UR. JERNEJ WEISS

**OPERETA MED OBEMA
SVETOVNIMA VOJNAMA**

**OPERETTA BETWEEN
THE TWO WORLD WARS**

studia musicologica
labacensia
ISSN 2536-2445

Izid monografije so podprli

Mestna občina
Ljubljana

LJUBLJANA
Zmagavica 2016

Organizacija Združenih
narodov za izobraževanje,
znanost in kulturo

LJUBLJANA:
MESTO/CITY
OF/LITERA-
TURE...

• Unescovo
• kreativno mesto
• od 2015

REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

opereta med obema
svetovnima vojnama

*operetta between
the two world wars*

ur. Jernej Weiss

2021

Znanstvena monografija z mednarodno udeležbo
Opereta med obema svetovnima vojnama
Operetta between the Two World Wars
Uredil Jernej Weiss

Studia musicologica Labacensia, 5 (ISSN 2536-2445)
Glavni urednik • Jernej Weiss (Ljubljana/Maribor)
Odgovorni urednik • Jonatan Vinkler (Koper)
Tehnična urednica • Rebeka Glasenčnik (Maribor)
Uredniški odbor • Matjaž Barbo (Ljubljana), Primož Kuret (Ljubljana), Helmut Loos (Leipzig),
Wolfgang Marx (Dublin), Lubomir Špurný (Brno), Michael Walter (Graz), Jernej Weiss (Ljubljana/Maribor)

Recenzentki • Špela Lah, Maruša Zupančič

Oblikovanje in prelom • Jonatan Vinkler

Prevod • Amidas d. o. o.
Jezikovni pregled (slovensko besedilo) • Jernej Weiss

Izdali in založili
Založba Univerze na Primorskem (zanjo: prof. dr. Klavdija Kutnar, rektorica)
Titov trg 4, SI-6000 Koper
Glavni urednik • Jonatan Vinkler
Vodja založbe • Alen Ježovnik
Festival Ljubljana (zanj: Darko Brlek, direktor)
Trg francoske revolucije 1, SI-1000 Ljubljana

Koper, Ljubljana 2021

ISBN 978-961-293-055-4 (spletna izdaja: pdf)
<http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-293-055-4.pdf>
ISBN 978-961-293-056-1 (spletna izdaja: html)
<http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-293-056-1/index.html>
ISBN 978-961-293-057-8 (tiskana izdaja)
Naklada tiskane izdaje: 200 izvodov (tiskovina ni namenjena prodaji)
DOI: <https://doi.org/10.26493/978-961-293-055-4>

© 2021 Festival Ljubljana

Katalogni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani
COBISS.SI-ID=49633283
ISBN 978-961-293-055-4 (pdf)
ISBN 978-961-293-056-1 (html)

Vsebina

Contents

Jernej Weiss

- 9 Operetta between the Two World Wars
In memoriam Peter Andraschke

Jernej Weiss

- 13 Opereta med obema svetovnima vojnama
In memoriam Peter Andraschke
- 17 In memoriam Prof Dr Peter Andraschke (1939–2020)
- 21 Spominu prof. dr. Petra Andraschkeja (1939–2020)

Peter Andraschke †

- 25 Arnold Schönbergs Verhältnis zur populären Musik:
Operette, Vokal- und Instrumentalmusik

Modernization of the Operetta between the Two World Wars
Modernizacija operete med obema svetovnima vojnama

Kevin Clarke

- 41 Operetta As Safe Space

Hartmut Krones

- 73 Der Kampf der Komponistender „heiteren Musik“
um Anerkennung sowie um eine gerechte Abgeltung ihrer Kunst

Helmut Loos

- 93 Erich Wolfgang Korngold – hin- und hergerissen
zwischen U- und E-Musik

- Ingeborg Zechner*
 103 **Operette trifft Tonfilm: Mediale Perspektiven auf die transnationale Tonfilmoperette Anfang der 1930er Jahre**
- Stefan Schmidl, Timur Sijaric*
 127 **Subversive Obedience: The Film Music of Willi Forst's Viennese Trilogy**
- Luba Kijanovska*
 145 **Die ukrainische Operette der 1920er und 1930er Jahre als Spiegel gesellschaftspolitischer Entwicklungen**
- Magdolna Jákfalvi*
 165 **Identity-machines. The Nationalism of Hungarian Operetta between the Two World Wars**
- Daniel Molnár*
 179 **288 metres of velvet, 16 pairs of shoes, 12 yellow top hats, 5 bathtubs ... The Staging and Cultural Impact of the 1925 Production of *Halló, Amerika!* in the Budapest Operetta Theatre**
- Michal Ščepán*
 211 **Operettas Staged by the Slovak National Theatre During the Years 1920–1938**
- Fatima Hadžić*
 225 **Operetta in Sarajevo Between the Two World Wars**
- Tatjana Marković*
 241 **Contested entertainment: Discussions on operetta in Belgrade, the Kingdom of Yugoslavia**
- Ryszard Daniel Golianek*
 255 **National Stereotypes and Political Issues in *Polnische Hochzeit* (1937) by Joseph Beer**
- Matthieu Guillot*
 269 **Operetta as a Cultural and Historical Symptom: Offenbach through Karl Kraus**
- Jacques Amblard*
 283 **Operetta in Marseille (France) During the 1930's, a Bridge to the New Cultural Industry: The Example of Tino Rossi**
- Vita Gruodytė*
 293 **The (Non-)Seriousness of Culture: The case of the Lithuanian Operetta**

