ljubljana, 1956.
- Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- Dobovišek, Jure. »Kleopatra je bila vredna obuditve.« *Delo* 44, št. 236 (12.10.2002). Ljubljana: Delo, 2002.
- Frelih, Emil. »Skladatelj Danilo Švara in sodobno glasbeno gledališče.« *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti*. Ljubljana: Kres, 1992.
- Govekar, Fran. »Po desetih letih nova izvirna opera: dr. Dan. Švarova 'Kleopatra'.« *Slovenski narod* 73, št. 108 (14. 5. 1940). A

- Govekar, Fran. »Po prvi reprizi dr. Danilo Švarove 'Kleopatre'.« *Slovenski narod* 73, št. 111 (17. 5. 1940). B
- Grdina, Igor. »Danilo Švara. Kleopatra.« *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana*, št. 1, sezona 2002/03. Ljubljana: SNG Opera in balet Ljubljana, 2002. A
- Grdina, Igor. »Slovenska opera v Ljubljani.« *110 let ljubljanske opere*. Ljubljana: SNG Opera in balet Ljubljana, 2002. B
- Koblar, Stanislav. »Učinkovito in privlačno: prva operna uprizoritev letošnje sezone v ljubljanski Operi s Švarovo Kleopatro.« *Finance*, št. 198 (15. 10. 2002). Ljubljana: Gospodarski vestnik, 2002.
- Kuret, Primož. »Delo Danila Švare in njegov pomen za slovensko opero.« *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana*, št. 1, sezona 1982/83. Ljubljana: SNG Opera in balet Ljubljana, 1982.
- Kuret, Primož. »Delo Danila Švare in njegov pomen za slovensko opero.« *Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare*. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2003.
- Lipovšek, Marijan. »Glasba: opera in koncerti.« *Naša sodobnost* 4, št. 7/8 (1956). Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1956: 724–732.
- Neubauer, Henrik. *Slovenske igre in scenariji*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992.
- Pokorn, Danilo. »Dr. Danilo Švara in njegov glasbeni svet.« *Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare*. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2003.
- Sivec, Jože. *Opera skozi stoletja*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976.
- Šivic, Pavel. »Krstna predstava Švarove <Kleopatre>.« *Jutro, dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko* 21, št. 111 (15. 5. 1940).
- Švara, Danilo. »Moja pot do komponiranja.« *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana*, št. 1, sezona 2002/03. Ljubljana: SNG Opera in balet Ljubljana, 2002.
- Tomc, Matija. »Dr. Danilo Švara: 'Kleopatra'. Izvirna slovenska opera.« *Dom in svet* 52 (1940), št. 7.
- Zadnek, Milan. »Danilo Švara je komponiral prvo opero.« *Slovenski narod* 70, št. 6 (9. 1. 1937).

Izvedbe

11. 5. 1940, Ljubljana, Narodno gledališče, Opera. Danilo Švara (dirigent), Ciril Debevec (režija), Valerija Heybal (Kleopatra), Vekoslav Janko (Julij Cezar), Julij Betetto (Potinos), Ivan Francl (Antonij), Svetozar Banovec (Apolodor).

28. 4. 1956, Ljubljana, Narodno gledališče, Opera. Danilo Švara (dirigent), Ciril Debevec (režija), Vilma Bukovčeva (Kleopatra), Samo Smerkolj (Julij Cezar), Ladko Korošec (Potinos), Miro Brajnik (Antonij), Slavko Štrukelj (Apolodor).
10. 10. 2002, Ljubljana, SNG Opera in balet. Igor Švara (dirigent), Vinko Möderndorfer (režija), Ana Pucar Jerič (Kleopatra), Robert Vrčon (Julij Cezar), Juan Vasle (Potinos), Jure Kušar (Antonij), Andrej Debevec (Apolodor).

Posnetki

23. 6. 1967, Orkester slovenske filharmonije, Samo Hubad (dirigent), Vanda Gerlovič (sopran). Odlomki iz opere. trak
Vanda Gerlovič (sopran): operne arije in monologi. Orkester slovenske filharmonije, Samo Hubad (dirigent), Ljubljana: ZKP RTV Slovenija, 2009. 111402 RTVS. CD – odlomki.

3 Repertoarni prerez ljubljanske operne hiše med sezonama 1918/19 in 1940/41⁴²

d'ALBERT Eugen

1. *Mrtve oči* (Die toten Augen)

1925/26: 1. 10. 1925*; 6. 10. 1925; 11. 10. 1925; 16. 11. 1925; 21. 10. 1925;
30. 10. 1925; 4. 11. 1925; 13. 11. 1925; 2. 12. 1925;

1926/27: 6x

2. *Nišina* (Tiefeland)

1922/23: 19. 1. 1923; 25. 1. 1923; 28. 1. 1923; 31. 1. 1923; 7. 2. 1923; 16. 2.
1923; 21. 2. 1923; 3. 3. 1923; 7. 3. 1923; 13. 3. 1923; 24. 3. 1923;
5. 4. 1923

1923/24: 10. 2. 1924

1924/25: 15. 6. 1925

1926/27: 29. 10. 1926; 18. 11. 1926; 4. 12. 1926; 10. 12. 1926; 25. 1. 1927;
11. 2. 1927;

1932/33: 7. 1. 1933; 11. 1. 1933; 15. 1. 1933; 18. 1. 1933; 25. 1. 1933; 7. 2.
1933; 11. 3. 1933

1933/34: 28. 1. 1934; 20. 2. 1934; 14. 6. 1934

1939/40: 21. 12. 1939; 23. 12. 1939; 27. 12. 1939; 4. 1. 1940; 24. 1. 1940;
28. 1. 1940; 1. 3. 1940; 17. 3. 1940

AUBER Daniel-Françoise-Esprit

1. *Fra Diavolo*

1920/21: 4. 1. 1921; 8. 1. 1921; 9. 1. 1921; 12. 1. 1921; 14. 1. 1921; 23. 1.
1921; 26. 1. 1921; 30. 1. 1921; 1. 2. 1921; 13. 2. 1921; 27. 2. 1921;
1. 4. 1921

1932/33: 1. 10. 1932; 5. 10. 1932; 9. 10. 1932; 12. 10. 1932; 27. 10. 1932;
10. 11. 1932; 15. 11. 1932;

⁴² V poglavju Repertoarni prerez ljubljanske operne hiše med sezonama 1918/19 in 1940/41 so navedena vsa operna dela, izvedena v Ljubljani v tem obdobju. Dodani so tudi datumi posamičnih izvedb, navedeni po sezonah. Z * so označene tiste uprizoritve, ki so se v Ljubljani zgodile prvič. Datumi predstav so povzeti po ohranjenih gledaliških listih, v večji meri pa po napovednikih v časopisu Jutro (zaradi številnih sprememb prireditve, ki so se tedaj pogosto dogajale tik pred zdajci, so možne napačne navedbe datumov).

BEETHOVEN Ludwig van

1. *Fidelio*

1926/27: 10. 5. 1927*; 14. 6. 1927; 21. 6. 1927;
1927/28: 29. 2. 1928; 10. 3. 1928; 15. 3. 1928; 4. 4. 1928; 9. 4. 1928;
1930/31: 30. 5. 1931
1940/41: 28. 9. 1940; 3. 10. 1940; 10. 10. 1940; 16. 10. 1940; 22. 10. 1940;
1. 11. 1940; 6. 11. 1940; 25. 12. 1940; 31. 1. 1941

BELLINI Vincenzo

1. *Norma*

1929/30: 16. 4. 1930; 20. 4. 1930; 24. 4. 1930; 3. 5. 1930; 7. 5. 1930; 13. 5. 1930;

BIZET Georges

1. *Carmen*

1920/21: 22. 4. 1921; 24. 4. 1921; 27. 4. 1921; 30. 4. 1921; 3. 5. 1921; 6. 5. 1921; 10. 5. 1921; 20. 5. 1921; 24. 5. 1921; 26. 5. 1921; 4. 6. 1921; 10. 6. 1921
1921/22: 21. 10. 1921; 13. 11. 1921; 17. 11. 1921; 3. 12. 1921; 13. 12. 1921; 22. 12. 1921; 20. 12. 1921; 14. 1. 1922; 7. 2. 1922; 2. 4. 1922
1922/23: 12. 9. 1922; 18. 11. 1923; 2. 12. 1922; 8. 12. 1923; 13. 12. 1922; 25. 12. 1922; 30. 12. 1922; 3. 1. 1923; 6. 1. 1923; 2. 2. 1923; 13. 2. 1923; 2. 4. 1923; 5. 5. 1923; 16. 5. 1923; 30. 5. 1923
1923/24: 23. 3. 1924
1924/25: 8. 4. 1925; 13. 4. 1925; 15. 4. 1925; 23. 4. 1925; 3. 5. 1925; 14. 5. 1925; 22. 5. 1925; 27. 5. 1925; 3. 6. 1925
1926/27: 26. 11. 1926; 29. 12. 1926; 23. 1. 1927; 5. 2. 1927; 25. 3. 1927; 11. 6. 1927; 3. 7. 1927;
1927/28: 8. 4. 1928; 24. 4. 1928
1928/29: 13. 2. 1929; 16. 2. 1929; 9. 3. 1929; 13. 3. 1929
1929/30: 1. 11. 1929; 8. 12. 1929; 6. 1. 1930; 19. 1. 1930
1930/31: 26. 12. 1930
1931/32: 26. 12. 1931; 1. 1. 1932; 5. 1. 1932; 10. 1. 1932; 16. 1. 1932; 30. 1. 1932; 4. 2. 1932; 13. 2. 1932; 13. 3. 1932; 10. 4. 1932
1933/34: 25. 2. 1934; 3. 3. 1934; 6. 3. 1934; 11. 3. 1934; 16. 3. 1934; 7. 4. 1934; 15. 4. 1934; 26. 4. 1934; 9. 5. 1934; 16. 5. 1934
1934/35: 23. 11. 1934; 3. 1. 1935; 17. 1. 1935; 23. 1. 1935
1935/36: 6. 1. 1936; 14. 1. 1936; 26. 3. 1936; 23. 5. 1936; 24. 6. 1936
1939/40: 21. 6. 1940; 22. 6. 1940; 26. 6. 1940; 27. 6. 1940

1940/41: 14. 11. 1940; 20. 11. 1940; 23. 11. 1940; 27. 11. 1940; 7. 12. 1940;
11. 12. 1940; 14. 12. 1940; 22. 12. 1940; 9. 1. 1941; 18. 1. 1941;
26. 1. 1941; 1. 3. 1941; 9. 3. 1941; 28. 3. 1941; 11. 5. 1941; 22. 6.
1941

BOITO Arrigo

1. *Mefistofeles (Mefistofele)*

1922/23: 20. 12. 1922*; 21. 12. 1922; 5. 1. 1923; 7. 1. 1923; 10. 1. 1923;
18. 1. 1923; 24. 1. 1923; 1. 2. 1923; 10. 2. 1923; 24. 2. 1923; 21.
5. 1923

BORODIN Aleksandr

1. *Knez Igor (Knjas Igor)*

1930/31: 4. 10. 1930*; 9. 10. 1930; 19. 10. 1930; 25. 10. 1930; 1. 11. 1930;
6. 11. 1930; 8. 12. 1930
1931/32: 8. 11. 1931; 30. 11. 1931; 2. 1. 1932; 3. 2. 1932; 10. 2. 1932; 30.
3. 1932
1933/34: 22. 3. 1934; 24. 3. 1934; 21. 4. 1934; 3. 5. 1934

BRAVNIČAR Matija

1. *Hlapec Jernej in njegova pravica*

1940/41: 25. 1. 1941*; 30. 1. 1941; 12. 2. 1941; 26. 2. 1941; 13. 3. 1941; 15.
3. 1941; 19. 3. 1941

2. *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*

1929/30: 11. 5. 1930*; 17. 5. 1930; 22. 5. 1930; 27. 5. 1930; 3. 6. 1930; 14.
6. 1930; 19. 6. 1930
1931/32: 15. 5. 1932; 21. 5. 1932

CATALANI Alfredo

1. *La Wally*

1925/26: 30. 3. 1926*; apr1926
1926/27: 30. 9. 1926

CHARPENTIER Gustave

1. *Luiza (Louise)*

1921/22: 24. 3. 1922*; 25. 3. 1922; 27. 3. 1922; 29. 3. 1922; 1. 4. 1922; 5. 4.
1922; 12. 4. 1922; 22. 4. 1922; 26. 4. 1922; 4. 5. 1922; 21. 5. 1922