*Operetta at the Opera of the Slovene National Theatre
in Maribor between the Two World Wars*
*Opereta v Operi Slovenskega narodnega gledališča Maribor
med obema svetovnjima vojnama*

Manica Špendal

- 311 **Različni pogledi na opereto in njeno recepcijo skozi čas
v mariborskem gledališču**

Jernej Weiss

- 321 **Operetta between the Two World Wars at the Opera
of the National Theatre in Maribor**

Darja Koter

- 339 **Operetne predstave v SNG Maribor med obema svetovnjima vojnama
v luči režijskih prijemov**

Niall O'Loughlin

- 373 **Slovene Operetta at the Crossroads: Radovan Gobec's *Planinska roža***

Karmen Salmič Kovačič

- 391 **Po sledih ozadja »mariborske operetne vojne« po drugi svetovni vojni
in nadaljnja pot operete v SNG Maribor**

*Operetta at the Opera of the Slovene National Theatre in Ljubljana
and other surrounding theatres between the Two World Wars*
*Opereta v Operi Slovenskega narodnega gledališča Ljubljana in drugih
okoliških gledališčih med obema svetovnjima vojnama*

Primož Kuret

- 429 **Gustav Mahler in opereta**

Henrik Neubauer

- 439 **Operetno dogajanje v ljubljanski Operi med obema vojnama**

Igor Grdina

- 465 **Operetna izkušnja**

Borut Smrekar

- 479 **Marjan Kozina: *Majda***

Ana Kocjančič

- 493 **Scenografija operete na Slovenskem v luči zgodovinske avantgarde**

Luisa Antoni

- 513 **Trst (in Gorica) v blesteči luči trojezičnih operet**

529	Povzetki
549	Summaries
571	Avtorji
581	Contributors

Operetta between the Two World Wars

In memoriam Peter Andraschke

Jernej Weiss

University of Ljubljana / University of Maribor

More than fifteen years ago, at the time of my first active involvement in Slovenian Music Days as the co-author of an exhibition on the composition group *Pro musica viva*, the then head of the symposium Primož Kuret introduced me to Peter Andraschke. As a young doctoral candidate, I followed his appearances at the symposium and read his scholarly publications with considerable interest. He surprised me at our first meeting by addressing me in Slovene (it turned out that he had family connections with our country) and encouraged me to participate actively in the symposium with a paper of my own before too long. Just under a decade would pass before I was able to put his suggestion into practice, but over the years of our encounters at the symposium I realised that he was one of the most important collaborators of the Ljubljana musicological symposium. With the benevolent nature that characterised him, Peter established a genuinely comradely relationship with most of the symposium participants and developed close friendships with some of those from the circle of initiators of the Ljubljana symposium.

Despite the insidious disease he had been battling for the last few years, he also intended to present a paper at the symposium in April 2020 (subsequently postponed because of the coronavirus pandemic). With typical conscientiousness he submitted his summary for translation purposes and prepared a preliminary version of his paper just a few days before his death. The paper was subsequently equipped with scholarly apparatus and read-

ied for publication here by his Viennese colleague Hartmut Krones. As a token of remembrance and gratitude for decades of active cooperation and the lasting legacy of his contribution to the development of the musicological symposium of Slovenian Music Days, we dedicate this publication to Peter Andraschke.

The present monograph in the *Studia musicologica Labacensia* collection, entitled *Operetta between the Two World Wars: Commemorating the Centenary of the Opera of the Slovene National Theatre in Maribor*, places the focus on operetta, which appears to constitute something of a gap in Slovene musicological research to date. Frequently seen as trivial, the genre has long been unfairly relegated to the margins of research interest both in Slovenia and in some other parts of Europe.

By contrast, the staging of musical-dramatic works in the late nineteenth century was strongly dominated by operetta, which effectively dictated the programmes of provincial theatres while at the same time conditioning their numerical strength (in terms of company size and composition) and financial success. Up-to-date in terms of subject matter, visually effective and musically attractive, operetta was not merely in tune with spirit of its time, it embodied that spirit, becoming a phenomenon that conquered theatre stages throughout Europe. As Volker Klotz illustrates in his handy “portrait” of the genre,¹ operetta’s mass appeal and the all-encompassing nature of the phenomenon, which soon outgrew the musical stage, meant that it was often seen as aesthetically suspect – we need only remember Adorno’s definition of the “realistic” framework of operetta.² Despite criticisms of this sort, when its full potential in terms of music and libretto – not to mention acting, costume design and set design – is taken into account, operetta seems to be much more than simply a lighter, standardised form of entertainment. Although the genre rarely appears on the horizons of composers working today, some immortal operettas of the past continue to express surprisingly modern, innovative and critical interpretations of reality in every new guise in which they appear. Or as Moritz Csáky puts it in his sociologically profound and historically accurate essay on the ideology of Viennese operetta: “*the lasting relevance of the questions about hu-*

1 Volker Klotz, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst* (Kassel: Bärenreiter, 2004).

2 Theodor W. Adorno, “Leichte Musik,” in *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973), 202.

man destiny and the world that are posed by operettas means that they are anything but trivial."³

Closely connected to Vienna as they were, Ljubljana, with its Estates Theatre, and Maribor, with its permanent professional German city theatre founded in 1852, had always paid close attention to current events in the capital on the beautiful blue Danube. The operetta repertoire, which in the early years accounted for almost all the activity of Maribor's opera house, was rich and diverse. New operettas arrived in Maribor relatively quickly, particularly in comparison to new operas. The First World War and the bloody revolutions that followed it thoroughly altered the geographical and political map of Europe while at the same time bringing about a profound cultural change. Despite the crisis that engulfed operetta performance after the end of the war, several composers established themselves in this period with prominent operettas, as discussed in the papers that make up the first thematic section of the present monograph (*Modernization of the Operetta between the Two World Wars*). New librettists came to the fore and aspired to modernise operetta; younger practitioners began to forge a reputation, despite frequently lacking the characteristics of their celebrated older colleagues.

In the new cultural and political reality of the state of the Southern Slavs that emerged after the First World War, the opportunity arose to establish a second Slovene professional theatre, in Maribor. The Slovene National Theatre was founded in 1919 at the initiative of the city's Dramatic Society, with the help of the actor and director Hinko Nučič, who became its first manager. The following year, on 1 May 1920, the Opera of the Slovene National Theatre made its debut with a performance of Hervé's popular operetta *Mam'zelle Nitouche*. This was followed in subsequent seasons by numerous operettas by Franz von Suppé, Jacques Offenbach, Johann Strauss II, Oscar Straus, Franz Lehár, Leo Fall, Robert Stolz, Emmerich Kálmán and Ralph Benatzky, among others. Slovene composers also began to devote themselves more intensively to operetta after the First World War. As well as three operettas by Viktor Parma, the Maribor Opera performed operettas by Josip Jiranek, Pavel Rasberger, Danilo Bučar, Marjan Kozina and Radovan Gobec in the period Between the Two World Wars. Operetta predominated in Maribor right up until the start of the Second World War, when the theatre was forced to close its doors. A review of the activity of the Maribor Opera Between the Two World Wars, which is the subject of the

3 Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität* (Wien: Böhlau, 1996).

second thematic section of the present monograph (*Operetta at the Opera of the Slovene National Theatre in Maribor between the Two World Wars*), reveals that it was almost entirely characterised by operetta, with operetta productions accounting for more than two thirds of the company's repertoire. In a similar manner, the third thematic section of the present monograph (*Operetta at the Opera of the Slovene National Theatre in Ljubljana and other surrounding theatres between the Two World Wars*) traces the staging of operettas (somewhat fewer in number) by both domestic and foreign composers on the stage of the Ljubljana Opera.

Notwithstanding a certain amount of primary research in the field in recent years, the mark left by operetta on the wider social and cultural life of the capitals of both Lower Styria and Carniola was so significant that the genre surely deserves to occupy a more important place in contemporary Slovene musicological research. Without operetta, it is impossible to imagine a comprehensive view of the Slovene music theatre of the past, let alone understand its position in the broader historical and social context.

Of particular note is the story of the "expulsion" of operetta from Slovenia after the Second World War. As noted by Borut Smrekar, one of the leading connoisseurs of operetta in Slovenia, this is a "*unique cultural oddity in the European context*".⁴ The story tells us much about the intellectual atmosphere of the time and is therefore an important contribution to our understanding of cultural and social events in our relatively recent past.

With the help of papers from leading Slovene and foreign researchers, the present monograph sheds light on the broader social role of operetta as an artistic genre in the past and present. It considers the policies of various opera houses regarding repertoire, company size and other questions related to operetta in the period between the two world wars, while at the same time it aims to make a comparative study of the position of operetta before and after the period in question. It also devotes attention to a structural analysis of some of the central works in the operetta genre and touches indirectly on some interdisciplinary studies of musical-dramatic culture. In this connection, it is worth mentioning the review of librettos and various staging practices and directorial approaches. Through a variety of interdisciplinary studies, the present monograph thus illuminates several aspects of this once extremely popular musical genre and opens up possibilities for the further study of the measureless riches of operetta.

4 Borut Smrekar, "Foreword," in: Henrik Neubauer, *Opereta v Sloveniji: zgodovinski pregled* (Ljubljana: Kulturno Društvo Glasbena Matica, 2008), jacket.

Opereta med obema svetovnjima vojnama In memoriam Peter Andraschke

Jernej Weiss

Univerza v Ljubljani / Univerza v Mariboru

Ko sem pred več kot 15 leti kot soavtor razstave o skladateljski skupini *Pro musica viva* prvič aktivno sodeloval na Slovenskih glasbenih dnevih, me je tedanji vodja simpozija Primož Kuret predstavil Petru Andraschkeju. Kot mladi doktorand sem tedaj z zanimanjem spremljal njegove nastope na simpoziju ter prebiral njegove znanstvene objave. Presenetljivo me je ob najinem prvem stiku nagovoril v slovenskem jeziku (z našo domovino je bil namreč tudi družinsko povezan) in spodbudil, naj kmalu tudi sam aktivno nastopim kot referent. Sicer je trajalo še slabo desetletje, da sem uresničil njegovo tedanjo pobudo, nato pa v letih najinih simpozijskih srečevanj spoznal, da gre za enega izmed najpomembnejših sodelavcev ljubljanskega simpozija. Peter je z zanj značilno dobrodušno naravo z večino simpozistov vzpostavil pristen kolegialni odnos, z nekaj tistimi iz kroga pobudnikov ljubljanskega simpozija pa tesna prijateljstva.