- 1922/23: 25. 5. 1923; 8. 6. 1923; 15. 6. 1923; 18. 6. 1923; 20. 6. 1923
1930/31: 5. 3. 1931; 8. 3. 1931; 17. 3. 1931; 22. 3. 1931; 6. 4. 1931; 9. 4. 1931; 21. 4. 1931; 28. 4. 1931; 12. 5. 1931
1931/32: 9. 1. 1932; 19. 1. 1932; 26. 1. 1932; 20. 2. 1932; 3. 3. 1932; 9. 4. 1932
1933/34: 27. 9. 1933; 4. 10. 1933; 14. 10. 1933; 5. 5. 1934; 6. 6. 1934; 21. 6. 1934

CILÈA Francesco

1. *Adriana Lecouvreur*

- 1939/40: 16. 3. 1940*; 18. 3. 1940; 24. 3. 1940; 31. 3. 1940; 3. 4. 1940; 18. 4. 1940; 25. 4. 1940; 8. 5. 1940; 21. 5. 1940

ČAJKOVSKI Peter Iljič

1. *Jevgenij Onjegin (Evgeni Onegin)*

- 1918/19: 11. 1. 1919
1919/20: 16. 5. 1920
1922/23: 3. 5. 1923; 8. 5. 1923; 13. 5. 1923; 17. 5. 1923; 23. 5. 1923; 10. 6. 1923
1923/24: 12. 10. 1923; 27. 10. 1923; 2. 11. 1923; 6. 11. 1923; 25. 11. 1923
1928/29: 11. 6. 1929
1929/30: 6. 10. 1929; 29. 10. 1929; 8. 11. 1929; 29. 11. 1929
1930/31: 12. 10. 1930; 9. 11. 1930; 22. 11. 1930; 28. 1. 1931
1931/32: 25. 10. 1931; 20. 3. 1932
1937/38: 23. 12. 1937; 29. 12. 1937; 8. 1. 1938; 16. 1. 1938; 29. 1. 1938; 6. 2. 1938; 16. 2. 1938; 17. 3. 1938
1938/39: 25. 1. 1939; 5. 2. 1939; 23. 2. 1939; 17. 3. 1939; 2. 4. 1939; 28. 5. 1939
1939/40: 25. 5. 1940; 5. 6. 1940; 8. 6. 1940; 14. 6. 1940; 18. 6. 1940
1940/41: 31. 10. 1940; 9. 11. 1940

2. *Jolanta*

- 1938/39: 14. 12. 1938*; 20. 12. 1938; 10. 1. 1939; 3. 2. 1939; 16. 2. 1939; 29. 3. 1939
1939/40: 21. 2. 1940; 29. 2. 1940; 3. 3. 1940; 16. 4. 1940; 1. 5. 1940

3. *Pikova dama (Pikovaja dama)*

- 1918/19: 16. 9. 1919
1923/24: 9. 6. 1924

1924/25: 4. 11. 1924; 6. 11. 1924; 23. 12. 1924; 8. 1. 1925; 9. 3. 1925; 6. 6. 1925; 9. 6. 1925

1933/34: 23. 9. 1933; 10. 10. 1933; 15. 10. 1933; 15. 11. 1933; 21. 11. 1933; 3. 12. 1933; 9. 12. 1933; 13. 12. 1933; 29. 12. 1933; 18. 2. 1934

1936/37: 20. 2. 1937; 27. 2. 1937; 9. 3. 1937; 17. 3. 1937; 8. 4. 1937; 22. 4. 1937

ČEREPNIN Aleksander Nikolaevič

1. *01-01*

1933/34: 19. 10. 1933*; 25. 10. 1933; 4. 11. 1933; 8. 11. 1933; 16. 11. 1933; 29. 12. 1933

DELANNOY Marcel

1. *Damski lovec (Le Fou de la Dame)*

1931/32: 15. 10. 1931*; 20. 10. 1931; 31. 10. 1931; 12. 11. 1931

DELIBES Leo

1. *Lakmé*

1921/22: 6. 5. 1922; 11. 5. 1922; 14. 5. 1922; 18. 5. 1922; 20. 5. 1922; 24. 5. 1922; 13. 6. 1922

1922/23: 22. 10. 1922; 29. 10. 1922; 3. 11. 1922; 23. 1. 1923; 20. 2. 1923

DONIZETTI Gaetano

1. *Don Pasquale*

1924/25: 28. 3. 1925*; 31. 3. 1925; 20. 4. 1925; 22,4,1925; 25. 4. 1925; 30. 4. 1925; 6. 5. 1925; 7. 6. 1925

2. *Ljubezenski napoj (L'Elisir d'Amore)*

1938/39: 14. 10. 1938*; 16. 10. 1938; 20. 10. 1938; 19. 11. 1938; 17. 12. 1938; 22. 12. 1938; 8. 2. 1939

3. *Linda di Chamounix*

1937/38: 20. 10. 1937*; 13. 11. 1937; 18. 11. 1937; 13. 1. 1938; 21. 1. 1938; 26. 1. 1938

4. *Lucija Lammermoorska (Lucia di Lammermoor)*

1935/36: 22. 4. 1936; 26. 4. 1936; 15. 5. 1936; 17. 5. 1936; 27. 5. 1936; 3. 6. 1936; 9. 6. 1936; 18. 6. 1936

1936/37: 13. 9. 1936; 2. 10. 1936; 11. 10. 1936; 14. 11. 1936; 28. 2. 1937
1937/38: 14. 12. 1937; 18. 5. 1938; 2. 6. 1938
1938/39: 3. 6. 1939
1939/40: 11. 4. 1940; 17. 4. 1940; 21. 4. 1940; 24. 4. 1940; 30. 4. 1940; 20.
5. 1940; 12. 6. 1940

DVOŘÁK Antonín

1. *Jakobinec (Jakobín)*

1937/38: 8. 3. 1938*; 29. 3. 1983; 6. 4. 1938; 13. 4. 1938; 28. 4. 1938; 11.
5. 1938; 14. 5. 1938

2. *Rusalka*

1919/20: 20. 12. 1919
1924/25: 28. 10. 1924; 1. 11. 1924; 8. 11. 1924; 12. 11. 1924; 22. 11. 1924;
6. 12. 1924; 3. 1. 1925; 16. 1. 1925; 10. 5. 1925
1931/32: 3. 5. 1932; 11. 5. 1932; 20. 5. 1932; 31. 5. 1932; 8. 6. 1932; 14. 6.
1932
1932/33: 20. 10. 1932; 4. 3. 1933
1933/34: 14. 4. 1934
1939/40: 27. 1. 1940; 30. 1. 1940; 7. 2. 1940; 14. 2. 1940; 18. 2. 1940; 27.
2. 1940; 7. 3. 1940
1940/41: 19. 2. 1941; 6. 3. 1941; 11. 3. 1941; 16. 3. 1941; 23. 3. 1941; 6. 4.
1941; 27. 4. 1941; 14. 5. 1941; 30. 5. 1941; 7. 6. 1941

3. *Vrag in Katra (Čert a Káča)*

1922/23: 15. 2. 1923*; 25. 2. 1923; 1. 3. 1923; 9. 3. 1923; 11. 3. 1923; 16.
3. 1923; 18. 3. 1923; 4. 4. 1923; 27. 5. 1923

FALLA Manuel de

1. *Kratko življenje (La vida breve)*

1934/35: 22. 5. 1935*; 25. 5. 1935; 28. 5. 1935; 6. 6. 1935

FOERSTER Anton

1. *Gorenjski slavček*

1922/23: 30. 11. 1922; 1. 12. 1922; 3. 12. 1922; 10. 12. 1922; 14. 12. 1922;
26. 12. 1922; 29. 12. 1922; 31. 12. 1922; 16. 1. 1923; 26. 1. 1923;
4. 2. 1923; 8. 2. 1923; 23. 2. 1923; 28. 2. 1923; 19. 3. 1923; 1. 4.
1923; 26. 4. 1923; 12. 5. 1923; 19. 5. 1923; 17. 6. 1923
1923/24: 3. 2. 1924; 6. 3. 1924; 26. 4. 1924; 24. 5. 1924; 30. 5. 1924

- 1924/25: 7. 12. 1924; 1. 1. 1925; 11. 1. 1925; 25. 3. 1925; 21. 5. 1925
1929/30: 13. 10. 1929; 16. 10. 1929; 27. 10. 1929; 3. 11. 1929; 20. 11. 1929;
28. 11. 1929; 3. 12. 1929; 13. 12. 1929; 15. 12. 1929; 12. 1. 1930;
7. 6. 1930
1930/31: 20. 9. 1930; 23. 11. 1930
1932/33: 17. 6. 1933; 28. 6. 1933
1933/34: 18. 3. 1934; 21. 5. 1934
1934/35: 2. 6. 1935; 15. 6. 1935
1935/36: 9. 11. 1935
1937/38: 20. 11. 1937; 23. 11. 1937; 30. 11. 1937; 9. 12. 1937; 15. 12. 1937; 26.
12. 1937; 6. 1. 1938; 23. 1. 1938; 5. 2. 1938; 18. 3. 1938; 12. 6. 1938
1938/39: 26. 10. 1938; 18. 3. 1939
1939/40: 30. 11. 1939; 6. 12. 1939; 10. 12. 1939; 14. 12. 1939; 16. 12. 1939;
24. 12. 1939; 1. 1. 1940; 6. 1. 1940; 10. 1. 1940; 20. 1. 1940; 10. 2.
1940; 23. 2. 1940
1940/41: 30. 11. 1940; 6. 1. 1941

FOERSTER Josef Bohuslav

1. *Eva*

- 1925/26: 18. 11. 1925*; 27. 11. 1925; 10. 12. 1925; 22. 12. 1925; 30. 12.
1925; 9. 1. 1926; 24. 1. 1926

GERBIČ Fran

1. *Nabor*

- 1925/26: 18. 10. 1925*; 22. 10. 1925; 25. 10. 1925; 31. 10. 1925; 5. 11.
1925; 14. 11. 1925; 19. 11. 1925

GIORDANO Umberto

1. *André Cheniér*

- 1932/33: 17. 4. 1933*; 20. 5. 1933; 23. 5. 1933; 27. 5. 1933; 30. 5. 1933; 4.
6. 1933; 7. 6. 1933

GOLDMARK Karl

1. *Sabska kraljica (Die Königin von Saba)*

- 1939/40: 30. 9. 1939; 7. 10. 1939; 22. 10. 1939; 23. 11. 1939; 8. 12. 1939;
13. 12. 1939; 25. 12. 1939; 3. 1. 1940
1940/41: 4. 1. 1941; 8. 1. 1941; 14. 1. 1941; 23. 1. 1941; 29. 1. 1941; 20. 2.
1941; 12. 3. 1941

GOTOVAC Jakov

1. *Ero z onega sveta (Ero s onoga svijeta)*

1936/37: 4. 3. 1937*; 7. 3. 1937; 13. 3. 1937; 20. 3. 1937; 7. 4. 1937; 15. 4. 1937; 18. 4. 1937; 23. 4. 1937; 6. 6. 1937; 28. 6. 1937; 30. 1. 1938
1937/38: 30. 10. 1937; 15. 2. 1938
1938/39: 5. 10. 1938; 29. 10. 1938; 1. 12. 1938; 1. 1. 1939; 25. 2. 1939; 12. 3. 1939; 16. 3. 1939
1939/40: 6. 10. 1939; 5. 11. 1939; 3. 12. 1939; 4. 2. 1940
1940/41: 5. 7. 1941; 14. 7. 1941

2. *Morana*

1931/32: 5. 2. 1933*; 9. 2. 1933; 15. 2. 1933; 2. 2. 1933; 17. 3. 1933; 21. 3. 1933