Kljub zahrbtni bolezni, s katero se je boril zadnjih nekaj let, je nameraval tudi na simpoziju aprila 2020 (slednji je bil zaradi pandemije koronavirusa naposled prestavljen) nastopiti kot referent. Z zanj značilno vestnostjo je zgolj nekaj dni pred smrtjo na Festival Ljubljana za prevajalske potrebe posredoval svoj povzetek in pripravil pisno verzijo svojega referata. Slednjega je za tokratno objavo znanstveno opremil njegov dunajski kolega Hartmut Krones. V znak spomina in zahvale za večdesetletno aktivno sodelovanje kot tudi trajne zasluge za razvoj ljubljanskega muzikološkega simpozija Slovenskih glasbenih dnevov Petru Andraschkeju posvečamo tokratno publikacijo.

Monografija zbirke *Studia musicologica Labacensia* z naslovom *Opereta med obema svetovnima vojnama: Ob stoletnici začetka delovanja Opere Slovenskega narodnega gledališča Maribor* postavlja v središče opereto, saj se zdi nekakšna bela lisa v dosedanjem slovenskem muzikološkem raziskovanju. Pogosto opazovana kot trivialna je zvrst pri nas kot tudi ponekod drugod v Evropi po krivici dolgo ostajala na obrobju raziskovalnega zanimanja.

Glasbeno scensko uprizarjanje poznega 19. stoletja je bilo nasprotno kar najmočnejše zaznamovano z opereto, ki je skoraj povsem narekovala programske zasnove, kadrovske sestave in finančno uspešnost provincialnih gledališč. Vsebinsko aktualna, vizualno učinkovita in muzikalno privlačna ni živela le v duhu svojega časa, temveč tudi z njim, in postala fenomen, ki je obvladoval odrske deske po vsej Evropi. Kot v svojem priročniškem »portretu« žanra prikaže Volker Klotz,¹ je bila tudi zavoljo svoje množičnosti in vseobsežnosti fenomena, ki je kmalu prerasel zgolj glasbene odre, večkrat po krivici označena za estetsko neutemeljeno – spomnimo se samo Adornove² določitve t. i. realnih okvirov operete. Kljub tovrstnim kritikam se zdi v vsem svojem glasbeno-libretističnem kot tudi igralsko-kostumografsko-scenografskem potencialu opereta veliko več kot le lahkotnejša, standardizirana oblika. Čeprav je skoraj ne srečujemo več v novih avtorskih obzorjih, nekatere nesmrtni operete z vsakokratno preobleko tudi danes izražajo presenetljivo moderne, inovativne in kritične interpretacije stvarnosti. Ali kot v svojem sociološko poglobljenem in historično natančnem eseju o ideologiji dunajske operete zapiše Moritz Csáky: »Trajna aktualnost vprašanj človekove usode in sveta, ki so zastavljena v operetah, so daleč stran od trivialnosti.«³

Tesno povezana predvsem z Dunajem sta Ljubljana s Stanovskim in Maribor z od leta 1852 delujočim stalnim poklicnim nemškim mestnim gledališčem vseskozi sledila aktualnim dogodkom prestolnice ob lepi modri Donavi. Operetni repertoar, ki je v začetnih letih skoraj povsem zaznamoval delovanje mariborske operne hiše, je bil bogat in raznolik, dotok operetnih novosti v Maribor pa razmeroma hiter, sploh v primerjavi z opernimi novitetami. Prva svetovna vojna in krvavi revolucionarni prevrati, ki so

1 Volker Klotz, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst* (Kassel: Bärenreiter, 2004).

2 Theodor W. Adorno, »Leichte Musik«, v *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973), 202.

3 Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität* (Wien: Böhlau, 1996).

ji sledili, so nato korenito spremenili ne le geografsko in politično, temveč tudi kulturno podobo Evrope. Kljub krizi, ki je po koncu vojne zajela operetno uprizorjanje, so se tudi v tem obdobju uveljavili številni skladatelji z vidnejšimi operetnimi deli, o čemer govori prvi tematski sklop (*Modernizacija operete med obema svetovnima vojnama*) pričujoče monografije. V ospredje so stopili novi libretisti, ki so težili k modernizaciji operete; pomembnejši so začeli postajati mlajši izvajalci, ki pa pogosto niso kazali karakteristik svojih slavnnejših starejših kolegov.

Po koncu prve svetovne vojne so se v novi kulturno-politični realnosti južnoslovanske države tudi v Mariboru odprle možnosti za ustanovitve drugega slovenskega poklicnega gledališča. Na pobudo tamkajšnjega Dramatičnega društva so s pomočjo igralca, režiserja in prvega upravnika gledališča Hinka Nučiča leta 1919 ustanovili Slovensko narodno gledališče, katerega Opera je 1. maja 1920 z uprizoritvijo priljubljene Hervéjeve operete *Mam'zelle Nitouche* odprla svoja vrata. Tej so v naslednjih sezonah sledile številne operete Franza von Suppéja, Jacquesa Offenbacha, Johanna Straussa ml., Oscarja Strausa, Franza Lehárja, Lea Falla, Roberta Stolza, Imreja Kálmána, Ralpa Benatzkega in drugih. Tudi slovenski skladatelji so se po prvi svetovni vojni začeli izdatneje posvečati opereti. Poleg treh operet Viktorja Parme so v mariborski Operi med obema vojnama izvedli še operete Josipa Jiranka, Pavla Rasbergerja, Danila Bučarja, Marjana Kozine in Radovana Gobca. Opereta je v Mariboru prevladovala vse do začetka druge svetovne vojne, ko je bilo mariborsko gledališče prisiljeno zapreti svoja vrata. Pregled delovanja mariborske Opere med obema vojnama, ki mu je namenjen drugi tematski sklop pričujoče monografije (*Opereta v Operi Slovenskega narodnega gledališča Maribor med obema svetovnima vojnama*), tako kaže, da je opereta domala povsem zaznamovala delovanje tamkajšnje opere, saj je zavzemala več kot dve tretjini celotnega repertoarja. Podobno lahko tudi na odru ljubljanske Opere v sicer nekoliko manjšem številu zasledimo operetna dela tako domačih kot tujih skladateljev, o čemer govori zadnji, tretji tematski sklop (*Opereta v Operi Slovenskega narodnega gledališča Ljubljana in drugih okoliških gledališčih med obema svetovnima vojnama*) te monografske publikacije.