GOUNOD Charles

1. *Faust*

1919/20: 7. 3. 1920
1920/21: 24. 9. 1920; 29. 9. 1920; 2. 10. 1920; 7. 10. 1920; 12. 10. 1920; 22. 10. 1920; 1. 11. 1920
1921/22: 5. 1. 1922; 8. 1. 1922; 13. 1. 1922; 18. 1. 1922; 26. 1. 1922; 31. 1. 1922; 5. 2. 1922; 5. 3. 1922; 30. 4. 1922; 9. 5. 1922; 5. 6. 1922
1923/24: 16. 2. 1924; 30. 3. 1924; 8. 4. 1924; 15. 5. 1924; 23. 5. 1924
1927/28: 15. 10. 1927; 27. 10. 1927; 8. 11. 1927; 20. 11. 1927; 8. 12. 1927; 11. 12. 1927; 20. 12. 1927; 22. 1. 1928; 9. 6. 1928
1928/29: 25. 10. 1928; 6. 11. 1928; 14. 12. 1928; 24. 2. 1929; 16. 3. 1929; 10. 4. 1929
1930/31: 20. 11. 1930; 18. 1. 1931; 8. 2. 1931
1931/32: 7. 2. 1932; 24. 4. 1932
1932/33: 25. 2. 1933; 14. 3. 1933
1934/35: 19. 6. 1935; 25. 6. 1935; 27. 6. 1935
1935/36: 26. 10. 1935; 2. 11. 1935; 7. 11. 1935; 27. 11. 1935; 18. 3. 1936; 4. 6. 1936
1940/41: 22. 3. 1941; 24. 3. 1941; 1. 4. 1941; 3. 4. 1941; 24. 4. 1941; 3. 5. 1941; 25. 5. 1941; 28. 5. 1941; 2. 6. 1941; 5. 6. 1941; 15. 6. 1941; 29. 6. 1941; 20. 7. 1941

HALEVY Jacques-Fromental

1. *Židinja (Le Juive)*

1926/27: 30. 11. 1926; 3. 12. 1926; 8. 12. 1926; 16. 12. 1926; 3. 1. 1927;
1930/31: 23. 5. 1931; 4. 6. 1931

1931/32: 21. 11. 1931; 13. 12. 1931; 21. 1. 1932; 12. 4. 1932

1933/34: 27. 4. 1933

HATZE Josip

1. *Povratek (Povratak)*

1925/26: 18. 10. 1925*; 22. 10. 1925; 25. 10. 1925; 31. 10. 1925; 5. 11. 1925; 14. 11. 1925; 19. 11. 1925; 24. 11. 1925; 4. 12. 1925; 5. 1. 1926; 13. 1. 1926; 19. 1. 1926; apr1926

2. *Adel in Mara (Adel i Mara)*

1932/33: 30. 11. 1932*; 7. 12. 1932; 11. 12. 1932; 25. 12. 1932; 29. 12. 1932; 12. 1. 1933; 19. 1. 1933

HUMPERDINCK Engelbert

1. *Janko in Metka (Hänsel und Gretel)*

1922/23: 7. 4. 1923; 11. 4. 1923; 15. 4. 1923; 18. 4. 1923; 22. 4. 1923; 28. 4. 1923; 4. 5. 1923; 11. 5. 1923; 20. 5. 1923; 14. 6. 1923

1923/24: 6. 12. 1923; 27. 12. 1923

JANÁČEK Leoš

1. *Katja Kabanova (Kát'a Kabanová)*

1933/34: 26. 5. 1934*; 30. 5. 1934; 8. 6. 1934; 13. 6. 1934; 23. 6. 1934

2. *Jenufa (Její pastorkyňa)*

1922/23: 28. 10. 1922*; 4. 11. 1922; 7. 11. 1922; 12. 11. 1922; 15. 11. 1923; 23. 11. 1923; 5. 12. 1923; 13. 1. 1923; 20. 1. 1923; 10. 3. 1923; 15. 3. 1923; 28. 3. 1923; 20. 4. 1923

1923/24: 29. 11. 1924; 2. 12. 1924; 8. 12. 1924; 18. 12. 1924; 31. 1. 1925; 11. 2. 1925; 25. 2. 1925

1933/34: 13. 1. 1934; 18. 1. 1934; 21. 1. 1934; 24. 1. 1934; 31. 1. 1934; 6. 2. 1934; 7. 3. 1934

1934/35: 11. 10. 1934; 8. 11. 1934; 9. 1. 1935; 16. 4. 1935; 25. 4. 1935

1940/41: 12. 10. 1940; 17. 10. 1940; 23. 10. 1940; 29. 10. 1940; 2. 11. 1940; 17. 11. 1940; 5. 12. 1940

KAREL Rudolf

1. *Botra smrt (Smrt Kmotřička)*

1936/37: 7. 11. 1936*; 18. 11. 1936; 24. 11. 1936; 17. 12. 1936; 23. 12. 1936

KIENZL Wilhelm

1. *Evangeljnik (Der Evangelimann)*

1921/22: 15. 10. 1921; 20. 10. 1921; 26. 10. 1921; 1. 11. 1921; 11. 11. 1921;
16. 11. 1921; 20. 11. 1921; 26. 11. 1921; 6. 12. 1921; 7. 1. 1922;
19. 1. 1922; 8. 2. 1922; 9. 3. 1922

1937/38: 2. 10. 1937; 9. 10. 1937; 13. 10. 1937; 3. 11. 1937; 11. 11. 1937;
28. 11. 1937

KOGOJ Marij

1. Črne maske

1928/29: 7. 2. 1929*; 6. 6. 1929; 15. 6. 1929; 18. 6. 1929

1929/30: 5. 4. 1930; 10. 4. 1930; 1. 5. 1930; 9. 5. 1930; 15. 5. 1930; 11. 6. 1930

KOCZALSKI Raoul

1. *Zemruda*

1934/35: 9. 5. 1935*; 21. 5. 1935; 29. 5. 1935; 5. 6. 1935; 8. 6. 1935

KONJOVIĆ Petar

1. *Koštana*

1931/32: 7. 11. 1931*; 11. 11. 1931; 22. 11. 1931; 25. 11. 1931; 10. 12.
1931; 17. 12. 1931; 25. 12. 1931; 17. 1. 1932; 29. 1. 1932

1932/33: 22. 1. 1933; 26. 1. 1933; 7. 3. 1933; 5. 4. 1933; 29. 4. 1933; 5. 5. 1933

KOVAŘOVIC Karel

1. *Psoglavci (Psohlavci)*

1923/24: 28. 10. 1923; 31. 10. 1923; 4. 11. 1923; 10. 11. 1923; 30. 11. 1923;
4. 12. 1923; 8. 1. 1924

KŘENEK Ernst

1. *Jonny svira (Jonny spielt auf)*

1928/29: 23. 12. 1928*; 25. 12. 1928; 30. 12. 1928; 5. 1. 1929; 13. 1. 1929;
16. 1. 1929; 3. 2. 1929; 6. 2. 1929

1929/39: 8. 10. 1929; 15. 10. 1929; 24. 10. 1929; 11. 12. 1929; 14. 1. 1930;
7. 4. 1930

LEONCAVALLO Ruggiero

1. *Glumači (I Pagliacci)*

1918/19: 9. 4. 1919

1919/20: 18. 3. 1920

1920/21: 23. 9. 1920; 28. 9. 1920; 3. 10. 1920; 8. 10. 1920; 3. 11. 1920
1924/25: 2. 5. 1925; 9. 5. 1925; 13. 5. 1925; 26. 5. 1925; 5. 6. 1925; 13. 6. 1925; 19. 6. 1925
1925/26: 20. 12. 1925; 13. 1. 1926; 19. 1. 1926
1926/27: 21. 9. 1926; 20. 2. 1927
1929/30: 7. 9. 1929; 9. 3. 1930; 12. 3. 1930; 18. 3. 1930; 1. 4. 1930
1930/31: 13. 3. 1931
1931/32: 3. 4. 1932; 27. 4. 1932; 4. 5. 1932
1936/37: 5. 12. 1936; 8. 12. 1936; 12. 12. 1936; 19. 12. 1936; 26. 12. 1936; 7. 1. 1937; 13. 1. 1937; 17. 1. 1937; 28. 1. 1937; 28. 1. 1937
1937/38: 27. 11. 1937; 25. 6. 1938
1938/39: 16. 2. 1939; 28. 2. 1939
1939/40: 9. 3. 1940; 14. 3. 1940; 7. 4. 1940

MAHOWSKI Alfred

1. *Hlapec Jernej in njegova pravica*

1932/33: 29. 9. 1932*; 6. 10. 1932; 11. 10. 1932; 19. 10. 1932; 25. 10. 1932; 12. 11. 1932; 22. 11. 1932

MASCAGNI Pietro

1. *Cavalleria Rusticana*

1921/22: 11. 2. 1922; 14. 2. 1922; 22. 2. 1922; 2. 3. 1922; 8. 3. 1922; 19. 3. 1922; 30. 3. 1922; 20. 4. 1922; 16. 5. 1922
1924/25: 5. 10. 1924; 8. 10. 1924; 18. 10. 1924; 31. 10. 1924; 20. 11. 1924; 14. 12. 1924; 7. 1. 1925; 2. 5. 1925; 9. 5. 1925; 19. 6. 1925
1926/27: 9. 11. 1926; 20. 2. 1927
1927/28: 14. 12. 1927
1929/30: 7. 9. 1929
1930/31: 13. 3. 1931
1931/32: 3. 4. 1932; 27. 4. 1932; 4. 5. 1932
1936/37: 5. 12. 1936; 8. 12. 1936; 12. 12. 1936; 19. 12. 1936; 26. 12. 1936; 7. 1. 1937; 13. 1. 1937; 17. 1. 1937; 28. 1. 1937; 29. 3. 1937
1937/38: 27. 11. 1937; 25. 6. 1938
1938/39: 28. 2. 1939

MASSENET Jules

1. *Don Kihot (Don Quichotte)*

1938/39: 12. 11. 1938*; 16. 11. 1938; 20. 11. 1938; 29. 11. 1938; 8. 12. 1938; 3. 1. 1939; 15. 1. 1939; 5. 5. 1939

1940/41: 6. 6. 1941; 8. 6. 1941; 10. 6. 1941; 12. 6. 1941; 17. 6. 1941; 25. 6. 1941

2. *Manon*

1918/19: 15. 2. 1919

1925/26: 7. 10. 1925; 13. 10. 1925; 20. 10. 1925; 29. 10. 1925; 8. 11. 1925; 11. 11. 1925; 15. 12. 1925; 3. 1. 1926; 7. 2. 1926; 9. 2. 1926; 23. 3. 1926; 25. 3. 1926; 4. 4. 1926; apr1926

1926/27: 15. 12. 1926; 19. 12. 1926; 28. 12. 1926; 12. 1. 1927; 1. 2. 1927; 9. 3. 1927; 18. 3. 1927

1927/28: 26. 5. 1928

1928/29: 23. 4. 1929

1932/33: 19. 11. 1932; 23. 11. 1932; 27. 11. 1932; 3. 12. 1932; 8. 12. 1932; 14. 12. 1932; 22. 12. 1932; 4. 1. 1933; 8. 1. 1933; 15. 1. 1933; 29. 1. 1933; 12. 2. 1933; 19. 3. 1933; 16. 4. 1933; 15. 6. 1933

1933/34: 1. 10. 1933; 7. 12. 1933; 25. 12. 1933; 17. 1. 1934; 17. 6. 1934

1934/35: 29. 9. 1934; 10. 11. 1934; 24. 1. 1935; 26. 1. 1935; 7. 4. 1935

1935/36: 1. 11. 1935; 22. 11. 1935; 12. 1. 1936; 2. 2. 1936; 8. 3. 1936; 19. 4. 1936

1936/37: 21. 2. 1937; 10. 4. 1937

1937/38: 19. 12. 1937

1938/39: 23. 11. 1938; 22. 1. 1939

1939/40: 3. 10. 1939

3. *Thäis*

1920/21: 17. 2. 1921*; 19. 2. 1921; 22. 2. 1921; 12. 3. 1921; 18. 3. 1921; 23. 3. 1921; 4. 4. 1921; 6. 4. 1921; 9. 4. 1921; 14. 4. 1921; 19. 4. 1921; 7. 5. 1921; 11. 5. 1921

4. *Žongler naše preljube gospe (Le Jongleur de Notre-dame)*

1918/19: 27. 5. 1919*

1919/20: 31. 3. 1920

1925/26: 4. 3. 1926; 4. 3. 1926; 7. 3. 1926; 9. 3. 1926; 16. 3. 1926; 24. 3. 1926

1939/40: 14. 10. 1939; 18. 10. 1939; 26. 10. 1939; 31. 10. 1939; 7. 11. 1939; 12. 11. 1939; 18. 11. 1939; 26. 11. 1939; 25. 12. 1939

5. *Werther*

1921/22: 16. 12. 1921; 18. 12. 1921; 25. 12. 1921; 4. 1. 1922; 11. 1. 1922; 17. 1. 1922; 1. 3. 1922; 21. 3. 1922; 28. 4. 1922