Kljub nekaterim v zadnjem obdobju opravljenim primarnim raziskavam na področju operete bi si zvrst zaradi pečata, ki ga je vtisnila širšim družbeno-kulturnim potezam spodnještajerske pa tudi kranjske prestolnice, zaslužila pomembnejšo vlogo v sodobnem slovenskem muzikološkem raziskovanju. Brez nje si namreč ne moremo predstavljati celovitega pogle-

da na naše glasbeno gledališče preteklosti in še manj lahko razumemo njegov položaj v širšem zgodovinskem družbenem kontekstu.

Posebej izstopa zgodba o »izgonu« operete iz Slovenije po drugi svetovni vojni. Kot zapiše eden boljših poznavalcev operete pri nas Borut Smrekar, gre za »*edinstveno kulturno bizarnost v evropskem okviru*«. ⁴ Zgodba pove veliko o takratnem intelektualnem ozračju in zato pomembno prispeva k razumevanju kulturnega in družbenega dogajanja v naši polpretekli zgodovini.

S pomočjo prispevkov nekaterih vodilnih domačih in tujih raziskovalcev pričujoča monografija osvetli širšo družbeno vlogo operete kot umetniške zvrsti v preteklosti in sedanjosti. Posveča se repertoarni, kadrovski in drugi operetni politiki različnih opernih hiš med obema svetovnima vojnama, obenem pa želi primerjalno proučiti položaj operete pred obravnavanim obdobjem in po njem. Pozornost namenja tudi strukturni analizi nekaterih osrednjih operetnih opusov ter se posredno dotika nekaterih interdisciplinarnih raziskav glasbeno-scenske kulture. V tej zvezi gre omeniti oceno libretov kot tudi različnih inscenacijskih praks in režijskih pristopov. Monografija torej z različnimi interdisciplinarnimi raziskavami osvetljuje številne plati nekoč tako popularne glasbene zvrsti kot tudi odpira možnosti za nadaljnje proučevanje neizmernega bogastva operete.

4 Borut Smrekar, »Predgovor«, v: Henrik Neubauer, *Opereta v Sloveniji: zgodovinski pregled* (Ljubljana: Kulturno društvo Glasbena Matica, 2008), ovitek.

In memoriam Prof Dr Peter Andraschke (1939–2020)

Festival Ljubljana and the Slovenian Music Days remember our long-term collaborator and friend, the musicologist Peter Andraschke, who died on 25 March this year, after a rich and full life.

Born in Bielsko-Biała in southern Poland on 1 December 1939, he studied musicology in Freiburg and German philology in Munich, Berlin and Freiburg. He was a graduate assistant and then *Privatdozent* at the University of Freiburg. His doctoral thesis (published in 1976) was entitled *Gustav Mahlers IX. Symphonie: Kompositionsprozess und Analyse* (“Gustav Mahler’s Ninth Symphony: Compositional Process and Analysis”) and is considered one of the fundamental works for understanding Mahler’s method of composition. His habilitation paper on folklore and non-European art music in avant-garde compositions of the twentieth century (1981) was another important work. From 1988 until his retirement in 2005 he was Professor of Music History at Justus Liebig University in Giessen. He loved coming to Slovenia and from 1986 onwards was closely involved in the organisation of the Slovenian Music Days in Ljubljana, remaining a loyal supporter until the end of his life. For this year’s symposium in Ljubljana he prepared and submitted the paper “Schoenberg’s relationship with popular music: operetta, vocal music and instrumental music”. He was an in-demand and popular participant at conferences and symposia throughout Europe. In his writings he always liked to return to the relationship between music and poetry, between music and language.

We will remember him for his vast knowledge and loyal friendship and as someone who was always very good company. Following his retirement in 2007, he moved to Perchtoldsdorf, near Vienna, where he spent the last years of his life while successfully continuing his work at the Arnold Schönberg Science Centre.

Rest in peace – dear friend!

Darko Brlek
Primož Kuret

Prof Dr Peter Andraschke
– papers at the Slovenian Music Days

- 1986: Dichtung und Musik. Schöpferische Wechselwirkungen. Zu Bethge-Vertonungen von Mahler und Webern
- 1987: Schlüssel-Werke. Zugänge zur neuen Musik
- 1988: Slavko Osterc' »Salome«: Die Minutenoper als Experiment
- 1989: Komposition und Folklore, Wege zu einer neuen Musik
- 1991: Textwahl und Sprachbehandlung in den Moralia von Jacobus Gallus
- 1992: Die Dreigroschenoper. Soziales Engagement im Musiktheater des 19. und des 20. Jahr-hunderts
- 1993: Neue Musik: Aufbruch und Experiment, Tradition und Provokation
- 1994: Karlheinz Stockhausen und die Anfänge der elektronischen Musik. Voraussetzungen, Hintergründe, Rezeption
- 1995: Zwischen Unterhaltung, Bildung und Experiment. Bemerkungen zur Musik im deutschen Rundfunk der 1920er Jahre
- 1996: Igor Stravinsky und die visuellen Künste
- 1997: Ein »Requiem der Versöhnung« am Ende des 2. Jahrtausends
- 1998: Bohuslav Martinů: Musik gegen Krieg und Zerstörung
- 2004: Suche nach Identität: György Ligetis »Musica Ricercata«
- 2005: Hugo Wolf: An eine Äolsharfe
- 2006: »...im Freien zu singen.« Über gesellige Vokalmusik von Fanny und Felix Mendelssohn
- 2007: Karlheinz Stockhausens Weltmusik