1930/31: 4. 1. 1931; 9. 1. 1931; 15. 1. 1931; 30. 1. 1931; 10. 3. 1931; 20. 3. 1931; 23. 4. 1931

1938/39: 18. 3. 1939; 21. 3. 1939; 25. 3. 1939; 26. 6. 1939

1939/40: 24. 11. 1939; 28. 11. 1939; 11. 1. 1940; 15. 6. 1940; 19. 6. 1940; 20. 6. 1940

MONIUSZKO, Stanislav

1. *Halka*

1933/34: 8. 10. 1933; 11. 10. 1933; 17. 10. 1933; 24. 10. 1933; 26. 10. 1933; 2. 11. 1933; 17. 11. 1933; 10. 12. 1933; 27. 3. 1934

MONTEMEZZI Italo

1. *Ljubezan treh kraljev (L'amore dei tre Re)*

1928/29: 30. 1. 1929*; 8. 2. 1929; 14. 2. 1929; 21. 2. 1929; 27. 2. 1929; 14. 3. 1929; 3. 4. 1929

MOZART Wolfgang Amadeus

1. *Beg iz Seraja (Die Entführung aus dem Serail)*

1928/29: 15. 2. 1929*; 17. 2. 1929; 20. 2. 1929; 1. 3. 1929; 8. 3. 1929; 22. 3. 1929;

2. *Così fan tutte*

1926/27: 25. 12. 1926*; 30. 12. 1926; 5. 1. 1927; 22. 1. 1927; 6. 2. 1927; 12. 2. 1927

1930/31: 22. 1. 1931; 25. 1. 1931; 29. 3. 1931

3. *Čarobna piščal (Die Zauberflöte)*

1927/28: 22. 12. 1927*; 25. 12. 1927; 30. 12. 1927; 4. 1. 1928; 11. 11. 1928; 8. 3. 1928

1928/29: 17. 11. 1928; 29. 11. 1928; 18. 4. 1929

4. *Don Juan*

1924/25: 24. 1. 1925*; 8. 2. 1925; 14. 2. 1925; 19. 2. 1925; 23. 2. 1925; 19. 3. 1925; 24. 3. 1925; 1. 4. 1925; 12. 4. 1925; 16. 4. 1925; 23. 5. 1925

1925/26: 7. 11. 1925; 16. 11. 1925; 28. 11. 1925; 5. 12. 1925; 9. 12. 1925; 13. 2. 1926

1937/38: 22. 2. 1938; 26. 2. 1938; 21. 4. 1938; 4. 5. 1938; 25. 5. 1938

5. *Figarova svatba (Figaros Hochzeit)*

1925/26: 17. 6. 1926*

1926/27: 22. 9. 1926; 25. 11. 1926; 28. 11. 1926; 18. 12. 1926; 26. 1. 1927;
20. 4. 1927

1939/40: 9. 11. 1939; 14. 11. 1939; 21. 11. 1939; 26. 12. 1939; 7. 1. 1940;
18. 1. 1940; 21. 1. 1940; 25. 1. 1940; 6. 3. 1940; 10. 3. 1940; 4. 4.
1940; 6. 4. 1940; 12. 4. 1940

1940/41: 19. 10. 1940; 25. 10. 1940; 4. 11. 1940; 7. 11. 1940; 13. 11. 1940;
19. 11. 1940; 21. 11. 1940; 28. 11. 1940; 3. 12. 1940; 1. 6. 1941;
21. 6. 1941

MUSORGSKI Modest Petrovič

1. *Boris Godunov*

1921/22: 1–2. 10. 1921*; 4–5. 10. 1921; 12. 10. 1921; 18. 10. 1921; 29. 10.
1921; 2. 11. 1921; 8. 11. 1921; 30. 11. 1921; 14. 12. 1921; 20. 12.
1921; 10. 1. 1922; 7. 5. 1922; 10. 5. 1922; 1. 6. 1922

1925/26: Apr1926

1926/27: 4. 11. 1926; 17. 2. 1927

1928/29: 9. 12. 1928; 12. 1. 1929

1930/31: 30. 11. 1930; 18. 4. 1931

1937/38: 27. 6. 1938

1938/39: 1. 10. 1938; 4. 10. 1938; 19. 10. 1938; 3. 11. 1938; 27. 1. 1939

1939/40: 4. 10. 1939; 16. 11. 1939; 7. 12. 1939; 29. 5. 1940

2. *Hovanščina*

1934/35: 28. 9. 1934*; 3. 10. 1934; 9. 10. 1934; 24. 10. 1934; 28. 10. 1934;
31. 10. 1934; 6. 11. 1934; 7. 12. 1934; 14. 12. 1934; 11. 5. 1935

1936/37: 9. 1. 1937; 16. 1. 1937; 20. 1. 1937; 4. 2. 1937; 27. 4. 1937

NOVAK Vítězslav

1. *Laterna (Lucerna)*

1931/32: 8. 10. 1931*; 17. 10. 1931; 22. 10. 1931; 27. 10. 1931; 17. 11.
1931; 24. 11. 1931; 15. 12. 1931

ODAK Krsto

1. *Dorica pleše*

1934/35: 31. 1. 1935*

OFFENBACH Jacques

1. *Hoffmannove pripovedke (Les Contes d'Hoffmann)*

1919/20: 17. 10. 1919

1920/21: 15. 10. 1920; 17. 10. 1920; 21. 10. 1920; 5. 11. 1920; 9. 11. 1920;
15. 2. 1921

1923/24: 9. 4. 1922; 11. 4. 1922; 23. 4. 1922; 25. 4. 1922; 29. 4. 1922

1924/25: 18. 6. 1925

1925/26: 3. 10. 1925; 17. 10. 1925; 27. 10. 1925; 6. 1. 1926; 12. 1. 1926

1927/28: 10. 11. 1927; 10. 1. 1928; 29. 1. 1928; 4. 3. 1928

1928/29: 17. 3. 1929

1929/30: 13. 4. 1930

1930/31: 26. 3. 1931; 11. 6. 1931

1934/35: 27. 10. 1934; 1. 11. 1934; 13. 11. 1934; 17. 11. 1934; 28. 11. 1934;
8. 12. 1934; 13. 12. 1934; 26. 12. 1934; 30. 12. 1934; 16. 1. 1935;
13. 2. 1935; 20. 2. 1935

1935/36: 10. 11. 1935

1936/37: 30. 10. 1936; 1. 11. 1936; 4. 11. 1936; 15. 11. 1936; 20. 11. 1936;
30. 1. 1937; 10. 2. 1937; 18. 2. 1937; 11. 3. 1937

1937/38: 3. 4. 1938

2. *Robinzonada (Robinson Crusoe)*

1931/32: 12. 3. 1932*; 15. 3. 1932; 20. 3. 1932; 23. 3. 1932; 31. 3. 1932; 13.
4. 1932; 19. 4. 1932

OSTERC Slavko

1. *Krog s kredo*

1928/29: 9. 11. 1928*; 13. 11. 1928; 22. 11. 1928; 4. 12. 1928; 6. 3. 1929;
13. 4. 1929

2. *Medea; Dandin v vicah*

1931/32: 27. 2. 1932*; 2. 3. 1932; 8. 3. 1932; 16. 3. 1932

PARMA Viktor

1. *Ksenija*

1919/20: 18. 3. 1920

1934/35: 23. 12. 1934

2. Zlatorog

1920/21: 17. 3. 1921*; 20. 3. 1921; 27. 3. 1921; 30. 3. 1921; 3. 4. 1921; 8. 4. 1921; 12. 4. 1921; 17. 4. 1921; 20. 4. 1921; 26. 4. 1921; 29. 5. 1921; 1. 6. 1921; 12. 6. 1921

PONCHIELLI Amilcare

1. Gioconda

1937/38: 4. 6. 1938*; 8. 4. 1938; 11. 6. 1938; 15. 6. 1938; 18. 6. 1938; 22. 6. 1938

1938/39: 18. 12. 1938; 30. 12. 1938; 4. 1. 1939; 14. 1. 1939; 19. 1. 1939; 29. 1. 1939; 31. 3. 1939; 10. 4. 1939

PROKOFJEV Sergej

1. Zaljubljen v tri oranže

1927/28: 21. 10. 1927*; 25. 10. 1927; 30. 10. 1927; 12. 11. 1927; 22. 11. 1927; 27. 11. 1927; 26. 12. 1927; 1. 1. 1928; 15. 1. 1928; 28. 1. 1928; 20. 5. 1928; 2. 6. 1928

1928/29: 20. 11. 1928; 23. 11. 1928; 5. 12. 1928; 11. 1. 1929; 19. 1. 1929; 1. 2. 1929

1932/33: 3. 11. 1932; 6. 11. 1932; 9. 11. 1932; 24. 11. 1932; 15. 12. 1932

PUCCINI Giacomo

1. Boheme (La Boheme)

1918/19: 4. 3. 1919

1921/22: 6. 11. 1921; 9. 11. 1921; 12. 11. 1921; 2. 12. 1921; 11. 12. 1922; 21. 12. 1921; 29. 12. 1921; 15. 1. 1922; 28. 1. 1922; 3. 2. 1922; 15. 3. 1922

1924/25: 6. 3. 1925; 15. 3. 1925; 17. 3. 1925; 21. 3. 1925; 3. 4. 1925; 7. 4. 1925; 18. 4. 1925; 19. 4. 1925; 11. 6. 1925

1925/26: 27. 3. 1926

1929/30: 15. 2. 1930; 21. 2. 1930; 28. 2. 1930; 13. 3. 1930; 20. 4. 1930; 6. 5. 1930

1930/31: 19. 11. 1930; 13. 12. 1930; 27. 12. 1930; 4. 2. 1931

1931/32: 15. 6. 1932

1932/33: 2. 2. 1933

1933/34: 30. 12. 1933; 6. 1. 1934; 11. 1. 1934

1936/37: 28. 11. 1936; 3. 12. 1936; 16. 12. 1936; 22. 12. 1936; 27. 12. 1936; 5. 1. 1937; 14. 2. 1937; 6. 3. 1937; 3. 4. 1937; 2. 5. 1937; 4. 5. 1937

1937/38: 7. 10. 1937; 10. 10. 1937; 26. 10. 1937; 5. 11. 1937; 10. 11. 1937;
1. 1. 1938; 1. 2. 1938; 12. 2. 1938; 20. 4. 1938; 14. 6. 1938
1938/39: 27. 11. 1938; 2. 12. 1938; 28. 12. 1938; 20. 1. 1939; 26. 1. 1939;
8. 3. 1939

2. *Dekle z zlatega zahoda (La fanciulla dal West)*

1937/28: 9. 5. 1928*; 15. 5. 1928; 30. 5. 1928; 5. 6. 1928; 14. 6. 1928; 14.
6. 1928

3. *Gianni Schicchi*

1923/24: 9. 1. 1924*; 11. 1. 1924; 20. 1. 1924; 23. 1. 1924; 30. 1. 1924
1926/27: 21. 10. 1926
1929/30: 9. 3. 1930; 12. 3. 1930; 18. 3. 1930; 1. 4. 1930
1938/39: 14. 12. 1938; 20. 12. 1938; 3. 2. 1939; 29. 3. 1939

4. *Madame Butterfly*

1921/22: 26. 2. 1922; 4. 3. 1922; 11. 3. 1922; 18. 3. 1922; 29. 3. 1922; 7. 4.
1922; 16. 4. 1922; 21. 4. 1922; 3. 5. 1922; 17. 5. 1922; 25. 5. 1922
1922/23: 15. 10. 1922; 26. 11. 1923; 22. 12. 1922; 28. 12. 1922; 27. 2. 1923;
31. 5. 1923; 6. 6. 1923
1923/24: 17. 2. 1924; 25. 3. 1924
1926/27: 21. 4. 1927; 29. 4. 1927; 5. 5. 1927; 22. 6. 1927; 5. 7. 1927
1927/28: 14. 1. 1928; 17. 3. 1928; 15. 4. 1928; 11. 5. 1928
1928/29: 19. 9. 1928; 28. 10. 1928; 20. 1. 1929
1929/30: 21. 4. 1930
1930/31: 14. 10. 1930; 15. 10. 1930; 16. 11. 1930; 7. 12. 1930; 24. 1. 1931;
12. 2. 1931; 18. 2. 1931
1931/32: 15. 11. 1931; 27. 12. 1931; 19. 3. 1932; 17. 4. 1932
1932/33: 1. 1. 1933; 10. 1. 1933; 31. 1. 1933; 11. 4. 1933
1933/34: 29. 4. 1934
1935/36: 17. 10. 1935; 20. 10. 1935; 23. 10. 1935; 29. 10. 1935; 6. 11. 1935;
14. 11. 1935; 25. 11. 1935; 25. 12. 1935; 5. 1. 1936; 18. 1. 1936;
30. 1. 1936; 8. 2. 1936; 23. 2. 1936; 15. 3. 1936
1936/37: 3. 9. 1936; 8. 10. 1936; 20. 12. 1936; 2. 2. 1937; 12. 2. 1937; 3. 3.
1937; 28. 3. 1937
1937/38: 16. 11. 1937; 29. 1. 1938; 17. 2. 1938
1938/39: 26. 12. 1938; 26. 3. 1939
1939/40: 1. 10. 1939; 15. 11. 1939; 20. 12. 1939; 20. 4. 1940; 13. 5. 1940;
11. 6. 1940; 13. 6. 1940
1940/41: 6. 1. 1941; 12. 1. 1941; 4. 5. 1941; 6. 5. 1941; 10. 7. 1941