- 2008: Suite 1922. Über Konzeptionen von Paul Hindemith und Arnold Schönberg
- 2009: Maurizio Kagel: Mare nostrum
- 2010: Carl Orffs Oedipus der Tyrann. Musiktheater aus dem Geist des antiken Mythos
- 2011: Gustav Mahlers muzikalischer Abschied
- 2012: Kompositorische Imagination von Natur bei Anton Weberns
- 2013: The Rake's Progress. Rezeptionsmomente bei Strawinsky, Hogarth und Auden
- 2014: Arnold Schönberg, der konservative Revolutionär
- 2015: Kompositionsprozess und Analyse – ein wichtiges Thema der Symposien
- 2016: Egon Wellesz in Wien und Oxford. Stationen eines Lebens
- 2018: Vielfalt der Moderne. Die Musiktage in Donaueschingen und Baden-Baden in den 1920er Jahren
- 2019: Alte und Neue Musik in Praxis und Lehre an der Universität und Musikhochschule in Freiburg i. Br.
- 2020: Schönbergs Verhältnis zur populären Musik: Operette, Vokal- und Instrumentalmusik

Spominu prof. dr. Petra Andraschkeja (1939–2020)

Festival Ljubljana in Slovenski glasbeni dnevi se spominjamo dolgoletnega sodelavca, prijatelja in znanstvenika, prof. dr. Petra Andraschkeja, ki je v sredo, 25. marca, sklenil svojo bogato življenjsko pot.

Rojen je bil 1. decembra 1939 v šlezijemskem Bielitzu (Bielsko), študiral je muzikologijo v Freiburgu, ter germanistiko v Münchnu, Berlinu in Freiburgu. Bil je asistent in nato privatni docent na univerzi v Freiburgu. Doktoriral je z delom »Kompozicijski proces in analiza Mahlerjeve 9. simfonije« (izšlo 1976), ki sodi med temeljna dela za razumevanje Mahlerjevega načina komponiranja. Pomemben je bil njegov prispevek (habilitacija) na temo »Folklor in zunajevropska umetna glasba v delih avantgarde v 20. stoletju« (1981). Od leta 1988, pa vse do upokojitve, leta 2005, je bil profesor za glasbeno zgodovino na univerzi v Gießnu. Rad je prihajal v Slovenijo in je od leta 1986 tesno sodeloval pri organizaciji Slovenskih glasbenih dnevov v Ljubljani in jim ostal do konca zvest. Še za letošnji simpozij v Ljubljani je pripravil in oddal referat »Schönbergov odnos do popularne glasbe: opera, vokalna in instrumentalna glasba«. Bil je zaželen in priljubljen sodelavec na številnih kongresih in simpozijih po vsej Evropi. V svojih prispevkih se je vedno rad vračal k razmerju med glasbo in poezijo, med glasbo in govorico.

Spominjali se ga bomo po njegovem velikem znanju, zvestem prijateljstvu in izjemni družabnosti. Po upokojitvi se je leta 2007 preselil v Perch-

toldsdorf blizu Dunaju, kjer je preživel zadnja leta svojega življenja, obenem pa uspešno nadaljeval svoje delo na Centru Arnold Schönberg.

Počivaj v miru – dragi prijatelj!

Darko Brlek
Primož Kuret

Prof. Dr. Peter Andraschke – referati na SGD

- 1986: Pesnitev in glasba. Ustvarjalna izmenjava k Mahlerjevim in Webernovim uglasbitvam Bethgeja
- 1987: Ključna dela. Dostopi do nove glasbe
- 1988: »Saloma« Slavka Osterca – Minutna opera kot eksperiment
- 1989: Folklor in kompozicija
- 1991: Izbor in obdelava besedil v Gallusovi zbirki Moralia
- 1992: Beraška opera. Socialni angažma glasbenega gledališča
- 1993: Nova glasba: začetek in eksperiment, tradicija in provokacija
- 1994: Karlheinz Stockhausen in začetki elektronske glasbe. Predpostavke, ozadja, sprejem
- 1995: Med zabavo, vzgojo in poskusi. Opombe h glasbi v nemškem radiu 20-tih let
- 1996: Igor Stravinski in vizualne umetnosti
- 1997: Spravni Requiem na koncu drugega tisočletja
- 1998: Bohuslav Martinů: glasba zoper vojno in razdejanje
- 2004: Iskanje identitete: »Musica Ricercata« Györya Ligetia
- 2005: Hugo Wolf: Eolska harfa
- 2006: »...peti na prostem.« O družabni vokalni glasbi Fanny in Felixa Mendelssohna
- 2007: Svetovna glasba K. Stockhausna
- 2008: Suite 1922 – O konceptih P. Hindemitha in A. Schönberga
- 2009: Maurizio Kagel: Mare nostrum
- 2010: Ojdip, tiran Carla Orffa. Glasbeno gledališče v duhu antičnega mita
- 2011: Glasbeno slovo Gustava Mahlerja
- 2012: Kompozicijska imaginacija narave pri Antonu Webernu

- 2013: The Rake's Progress. Recepcijski momenti pri Stravinskem, Hagartu in Audenu
- 2014: Arnold Schönberg, konservativni revolucionar
- 2015: Proces komponiranja in analiza – pomembna tema simpozijev
- 2016: Egon Wellesz na Dunaju in v Oxfordu. Postaje življenja
- 2018: Raznolikost moderne. Glasbeni dnevi v Donaueschingenu in Baden-Badnu v 20. letih 20. stoletja
- 2019: Stara in nova glasba v praksi ter poučevanje na Univerzi in Visoki šoli za glasbo v Freiburgu i. Br.
- 2020: Schönbergov odnos do popularne glasbe: opereta, vokalna in instrumentalna glasba

Arnold Schönbergs Verhältnis zur populären Musik: Operette, Vokal- und Instrumentalmusik¹

Peter Andraschke †
Univerza Justusa Liebiga v Giessnu (JLU)
Justus-Liebig-Universität Gießen

Arnold Schönberg (1874, Wien – 1951, Los Angeles) ist einer der bedeutendsten Schöpfer der Neuen Musik im 20. Jahrhundert, seine Musik hat ihren festen Platz in den Medien und wird von der Wissenschaft diskutiert. Er stammt aus einer musikinteressierten Familie, erhielt seit seinem 8. Lebensjahr gemeinsam mit seiner Schwester Geigenunterricht und besaß seit seiner Kindheit ein selbstverständliches Verhältnis zur leichten Muse, mit der er aufgewachsen ist. Sie war für ihn als Autodidakt wichtig für seine musikalische Bildung, wie das bekannte Zitat festhält, in dem er erzählt, zu Hause wären trotz aller Förderung

die Zeichen von musikalischem Talent, die bei mir erschienen, nicht ernstlich beachtet [worden]. Deshalb sind alle Kompositionen, die ich vor meinem siebzehnten Jahr geschrieben habe, nichts als Imitationen solcher Musik, die mir zugänglich war. Die einzigen Quellen, aus denen ich schöpfen konnte, waren Violinduette und Arrangements von Opernpotpourris für zwei Violinen, wozu noch die Musik gerechnet werden darf, die ich durch Militärkapellen kennenlernte, die in öffentlichen Gärten Konzerte gaben. Man darf übrigens nicht vergessen, daß zu dieser Zeit Noten sehr teuer waren, daß es weder

- ¹ Peter Andraschke hat seinen Artikel knapp vor seinem Tod als Vortragsmanuskript fertiggestellt und die Zusammenfassung bereits nach Ljubljana gemailt. Der Artikel selbst konnte in Wien in seinem Computer sichergestellt werden. Hartmut Krones hat ihn für den Druck eingerichtet sowie die Fußnoten ergänzt und mit einer inhaltlichen Anmerkung versehen.

*Platten noch Radio gab, und daß Wien nur ein einziges Opernhaus und einen einzigen Zyklus von philharmonischen Konzerten hatte.*²

Zu den frühen Kompositionsversuchen Schönbergs gehören das ländlerartige *Stück für Violine und Klavier* (1893/94)³ und die zehn *Walzer für Streichorchester*⁴.⁵ Es sind abwechslungsreiche charmante Stücke, die sich im Ton neben dem Wiener Walzer der Straußdynastie zuweilen auch an anderen Vorbildern orientieren, z. B. an Antonín Dvořák und Franz Schubert.

Die zahlreichen biographischen Nachrichten, die Schönbergs Verhältnis zur unterhaltenden Musik belegen, überraschen nicht. Sie zeigen, daß Schönberg ein Wiener Kind seiner Zeit war. Eine derartige soziale Kluft, wie sie sich im Laufe des 20. Jahrhunderts zwischen den Hörern der sogenannten E- sowie der U-Musik herausgebildet hat, war im Wien der Jahrhundertwende noch nicht vorhanden.

Zwischen 1900 und 1904 arrangierte und instrumentierte Schönberg, um seinen Lebensunterhalt zu finanzieren, unzählige Werke anderer Komponisten, vor allem Operetten von sehr unterschiedlicher Qualität. Es waren insgesamt rund 6000 Seiten.⁶ In diesen Jahren entstanden bereits seine opera 1–6, darunter die *Verklärte Nacht* für Streichsextett op. 4, *Pelleas und Melisande* op. 5 und die Anfänge der *Gurrelieder*. Die Operettenarbeiten betrafen auch Komponisten und Werke, die damals erfolgreich waren und noch in der Zwischenkriegszeit gespielt wurden, u. a. von Adalbert v. Goldschmidt (1848–1906) und Bruno Granichstaedten (1879–1944), später in Berlin war Bogumil Zepler (1858–1918) der größte Auftraggeber. Aus den persönlichen Kontakten entwickelten sich Freundschaften, die ihm Kontakte für sein Engagement als Dirigent an Ernst von Wolzogens Berliner Kabarett *Überbrettl* brachten, wo bereits Edmund Eysler und Oscar Straus tätig waren. Anfang 1901 hatte er seine *Brettli-Lieder* komponiert, deren Nummern durchaus in Operetten stehen könnten. Sie überzeugten Wol-

2 Arnold Schönberg, „Rückblick“, in *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (Gesammelte Schriften 1), Hrsg. Ivan Vojtěch (Frankfurt a. M.: Fischer, 1976), 397.