5. *Manon Lescaut*

1923/24: 15. 3. 1924*; 16. 3. 1924; 12. 4. 1924; 24. 4. 1924; 16. 5. 1924; 28. 5. 1924
1937/38: 17. 5. 1938; 21. 5. 1938; 24. 5. 1938; 1. 6. 1938; 30. 6. 1938

6. *Triptychon: Gianni Schicchi; Plašč (Il Tabarro); Sestra Angelika (Suor Angelica)*

1921/22: 3. 6. 1922*; 10. 6. 1922; 11. 6. 1922; 14. 6. 1922
1922/23: 19. 10. 1922; 26. 10. 1922; 5. 11. 1922; 16. 11. 1923; 12. 1. 1923; 27. 1. 1923; 3. 2. 1923

7. *Tosca*

1920/21: 11. 12. 1920; 14. 12. 1920; 16. 12. 1920; 21. 12. 1920; 29. 12. 1920; 2. 1. 1921; 11. 1. 1921; 15. 1. 1921; 25. 1. 1921; 12. 2. 1921; 26. 2. 1921; 6. 3. 1921; 8. 3. 1921; 15. 3. 1921; 28. 3. 1921; 2. 4. 1921; 10. 4. 1921; 16. 4. 1921; 29. 4. 1921; 15. 5. 1921; 3. 6. 1921
1921/22: 8. 10. 1921; 16. 10. 1921; 24. 11. 1921; 9. 12. 1921; 22. 1. 1922; 13. 5. 1922; 28. 5. 1922; 31. 5. 1922
1922/23: 4. 3. 1923; 8. 3. 1923; 17. 3. 1923; 27. 3. 1923; 10. 4. 1923; 29. 4. 1923; 29. 5. 1923; 2. 6. 1923
1923/24: 16. 12. 1923; 23. 12. 1923; 29. 12. 1923; 10. 1. 1924; 6. 2. 1924; 10. 4. 1924; 13. 5. 1924
1924/25: 21. 12. 1924; 10. 3. 1925
1925/26: 11. 3. 1926; 14. 3. 1926
1926/27: 25. 9. 1926; 28. 9. 1926
1927/28: 16. 11. 1927; 26. 11. 1927; 4. 12. 1927; 10. 12. 1927; 15. 12. 1927; 17. 5. 1928; 12. 6. 1928
1928/29: 15. 11. 1928; 26. 12. 1928; 19. 2. 1929
1929/30: 20. 10. 1929; 7. 12. 1929; 5. 1. 1930; 16. 3. 1930
1930/31: 28. 11. 1930; 28. 12. 1930; 1. 2. 1931; 1. 3. 1931; 1. 4. 1931
1931/32: 14. 2. 1932; 6. 3. 1932; 10. 3. 1932; 7. 5. 1932
1933/34: 29. 10. 1933; 18. 11. 1933; 4. 2. 1934
1934/35: 6. 1. 1935; 17. 3. 1935; 3. 5. 1935
1937/38: 5. 1. 1938; 18. 1. 1938; 9. 2. 1938; 15. 3. 1938; 30. 3. 1938; 30. 4. 1938;
1938/39: 9. 10. 1938; 1. 11. 1938; 12. 2. 1939; 2. 3. 1939; 30. 3. 1939; 21. 5. 1939; 23. 5. 1939; 2. 6. 1939
1940/41: 19. 4. 1941

8. *Turandot*

1931/32: 23. 4. 1932*; 1. 5. 1932; 16. 5. 1932; 28. 5. 1932; 4. 6. 1932; 16. 6. 1932; 22. 6. 1932; 25. 6. 1932

1932/33: 30. 10. 1932; 5. 11. 1932; 17. 11. 1932; 28. 12. 1932; 27. 6. 1933

RESPIGHI Ottorino

1. *Plamen (La fiamma)*

1936/37: 21. 4. 1937*; 24. 4. 1937; 29. 4. 1937; 13. 5. 1937; 16. 5. 1937; 22. 5. 1937; 29. 5. 1937

RIMSKI-KORSAKOV Nikolaj Andreevič

1. *Carjeva nevesta (Carskaja nevesta)*

1923/24: 27. 4. 1924*; 1. 5. 1924; 12. 5. 1924; 31. 5. 1924

1924/25: 2. 10. 1924; 10. 10. 1924; 19. 10. 1924; 25. 10. 1924; 2. 11. 1924; 14. 11. 1924; 27. 11. 1924; 30. 12. 1924

2. *Majska noč (Majskaja noč)*

1924/25: 4. 10. 1924*; 7. 10. 1924; 11. 10. 1924; 16. 10. 1924; 22. 10. 1924; 7. 11. 1924; 16. 11. 1924;

3. *Mozart in Salieri (Mocart i Saljeri)*

1923/24: 9. 1. 1924*; 11. 1. 1924; 20. 1. 1924; 23. 1. 1924; 30. 1. 1924; 8. 2. 1924; 2. 4. 1924

4. *Sneguročka*

1930/31: 5. 2. 1931*; 12. 4. 1931; 15. 4. 1931; 22. 4. 1931; 5. 5. 1931; 9. 5. 1931

1931/32: 14. 10. 1931; 3. 11. 1931; 20. 11. 1931; 13. 1. 1932

ROSSINI Gioacchino

1. *Pepelka Angelina (Cenerentola, ossia la bontá in trionfo)*

1935/36: 12. 10. 1935*; 15. 10. 1935; 22. 10. 1935; 30. 10. 1935; 21. 11. 1935; 6. 12. 1935

2. *Seviljski brivec (Il barbiere di Siviglia)*

1922/23: 11. 11. 1922; 14. 11. 1922; 19. 11. 1923; 22. 11. 1923; 28. 11. 1923; 7. 12. 1923; 17. 12. 1923; 23. 12. 1923; 4. 1. 1923; 9. 1. 1923; 14. 1. 1923; 21. 1. 1923; 30. 1. 1923; 13. 2. 1923; 14. 3. 1923; 21. 3. 1923; 8. 4. 1923; 19. 4. 1923; 1. 5. 1923; 15. 5. 1923

- 1023/24: 9. 10. 1923; 11. 10. 1923; 30. 10. 1923; 3. 11. 1923; 20. 12. 1923;
13. 1. 1924; 13. 4. 1924
- 1924/25: 26. 10. 1924; 13. 1. 1925; 13. 3. 1925
- 1926/27: 1. 11. 1926; 10. 11. 1926; 20. 11. 1926; 23. 11. 1926; 9. 1. 1927;
15. 1. 1927; 4. 2. 1927; 23. 2. 1927; 15. 6. 1927; 26. 6. 1927
- 1931/32: 18. 2. 1932; 23. 2. 1932; 28. 2. 1932; 5. 3. 1932; 17. 3. 1932; 28.
3. 1932; 2. 4. 1932; 16. 4. 1932; 26. 4. 1932
- 1932/33: 2. 10. 1932; 13. 11. 1932; 4. 12. 1932; 12. 3. 1933; 11. 4. 1933; 20.
6. 1933
- 1933/34: 16. 2. 1934; 1. 3. 1934; 1. 3. 1934
- 1935/36: 21. 5. 1936; 29. 5. 1936; 31. 5. 1936; 9. 6. 1936
- 1936/37: 6. 9. 1936; 17. 11. 1936; 2. 12. 1936; 15. 12. 1936; 3. 1. 1937; 12.
1. 1937; 21. 3. 1937
- 1937/38: 7. 11. 1937; 17. 11. 1937; 21. 11. 1937; 3. 12. 1937; 7. 12. 1937;
7. 1. 1938; 27. 1. 1938; 31. 3. 1938; 26. 5. 1938
- 1940/41: 15. 5. 1941; 18. 5. 1941; 26. 6. 1941; 28. 6. 1941; 1. 7. 1941; 3. 7.
1941; 6. 7. 1941

3. *Viljem Tell (Guillaume Tell)*

- 1933/34: 8. 2. 1934; 14. 2. 1934; 22. 2. 1934; 19. 4. 1934; 12. 5. 1934; 24.
5. 1934

RÓŻYCKI Ludomir

1. *Eros in Psyche (Eros i Psyche)*

- 1926/27: 30. 3. 1927*; 8. 4. 1927; 27. 4. 1927; 30. 4. 1927; 3. 5. 1927

SAINT SAËNS Camille

1. *Samson in Dalila (Samson et Dalila)*

- 1932/33: 23. 3. 1933; 1. 4. 1933; 25. 4. 1933; 14. 5. 1933; 1. 6. 1933
- 1933/34: 5. 10. 1933; 13. 10. 1933; 7. 11. 1933; 20. 12. 1933

SATTNER Hugolin

1. *Tajda*

- 1926/27: 13. 3. 1927*; 20. 3. 1927; 23. 3. 1927; 27. 3. 1927; 31. 3. 1927;
10. 4. 1927; 13. 4. 1927; 23. 4. 1927; 26. 4. 1927; 4. 5. 1927; 24.
6. 1927

SAVIN Risto

1. *Gospodsvetski sen*

1923/24: 1. 12. 1923*; 7. 12. 1923; 9. 12. 1923; 25. 12. 1923; 20. 1. 1924;
22. 1. 1924; 1. 2. 1924

2. *Lepa Vida*

1920/21: 18. 9. 1920; 21. 9. 1920; 26. 9. 1920; 30. 9. 1920; 6. 10. 1920; 23.
10. 1920; 27. 10. 1920; 11. 11. 1920; 14. 11. 1920; 20. 11. 1920;
24. 11. 1920; 25. 12. 1920; 7. 4. 1921; 19. 5. 1921

1928/29: 30. 11. 1928; 7. 12. 1928; 20. 12. 1928; 29. 12. 1928; 25. 1. 1929;
31. 1. 1929; 7. 4. 1929

3. *Matija Gubec*

1931/32: 30. 9. 1936*; 7. 10. 1936; 20. 10. 1936; 10. 11. 1936; 26. 11. 1936;
1. 12. 1936; 10. 12. 1936

SCHMIDT Franz

1. *Notredamski zvonar (Notre Dame)*

1923/24: 22. 12. 1923*; 28. 12. 1923; 1. 1. 1924; 19. 1. 1924; 5. 2. 1924; 1.
4. 1924

SMETANA Bedřich

1. *Dalibor*

1920/21: 13. 11. 1920; 16. 11. 1920; 18. 11. 1920; 21. 11. 1920; 25. 11.
1920; 1. 12. 1920; 7. 12. 1920; 12. 12. 1920; 22. 12. 1920; 3. 2.
1921; 3. 3. 1921; 5. 3. 1921; 14. 5. 1921; 18. 5. 1921; 22. 5. 1921

1921/22: 7. 10. 1921; 11. 10. 1921; 19. 10. 1921; 25. 10. 1921; 30. 10. 1921;
19. 11. 1921

1928/29: 13. 10. 1928; 16. 10. 1928; 6. 12. 1928; 10. 12. 1928; 3. 1. 1928

2. *Libuša (Libuše)*

1933/34: 11. 4. 1934*; 17. 4. 1934; 11. 5. 1934

3. *Poljub (Hubička)*

1923/24: 1. 3. 1924; 7. 3. 1924; 11. 3. 1924; 14. 3. 1924; 22. 3. 1924; 3. 4.
1924; 29. 5. 1924

1938/39: 27. 10. 1938; 30. 10. 1938; 4. 11. 1938; 10. 11. 1938; 17. 11. 1938;
30. 11. 1938; 4. 12. 1938; 9. 12. 1938

1939/40: 27. 10. 1939; 29. 10. 1939; 10. 12. 1939

4. *Prodana nevesta (Prodaná nevěsta)*

- 1918/19: 3. 12. 1918
1920/21: 19. 9. 1920; 1. 1. 1921; 28. 4. 1921; 1. 5. 1921
1921/22: 27. 11. 1921; 1. 12. 1921; 17. 12. 1922; 26. 12. 1921; 1. 1. 1922;
29. 1. 1922; 28. 2. 1922
1922/23: 31. 10. 1922; 25. 11. 1922; 28. 11. 1922; 12. 12. 1922; 15. 12.
1922; 1. 1. 1923; 11. 1. 1923; 6. 2. 1923; 17. 2. 1923; 3. 6. 1923
1923/24: 22. 11. 1923; 6. 1. 1924; 2. 2. 1924; 2. 3. 1924; 12. 3. 1924; 21. 4.
1924
1924/25: 23. 11. 1924; 26. 12. 1924; 6. 1. 1925; 6. 2. 1925; 1. 5. 1925
1925/26: 25. 12. 1925; 10. 1. 1926
1926/27: 10. 10. 1926; 1. 1. 1927; 26. 2. 1927; 2. 3. 1927; 15. 3. 1927; 12.
4. 1927; 9. 6. 1927
1927/28: 26. 2. 1928; 19. 5. 1928
1928/29: 1. 12. 1928; 31. 3. 1929
1929/30: 9. 11. 1929; 30. 11. 1929
1930/31: 8. 9. 1930; 28. 10. 1930; 2. 2. 1931; 24. 3. 1931
1931/32: 29. 11. 1931; 24. 1. 1932; 11. 6. 1932; 19. 6. 1932; 26. 6. 1932
1932/33: 18. 12. 1932; 18. 5. 1933; 29. 6. 1933
1933/34: 17. 12. 1933; 24. 4. 1934
1934/35: 11. 11. 1934; 20. 3. 1935; 30. 4. 1935
1936/37: 17. 6. 1937; 26. 6. 1937; 29. 6. 1937
1937/38: 17. 10. 1937; 28. 10. 1937; 5. 12. 1937; 22. 12. 1937; 3. 3. 1938;
12. 1. 1938; 24. 3. 1938; 24. 4. 1938; 29. 4. 1938; 13. 5. 1938
1938/39: 2. 10. 1938; 28. 10. 1938; 4. 11. 1938; 11. 12. 1938; 6. 1. 1939; 2.
2. 1939; 17. 2. 1939; 28. 6. 1939
1939/40: 8. 10. 1939; 28. 10. 1939; 17. 12. 1939

5. *Tajnost (Tajemství)*

- 1922/23: 17. 10. 1922*; 21. 10. 1923; 24. 10. 1922; 9. 11. 1922; 21. 11.
1923; 9. 12. 1923; 1. 11. 1922

STRAUSS Richard

1. *Kavalir z rožo (Der Rosenkavalier)*

- 1935/36: 25. 3. 1936*; 29. 3. 1936; 1. 4. 1936; 13. 4. 1936; 15. 4. 1936; 18.
5. 1936; 26. 5. 1936; 16. 6. 1936

2. *Saloma*

- 1927/28: 18. 6. 1928*; 21. 6. 1928
1928/30: 30. 10. 1928; 7. 11. 1928; 27. 3. 1929; 17. 4. 1929

1935/36: 21. 12. 1935; 2. 1. 1936; 8. 1. 1936; 16. 1. 1936; 23. 1. 1936; 1. 2. 1936; 26. 2. 1936; 5. 3. 1936; 14. 3. 1936; 4. 4. 1936

STRAVINSKI Igor Fedorovič

1. *Kralj Ojdip (Oidipus Rex)*

1928/29: 9. 11. 1928*; 13. 11. 1928; 22. 11. 1928; 4. 12. 1928; 6. 3. 1929; 13. 4. 1929

ŠAFRANEK-KAVIČ Lujo

1. *Hasanaginica*

1929/30: 1. 2. 1930*; 6. 2. 1930; 14. 2. 1930; 20. 2. 1930; 23. 2. 1930; 2. 3. 1930; 29. 3. 1930; 29. 4. 1930; 9. 6. 1930; 15. 6. 1930

1930/31: 6. 9. 1930; 16. 10. 1930; 21. 10. 1930; 11. 12. 1930; 14. 12. 1930; 30. 12. 1930; 14. 1. 1931; 19. 2. 1931

ŠOSTAKOVIČ Dmitrij

1. *Katarina Izmajlova, Lady Macbeth iz Mcenska (Ledi Makbet Mcenskogo uezda)*

1935/36: 12. 2. 1936*; 18. 2. 1936; 29. 2. 1936; 7. 3. 1936; 11. 3. 1936; 22. 3. 1936; 12. 4. 1936; 16. 4. 1936; 23. 4. 1936

ŠVARA Danilo

1. *Kleopatra*

1939/40: 11. 5. 1940*; 19. 5. 1940; 18. 5. 1940; 22. 5. 1940; 30. 5. 1940; 1. 6. 1940

THOMAS Charles-Louis-Ambroise

1. *Mignon*

1919/20: 21. 1. 1920

1920/21: 4. 3. 1921; 9. 3. 1921; 11. 3. 1921; 13. 3. 1921; 8. 5. 1921; 12. 5. 1921; 16. 5. 1921

1923/24: 11. 11. 1923; 20. 11. 1923; 24. 11. 1923; 8. 12. 1923; 15. 12. 1923; 5. 1. 1924; 12. 1. 1924; 15. 1. 1924; 15. 2. 1924

1924/25: 1. 3. 1925; 4. 3. 1925; 12. 3. 1925; 24. 3. 1925; 26. 3. 1925; 29. 3. 1925; 4. 4. 1925; 12. 5. 1925

1927/28: 17. 4. 1928; 21. 4. 1928; 26. 4. 1928; 8. 5. 1928; 7. 6. 1928

1928/29: 23. 3. 1929; 1. 6. 1929; 13. 6. 1929; 18. 12. 1929; 19. 12. 1929; 29. 12. 1929; 17. 1. 1930

1930/31: 20. 1. 1931; 15. 2. 1931; 27. 3. 1931
1934/35: 18. 11. 1934; 25. 11. 1934; 30. 11. 1934; 2. 12. 1934; 6. 12. 1934;
11. 12. 1934; 22. 12. 1934; 10. 2. 1935; 28. 2. 1935; 9. 3. 1935; 27.
3. 1935

VERDI Giuseppe

1. Aida

1923/24: 6. 10. 1923; 10. 10. 1923; 14. 10. 1923; 24. 10. 1923; 8. 11. 1923;
23. 11. 1923; 2. 12. 1923; 11. 12. 1923; 26. 12. 1923; 16. 1. 1924;
26. 1. 1924; 7. 2. 1924; 13. 2. 1924; 9. 3. 1924; 6. 4. 1924; 20. 4.
1924; 22. 5. 1924; 26. 4. 1925; 28. 4. 1925; 5. 5. 1925; 7. 5. 1925
1925/26: 9. 10. 1925; 14. 10. 1925; 24. 10. 1925; 1. 11. 1925; 6. 12. 1925;
17. 1. 1926; 22. 1. 1926; 29. 1. 1926; apr 1926
1926/27: 7. 11. 1926; 17. 4. 1927
1928/29: 25. 11. 1928; 18. 12. 1928; 28. 12. 1928; 8. 1. 1929; 22. 1. 1929;
27. 1. 1929; 1. 4. 1929; 5. 4. 1929
1929/30: 25. 5. 1930
1930/31: 11. 9. 1930; 16. 4. 1931
1931/32: 1. 11. 1931; 14. 11. 1931; 27. 3. 1932; 17. 4. 1932
1935/36: 12. 11. 1935; 17. 11. 1935; 20. 11. 1935; 26. 11. 1935; 1. 12. 1935;
4. 12. 1935; 14. 12. 1935; 19. 12. 1935; 29. 12. 1935; 1. 1. 1936;
11. 1. 1936; 22. 1. 1936
1936/37: 13. 12. 1936; 3. 1. 1937; 10. 1. 1937; 11. 4. 1937
1938/39: 8. 11. 1938; 25. 11. 1938; 19. 3. 1939

2. Ernani

1929/30: 22. 12. 1929; 28. 12. 1929; 2. 1. 1930; 16. 1. 1930; 30. 1. 1930; 22.
2. 1930; 25. 2. 1930; 8. 3. 1930

3. Falstaff

1938/39: 22. 4. 1939*; 26. 4. 1939; 30. 4. 1939; 3. 5. 1939; 25. 5. 1939

4. Moč usode (La forza del destino)

1930/31: 30. 10. 1930*; 2. 11. 1930; 15. 11. 1930; 25. 11. 1930; 10. 12.
1930; 18. 12. 1930; 10. 1. 1931;

5. Ottelo (Othello)

1926/27: 8. 10. 1926*; 12. 10. 1926; 23. 10. 1926; 5. 11. 1926; 16. 11. 1926;
21. 12. 1926; 16. 1. 1927
1935/36: 28. 4. 1936; 16. 5. 1936; 20. 5. 1936; 28. 5. 1936; 26. 6. 1936

6. *Ples v maskah (Un ballo in maschera)*

- 1926/27: 6. 1. 1927; 11. 1. 1927; 18. 1. 1927; 28. 1. 1927; 14. 2. 1927; 22. 2. 1927
 1927/28: 5. 1. 1928; 2. 2. 1928; 16. 2. 1928; 3. 3. 1928; 21. 3. 1928
 1936/37: 18. 10. 1936; 21. 10. 1936; 31. 10. 1936; 3. 11. 1936; 12. 11. 1936; 29. 11. 1936; 25. 12. 1936; 21. 1. 1937; 31. 1. 1937; 24. 2. 1937; 6. 4. 1937; 22. 6. 1937
 1937/38: 24. 2. 1938
 1940/41: 7. 2. 1941; 13. 2. 1941; 15. 2. 1941; 28. 2. 1941; 5. 3. 1941; 8. 3. 1941; 19. 3. 1941; 19. 4. 1941; 22. 4. 1941; 29. 4. 1941; 17. 5. 1941; 20. 5. 1941

7. *Rigoletto*

- 1919/20: 5. 11. 1919
 1920/21: 5. 10. 1920; 14. 10. 1920; 20. 10. 1920; 31. 10. 1920; 10. 11. 1920; 4. 12. 1920; 19. 12. 1920; 28. 1. 1921
 1921/22: 23. 10. 1921; 27. 10. 1921; 5. 11. 1921; 10. 11. 1921; 15. 11. 1921; 7. 12. 1921; 6. 1. 1922; 26. 3. 1922; 27. 5. 1922; 30. 5. 1922
 1922/23: 11. 2. 1923; 18. 2. 1923; 22. 2. 1923; 27. 2. 1923; 2. 3. 1923; 6. 3. 1923; 12. 4. 1923; 21. 4. 1923; 24. 4. 1923; 10. 5. 1923; 1. 6. 1923
 1923/24: 1. 11. 1923; 29. 3. 1924
 1924/25: 17. 10. 1924; 21. 10. 1924; 15. 11. 1924; 19. 11. 1924; 20. 12. 1924; 28. 12. 1924; 17. 1. 1925; 2. 2. 1925; 5. 4. 1925
 1925/26: 12. 12. 1925; 27. 12. 1925; 31. 1. 1926; apr 1926
 1926/27: 14. 10. 1926; 26. 10. 1926; 19. 2. 1927
 1927/28: 5. 11. 1927; 8. 1. 1928
 1928/29: 3. 3. 1929; 10. 3. 1929
 1929/30: 2. 2. 1930; 9. 2. 1930
 1930/31: 7. 12. 1930; 24. 2. 1931; 6. 6. 1931
 1931/32: 2. 2. 1932; 20. 4. 1932
 1932/33: 1. 11. 1932; 20. 11. 1932; 16. 2. 1933;
 1933/34: 6. 5. 1934; 1. 6. 1934
 1934/35: 6. 10. 1934; 2. 11. 1934; 14. 11. 1934; 20. 11. 1934; 10. 1. 1935; 2. 2. 1935
 1935/36: 19. 10. 1935; 18. 4. 1936
 1937/38: 1. 4. 1938; 4. 4. 1938; 18. 4. 1938; 27. 4. 1938; 12. 5. 1938; 19. 5. 1938; 28. 5. 1938; 5. 6. 1938; 10. 6. 1938
 1938/39: 7. 1. 1939

8. *Traviata (La traviata)*

- 1923/24: 25. 1. 1924; 27. 1. 1924; 29. 1. 1924; 14. 2. 1924; 27. 2. 1924; 29. 2. 1924; 5. 3. 1924, 27. 3. 1924; 11. 4. 1924; 27. 5. 1924
- 1924/25: 4. 1. 1925; 10. 1. 1925; 15. 1. 1925; 5. 2. 1925; 12. 2. 1925; 21. 2. 1925; 3. 3. 1925; 18. 3. 1925; 22. 3. 1925
- 1927/28: 23. 9. 1927; 11. 10. 1927; 28. 10. 1927; 13. 11. 1927; 18. 11. 1927; 2. 12. 1927
- 1928/29: 29. 5. 1929; 31. 5. 1929; 7. 6. 1929
- 1933/34: 11. 11. 1933; 19. 11. 1933; 22. 11. 1933; 26. 11. 1933; 29. 11. 1933; 14. 12. 1933; 21. 12. 1933; 26. 12. 1933; 1. 1. 1934; 14. 1. 1934; 17. 2. 1934; 13. 3. 1934; 21. 3. 1934; 5. 4. 1934; 19. 5. 1934
- 1934/35: 4. 11. 1934; 16. 11. 1934; 16. 12. 1934; 13. 1. 1935; 24. 2. 1935; 21. 4. 1935
- 1935/36: 8. 12. 1935; 26. 1. 1936; 1. 3. 1936; 8. 4. 1936
- 1936/37: 10. 9. 1936; 3. 10. 1936; 22. 11. 1936; 6. 1. 1937; 14. 3. 1937; 13. 4. 1937; 17. 4. 1937
- 1937/38: 14. 11. 1937; 2. 1. 1938; 19. 2. 1938; 27. 3. 1938
- 1938/39: 5. 11. 1938; 25. 12. 1938; 20. 3. 1939; 23. 5. 1939; 27. 6. 1939
- 1939/40: 21. 10. 1939; 13. 1. 1940; 17. 1. 1939; 24. 2. 1940; 19. 3. 1940; 4. 5. 1940; 19. 3. 1940
- 1940/41: 26. 10. 1940; 16. 11. 1940; 28. 12. 1940; 5. 1. 1941; 19. 1. 1941; 8. 2. 1941; 25. 3. 1941; 30. 3. 1941; 7. 4. 1941; 19. 6. 1941; 9. 7. 1941

9. *Trubadur (Il trovatore)*

- 1919/20: 30. 4. 1920
- 1920/21: 22. 9. 1920; 25. 9. 1920; 1. 10. 1920; 10. 10. 1920; 26. 10. 1920; 23. 11. 1920; 28. 11. 1920; 15. 12. 1920; 28. 12. 1920; 16. 1. 1921
- 1921/22: 21. 1. 1922; 24. 1. 1922; 4. 2. 1922; 9. 2. 1922; 23. 2. 1922; 14. 3. 1922; 17. 4. 1922; 4. 6. 1922
- 1924/25: 9. 11. 1924; 11. 11. 1924; 21. 11. 1924; 25. 12. 1924; 27. 12. 1924; 1. 1. 1925; 17. 2. 1925; 22. 2. 1925; 7. 3. 1925; 20. 3. 1925
- 1925/26: 21. 2. 1926; 17. 3. 1926
- 1927/28: 17. 9. 1927; 29. 10. 1927; 2. 11. 1927; 3. 1. 1928; 19. 1. 1928; 13. 5. 1928
- 1928/29: 11. 11. 1928; 6. 1. 1929; 2. 2. 1929; 11. 4. 1929
- 1930/31: 26. 10. 1930; 4. 12. 1930
- 1933/34: 10. 6. 1934; 16. 6. 1934; 20. 6. 1934; 24. 6. 1934
- 1934/35: 27. 1. 1935
- 1935/36: 22. 12. 1935; 4. 1. 1936; 9. 1. 1936; 4. 3. 1936; 25. 4. 1936; 24. 5. 1936

1936/37: 19. 9. 1936; 1. 1. 1937; 24. 3. 1937
1937/38: 7. 4. 1938; 29. 5. 1938
1938/39: 15. 10. 1938; 12. 1. 1939; 4. 5. 1939
1939/40: 1. 11. 1939; 10. 11. 1939; 19. 11. 1939; 17. 2. 1940

VILHAR Fran Serafin

1. Lopudska sirotica

1924/25: 4. 12. 1924*; 11. 12. 1924; 13. 12. 1924; 16. 12. 1924; 20. 1. 1925;
28. 1. 1925; 3. 2. 1925; 27. 2. 1925

VLADIGEROV Pančo

1. *Car Kalojan*

1936/37: 15. 5. 1937*; 3. 6. 1937; 15. 6. 1937; 19. 6. 1937; 24. 6. 1937

WAGNER Richard

1. *Lohengrin*

1929/30: 1. 6. 1930; 6. 6. 1930

1930/31: 7. 9. 1930; 7. 10. 1930; 13. 11. 1930; 20. 12. 1930; 26. 2. 1931; 7.
5. 1931; 28. 5. 1931

1938/39: 1. 2. 1939; 11. 2. 1939; 14. 2. 1939; 22. 2. 1939; 4. 3. 1939; 13. 4.
1939; 27. 4. 1939; 2. 6. 1939; 7. 6. 1939

2. *Parsifal*

1932/33: 14. 4. 1933*; 17. 4. 1933; 23. 4. 1933; 2. 5. 1933

1933/34: 1. 11. 1933; 30. 3. 1934; 1. 4. 1934

1934/35: 19. 4. 1935; 22. 4. 1935; 29. 4. 1935

3. *Tannhäuser*

1926/27: 17. 10. 1926; 20. 10. 1926; 31. 10. 1926; 12. 11. 1926; 21. 11.
1926; 23. 12. 1926; 13. 1. 1927; 20. 1. 1927; 2. 2. 1927; 8. 2. 1927;
13. 2. 1927; 4. 2. 1927; 16. 3. 1927

4. *Valkira (Die Walküre)*

1929/30: 17. 11. 1929*; 25. 12. 1929; 8. 1. 1930; 24. 1. 1930; 11. 2. 1930;
19. 2. 1930; 27. 3. 1930

1930/31: 21. 2. 1931; 11. 3. 1931

5. *Večni mornar (Der fliegende Holländer)*

1925/26: 12. 2. 1926; 17. 2. 1926; 19. 2. 1926; 26. 2. 1926; 2. 3. 1926; 6. 3.
1926; 10. 3. 1926; 20. 3. 1926; 28. 3. 1926; 5. 4. 1926; apr1926

1926/27: 11. 3. 1927; 22. 3. 1927; 7. 5. 1927
1929/30: 17. 11. 1929; 22. 11. 1929
1930/31: 16. 5. 1931; 21. 5. 1931; 3. 6. 1931
1931/32: 27. 11. 1931; 2. 12. 1931; 7. 4. 1932; 28. 4. 1932

WAGNER-RÉGENY Rudolf

1. *Kraljičin ljubljenec ali Poslednji dnevi velikega gospoda Fabiania*
1935/36: 3. 12. 1935*; 7. 12. 1935; 18. 12. 1935; 28. 12. 1935; 29. 1. 1936;
28. 2. 1936

WEBER Carl Maria

1. *Čarostrelec (Der Freischütz)*
1922/23: 23. 3. 1923; 25. 3. 1923; 6. 4. 1923; 14. 4. 1923; 17. 4. 1923; 25.
4. 1923; 6. 5. 1923; 9. 5. 1923

WEILL Kurt

1. *Beraška opera (Dreigroschoper)*
1937/38: 30. 9. 1937*(v Drami); 2. 10. 1937; 14. 10. 1937; 17. 10. 1937; 23.
10. 1937

2. *Car se da fotografirati (Der Zar lässt sich photographieren)*
1931/32: 15. 10. 1931*; 20. 10. 1931; 31. 10. 1931; 12. 11. 1931

WEINBERGER Jaromír

1. *Švanda Dudak*
1929/30: 5. 10. 1929*; 17. 10. 1929; 22. 10. 1929; 3. 11. 1929; 12. 11. 1929;
21. 12. 1929; 5. 1. 1930; 23. 1. 1930; 15. 2. 1930; 26. 4. 1930
1930/31: 25. 2. 1931; 3. 3. 1931; 15. 3. 1931; 21. 3. 1931; 8. 4. 1931

WOLF-FERRARI Ermanno

1. *Suzanina tajnost (Il segreto di Susanna)*
1923/24: 9. 1. 1924; 11. 1. 1924; 20. 1. 1924; 23. 1. 1924; 30. 1. 1924; 8. 2.
1924; 2. 4. 1924

2. *Štirje grobijani (I quattro rusteghi)*
1934/35: 19. 12. 1934*; 25. 12. 1934; 29. 12. 1934; 8. 1. 1935; 13. 12. 1935;
22. 1. 1935; 31. 1. 1935; 7. 2. 1935; 14. 2. 1935; 17. 2. 1935; 7. 3.
1935; 2. 4. 1935; 5. 4. 1935; 30. 5. 1935

1938/39: 14. 3. 1939; 1. 4. 1939; 5. 4. 1939; 18. 3. 1939; 29. 4. 1939; 27. 5. 1939; 15. 6. 1939

3. *Zvedave ženske (Le donne curiose)*

1925/26: 23. 1. 1926*; 27. 1. 1926; 4. 2. 1926; 11. 2. 1926; 14. 2. 1926; 18. 2. 1926; 24. 2. 1926; 28. 2. 1926; apr1926

ZAJC Ivan

1. *Nikola Šubič Zrinjski*

1922/23: 5. 6. 1923; 7. 6. 1923; 9. 6. 1923; 13. 6. 1923; 16. 6. 1923

1923/24: 7. 10. 1923; 25. 10. 1923; 9. 11. 1923; 21. 11. 1923; 27. 11. 1923; 12. 12. 1923

1928/29: 2. 12. 1928; 8. 12. 1928; 1. 1. 1929; 14. 4. 1929

1929/30: 8. 6. 1930

1930/31: 1. 1. 1931

1931/32: 8. 12. 1931

ZANDONAI Riccardo

1. *Francesca da Rimini*

1934/35: 14. 3. 1935*; 23. 3. 1935; 30. 3. 1935; 3. 4. 1935; 10. 4. 1935

4 Imensko kazalo

A

Adamič Emil 33, 41, 58, 69–70, 80,
84, 87, 90–92
d'Albert Eugen 101
Anagnosti Pavel 26, 32
Andraschke Peter 7, 68–70, 72, 74
Andrejev Leonid 17, 34, 36–37
Anžlovar Ivo 54
Auber Daniel-Françoise-Esprit 101

B

Balatka Anton 82–84
Banovec Svetozar 99
Baronik Emil 66, 81
Bartok Bela 11
Bauer Rikardo 21, 76–77
Baumach Rudolf 77
Bedjanič Peter 52
Beethoven Ludwig van 16, 102
Bellini Vincenzo 16, 102
Berg Alban 11, 41
Bergamo Marija 26
Berger Matjaž 41
Betetto Julij 34, 46, 84, 92, 99
Bevk France 36
Bizet Georges 16, 102
Bogunović-Hočevar Katarina 49, 52
Boito Arrigo 103
Borodin Aleksandr 103
Borova ? 84
Brajnik Miro 46, 54–55, 100
Bravničar Dejan 18
Bravničar Matija 7, 16–18, 20–33,
69, 70, 74, 86–87, 96–98, 103
Brezovšek Ivan 80

Bunta Dernač Alenka 55

Burger Janez 46
Busoni Ferruccio 11
Buta Lazar 55

C

Cankar Ivan 21, 23, 28–31
Catalani Alfredo 15, 78, 103
Charpentier Gustave 103
Cilèa Francesco 104
Cimarosa Domenico 96
Cipci Jakov 55
Cvejič Vladan 55
Cvetko Ciril 15, 52, 55, 88, 92, 98
Cvetko Dragotin 26–27, 33, 41, 50,
52–53, 58, 65, 70, 74, 80, 82–84,
87, 98

Č

Čajkovski Peter Iljič 16, 104
Čano Saša 46, 56
Čelofiga Sebastijan 46
Čepe Anica 55
Čerepnin Aleksander Nikolaevič 105
Čuden Drago 54–55, 59, 88
Čursina Svetlana 66

D

Davosir Irena 55
Debevec Andrej 100
Debevec Ciril 27, 31–34, 99–100
Debussy Claude 39
Delak Ferdo 21–23, 27, 58
Delannoy Marcel 105
Delibes Leo 105

- Dermota Gašper 28
 Djordjevič Branka 54
 Dobovišek Jure 41, 98
 Dolničar Vladimir 89
 Dolski Ante Grgin 80
 Donizetti Gaetano 16, 105
 Driga G. 71
 Dugan Franjo 91–92
 Dvořák Antonin 16, 106
- E**
- Evtimova Milka 55, 88
- F**
- Fabijan Matevž 84
 Falla Manuel de 15, 106
 Fatur Zorica 66
 Figelj Klavdija 41
 Fijala Dragutin 54
 Foerster Anton 14, 20, 83, 106
 Foerster Josef Bohuslav 107
 Forstnerič Hajnšek Melita 41–42, 65
 Fotes Marko 54
 Francl Rudolf 46, 88
 Francl Ivan 99
 Frelih Emil 19, 55, 95, 98
 Futivič Marijan 54
- G**
- Gašperšič Jože 34, 55
 Gavella Branko 54
 Gerbič Fran 13–14, 107
 Gerlovič Vanda 46, 100
 Giordano Umberto 107
 Gjungenac Zlata 34, 54, 71
 Glavak Božena 34, 55
 Goldmark Karl 107
 Gombač Marija 42
 Gordina Elena 27, 40, 42, 70, 74
 Gorenc Zdenka 46
- Gostič Josip 71
 Gotovac Jakov 108
 Gounod Charles 16, 108
 Govekar Fran 26–27, 32–33, 42, 59,
 69–70, 88, 92, 96–99
 Grabar Rajka 66
 Gradišnik Fedor 88
 Graun Carl Heinrich 96
 Grdina Igor 42, 50, 53, 59, 70, 74, 92,
 97, 99
 Gregorač Mitja 89
 Gregorin Miro 55, 81
 Grizold Adrian 42, 63, 65
 Grozdanova Nada 55
 Gruden Josip 21, 81–82, 85–86
 Guglovski Simeon 34
 Guzej-Sabadin Cvetka 42
- H**
- Hába Alois 72
 Hadnadjov Mirko 55
 Halevy Jacques-Fromental 16, 108
 Händel Georg Friedrich 95
 Hatze Josip 109
 Heybal Valerija 99
 Hezl Erich 49
 Hindemith Paul 11, 19, 58, 69
 Hostnik-Šetinc Majda 42
 Hubad Samo 20, 37–38, 42, 46, 52–
 54, 59, 100
 Humperdinck Engelbert 16, 109
- J**
- Janáček Leoš 109
 Janjčič Miro 54
 Javornik France 55, 75
 Jeraša Jaka 46, 55
 Jerič Karel 46, 55
 Jurgec Jaki 66

K

Kalin Mirjam 56
 Karel Rudolf 109
 Karlovec Elza 54, 55
 Kienzl Wilhelm 16, 110
 Kimovec Franc 33, 84, 92
 Klabund (Alfred Henschke) 60, 62–64
 Klemenčič Ivan 11–12, 17–18, 27, 33, 36–43, 59, 65, 70, 74
 Kobal Ljubo 46, 55
 Koblar France 7
 Koblar Stanislav 43, 99
 Koczalski Raoul 110
 Kogoj Marij 12, 16–17, 20, 34–46, 65, 71, 75, 82–84, 110
 Konjović Petar 110
 Koren Jože 43
 Kores Jože 66
 Koritnik Rajko 88–89
 Korošec Ladko 28, 46, 54–55, 100
 Košir Marija 55
 Kovač Leopold 46, 71, 80, 92
 Kovač Zdravko 34, 55
 Kovačič Dragica 66
 Kovařovic Karel 110
 Kozina Marjan 14, 19, 21, 44, 47–56, 65
 Kragelj Jože 55
 Kralj Tatjana 75, 88
 Kranjc Tjaša 65
 Kreft Bratko 62, 65, 70–72, 74
 Krek Gojmir 11
 Křenek Ernst 11, 15, 58, 110
 Krivecki B. 46
 Križman Marjana 75
 Kucler Slavica Borka 70, 74
 Kunej Marjan 43
 Kunštek Štefan 81
 Kuret Primož 12, 17, 43, 53, 79–80, 95–99
 Kušar Jure 56, 100

Kušar Peter 64, 65, 88

L

Lajovic Anton 12, 57–59, 80
 Lajovic Uroš 20, 37, 39, 43, 46
 Langus Franz 46
 Leben Stanko 96
 Leoncavallo Ruggiero 16, 110
 Leskošek Hinko 37, 43, 46, 52–55
 Lešaja Josip 46
 Lewandowska 84
 Lipovšek Marijan 41, 43, 99
 Lipušček Janez 28
 Loparnik Borut 15, 41, 43, 73–74
 Lovše Pavla 92
 Lupša Friderik 27, 28, 46, 55, 89

M

Mager Ingrid 43
 Magolič S. 71
 Mahowski Alfred 111
 Mascagni Pietro 16, 111
 Massenet Jules 96, 111–112
 Maučec Štefan 27
 Merkù Pavel 43
 Merlak Danilo 88, 89
 Mihelčič Pavel 65, 74, 88
 Mihelič Veronika 81
 Milhaud Darius 18, 58, 68–69, 72
 Miros M.R. 79, 80
 Mlejnik Manja 55
 Möderndorfer Vinko 100
 Mohorič Franjo 71, 92
 Mohorič Milena 43
 Molière 67
 Moniuszko Stanislav 15, 113
 Montemezzi Italo 113
 Mozart Wolfgang Amadeus 16, 113
 Murger Henry 56–57
 Musorgski Modest Petrovič 16, 114

N

Nanut Anton 20, 37, 41, 46
 Neffat Anton 34, 59
 Neubauer Henrik 27, 33, 43, 53, 59,
 65, 71, 74, 80, 84, 88, 92, 99
 Novak Vítězslav 114

O

Odak Krsto 114
 Offenbach Jacques 115
 Ognjer Ervin 80–81
 Ognjanovič Dragiša 88
 Ognjanovič Zlata 46, 59, 89
 O'Loughlin Niall 7, 14, 19, 44, 53, 59,
 63–65, 71, 75
 Orešič Urška 7, 54
 Ostaševski Marcel 34
 Osterc Slavko 7, 12–13, 16–21, 30–
 31, 33, 44, 56–75, 115
 Ošlak Vinko 66
 Otta Klasinc Ondina 55

P

Paić Vinko 46, 66
 Paliaga Rossana 38, 44
 Parma Viktor 7, 14, 20–21, 75–82,
 115
 Patik Maruša 46
 Pehlivanian George 56
 Petronio Paolo 14, 77–78, 80
 Pezdir Slavko 44
 Pisarević Svetozar 80
 Pokorn Danilo 75, 95, 99
 Polajnar Milka (Milica) 54–55
 Polič Mirko 14–16, 20, 30–32, 40,
 44, 46, 49, 52, 91–92, 98
 Polič Štefka 59, 92
 Pompe Gregor 7, 44, 78–80
 Ponchielli Amilcare 15, 116
 Popovič Vlada 55

Potočnik Franjo 66, 75
 Povhè Josip 46, 59
 Pregelj Ciril 88
 Pregelj Ivan 89–92, 96
 Prešern France 36
 Primožič Robert 46
 Prokofjev Sergej 11, 15, 30, 116
 Prus Anton 88
 Puccini Giacomo 16, 30, 116
 Pugelj Mirko 84,
 Pucar Jerič Ana 34, 100

R

Radoman Valentina 54
 Rak Peter 44
 Reja Jurij 55
 Respighi Ottorino 15, 119
 Rewizceva 84
 Ribič Ivanka 92
 Rigo 84
 Rijavec Andrej 24, 27, 33, 44, 54, 59,
 66, 71, 75, 82, 84, 88
 Rimski Korsakov Nikolaj Andreevič 16,
 119
 Ristić Ljubiša 42, 46
 Robinson Simon 63, 66
 Rossini Giacomo 16, 119
 Roš Franjo 81–82, 85, 86
 Rózycki Ludomir 120
 Rudolf Bert 55
 Rukavina Friderik 13–15
 Rus J. 46
 Rus Marijan 34

S

Sachs Hans 67
 Saint Saëns Camille 120
 Samec Smiljan 27, 49
 Sancin Ivan 34, 55, 88
 Sattner Hugolin 7, 15, 89–92, 120

- Savin Risto 7, 14, 20–21, 81–89
 Savinšek Slavko 56
 Schmidt Franz 121
 Schönberg Arnold 9, 11, 38, 40–41
 Sevšek Nada 75
 Simčič Tomaž 44
 Simoniti Rado 27, 28, 34, 55, 89
 Sitarič Božica 54
 Sivec Jože 7, 15, 27, 33, 44, 54, 58–59, 66, 71, 75, 78, 80, 84, 86, 88, 92, 99
 Skrbinšek Milan 21, 60, 63
 Smerkolj Samo 28, 46, 54–55, 59, 88, 100
 Smetana Bedřich 16, 83, 121–122
 Smrekar Borut 7, 14, 24–25, 27, 29, 30–33, 37, 44, 49–50, 52, 54, 82–84, 86–88, 91–92
 Snoj Jurij 44
 Sowilski 84
 Sršen Edvard 55, 88
 Stalin Josip Visarijonovič 9–10, 15
 Staller-Sotter Z. 34
 Stojanović Stevan 66
 Strauss Richard 15, 30, 32, 36, 38, 73, 83, 122–123
 Stravinski Igor 9, 11, 15, 39, 57–58, 72, 123
 Stritar Bogdana 54–55
 Stupica Bojan 49
 Sušnik Martin 46
- Š**
 Šafranek-Kavič Lujo 123
 Šarič Ivica 46
 Šebesta Josef 54
 Šest Osip 59, 84, 92
 Šijanec Fran 88
 Šivic Pavel 44–45, 96–97, 99
 Škerjanc Lucijan Marija 37, 45
- Škerl Silvester 27, 33
 Škulj Edo 45
 Šostakovič Dmitrij 11, 15, 123
 Špan Nuša 59, 71
 Špendal Manica 45, 66, 80
 Šramel Branka 7, 49–51, 54
 Šramel-Justin Bača 54
 Štajcer Ivan 54
 Štritof Niko 27
 Štrukelj Slavko 28, 46, 100
 Šurbek Milivoj 75
 Švaganova Majda 80–81
 Švara Danilo 18–20, 27, 42, 44, 53, 65, 70–71, 74, 93–100, 123
- T**
 Tadel Boštjan 45
 Thaler Rezika 80
 Thierry Kavčnikova Vilma de 46
 Thomas Charles-Louis-Ambroise 81
 Thuma Ada 81
 Tomc, Matija 99
 Topolovec Jože 46
 Traven Janko 42
 Trošt Jože 46
 Trubič Ivica 66
- U**
 Učakar Bogdan 64, 66
 Ukmar Kristjan 80–81
 Ukmar Vilko 7, 23–24, 27, 73, 75, 88
- V**
 Vasle Juan 56, 100
 Vekoslav Janko 34, 59, 71, 99
 Verdi Giuseppe 16, 30, 124–127
 Vereš Renata 66
 Vidic Jože 46
 Vidmar Josip 34
 Vilhar Fran Serafin 14, 127

Virc Benjamin 45
Vodušek Valens 39, 45
Vojnović Ivo 47–51, 53
Vrčević Mirjana 55
Vrčon Robert 56, 100
Vuk Vili 75
Vurnik Stanko 12, 31–33, 38, 40, 45,
57–59

W

Wagner Richard 10, 16, 38, 39, 49,
73, 78–79, 83, 127, 128
Wagner-Régeny Rudolf 128
Weber Carl Maria von 16, 128
Weill Kurt 11, 58, 128
Weinberger Jaromír 15, 128
Weiss Jernej 46
Wild Oscar 36, 71
Wolf-Ferrari Ermanno 128–129

Z

Zadnek Milan 30, 33, 43, 65, 96, 99
Zajc Ivan 129
Zakonjšek Krt Andreja 46
Zandonai Riccardo 129
Zavrnik Braco 66
Zemlinsky Alexander 63, 65
Zlobec Marijan 45–46, 66
Zupan Drago 71, 92

Ž

Žebre Demetrij 54–55, 62
Željeznov Dušan 27, 33
Živkova Ženi 55
Žižek Fran 88
Žižek Plavec Urška 56
Župančič Oton 60, 63