3 Copyright 2001 by Belmont Music Publishers, Pacific Palisades.

4 Copyright 2003 by Belmont Music Publishers, Los Angeles. Ein elfter Walzer blieb Fragment.

5 Therese Muxeneder, „Walzer für Streichorchester (ca. 1897). Einführung“, in *Salzburger Festspiele 2004. Programmheft der Uraufführung* (Salzburg: s. n., August 2004).

6 H. H. Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben. Umwelt. Werk* (Zürich und Freiburg: Atlantis, 1974), 48.

zogen anlässlich eines Gastspiels am Wiener Carltheater⁷, das Schönbergs Schwager Alexander Zemlinsky sechs Jahre leitete und dort vor allem Operetten dirigierte.

1903 kehrte Schönberg nach eineinhalbjährigem Berliner Aufenthalt, wo sich seine beruflichen Hoffnungen zerschlagen hatten, nach Mödling zurück und mußte wieder die Instrumentierung von Werken anderer aufnehmen. Es existiert ein Brief an Karl C. Posa (1873–1951), mit dem sowie mit Alexander Zemlinsky er 1904 die *Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien* gegründet hatte, auch zum Eigenzweck. Sie sollte laut Statuten die „*Pflege und Förderung der Werke der zeitgenössischen Tonkunst*“ sowie „*die Wahrung der künstlerischen und Standesinteressen ihrer Mitglieder*“ fördern (Ehrenmitglieder waren Gustav Mahler und Ferruccio Busoni). Schönberg berichtete Posa von der Fron seiner Nebentätigkeit, die seine eigentliche Arbeit (damals das Streichquartett op. 7 und das Lied für Orchester op. 8/4) behindere:

Vielleicht komme ich aber doch noch dazu. Leider muss ich viel Fischhof [sic!]⁸ claviermäßig verschlucken, und orchestermäßig herausbrechen, wiedergeben! Ich habe kürzlich gesagt, wenn mir einmal Gedenktafeln an Landorten gesetzt werden müßten: „hier komponierte er ...“, so könnte es leider immer nur heißen: „Hier instrumentierte er die Oper von Fischhof [sic!] oder Holländer⁹ etc. Ich werde wohl einmal dadurch berühmt werden. Für meinen vorher erwähnten Ehrgeiz ein hohes Ziell [sic!]“¹⁰

Die Liebe zur qualitativen populären Musik aber blieb und zieht sich durch das gesamte Werk, siehe die Walzerbearbeitungen Schönbergs, Bergs und Weberns für einen Abend des Vereins für musikalische Privataufführungen in Wien am 27. Mai 1921 oder die Bearbeitung der *Drei Volkslieder für gemischten Chor a cappella* op. 49 (1948). Sie findet sich auch in Werken der Zwölftontechnik, etwa der *Suite für kleine Klarinette, Klarinette, Baßklarinette, Geige, Bratsche, Violoncello und Klavier* op. 29 (1924–26)¹¹ oder

7 Ibid., 46.

8 Robert Fischhof (1856–1918), österreichischer Pianist und Komponist. Schönberg arbeitete damals an der Instrumentierung und dem Klavierauszug der Oper *Der Bergkönig* (UA Graz 1906).

9 Victor Hollaender (1866–1940), Operetten- und Revuekomponist, komponierte auch für das *Überbrettl*.

10 Brief vom 13. Juli 1904 aus Mödling.

11 Peter Andraschke, „Volkstümlichkeit (Länder, Walzer, Marsch) in der Wiener Klassik und in der Wiener Schule“, in *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener*

dem 4. *Streichquartett* op. 37 (1936). Und er beeinflusste damit auch viele seiner Schüler. Darauf wies Hanns Eisler in einem Gespräch mit Nathan Notowicz hin:

Übrigens, das ist wenig bekannt, Schönbergs Lieblingsmusik war zum Teil Wiener Lieder und auch Walzer von Johann Strauß. Die Begeisterung, mit der er uns den Johann Strauß erklärte – er hat übrigens einige Walzer auch bearbeitet – machte auf mich einen außerordentlichen Eindruck. Meine Vorliebe für Wiener Musik, aber auch andere Volksmusiken verdanke ich auch Schönberg. Denn als junger Mann in der Schönbergischen Schule pflegte ich natürlich diese Art von Musizieren von Heurigen-Liedern zu verachten. Erst Schönberg zeigte mir, was darin für Feinheiten sind.

Ich erinnere mich, wie er mir einmal erklärte, wie hübsch das sogenannte Fiakerlied harmonisiert sei. Da es sich in solchem tonalen Stück doch nur um einige Dreiklänge und deren Umkehrungen handelt, muß man schon ein großer Geist sein, um darin die Feinheiten zu sehen. Diese Art des Hörens scheint mir heute nicht so leicht vorzukommen, nämlich, daß man in den einfachsten Tonverbindungen Geschmack und Sicherheit beweist. Auch das konnte man von Schönberg lernen.¹²

Das Fiakerlied stammt von Gustav Pick (1832–1921), entstand zum 100jährigen Bestehen der Fiakerzunft und ist dem Grabenfiaker gewidmet. Es wurde erstmals am 24. Mai 1885 von dem bekannten Alexander Girardi im Prater gesungen und ist eines der berühmtesten Wiener Lieder. Sein Refrain:

*Mei Stolz is, i bin halt an echt's Weaner Kind,
an Fiaker so wia man net alle Tag find't,
und mei Bluat is so lüftig, so leicht wia da Wind,
i bin halt an echt's Weaner Kind.*

Schule (= Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 7), Hrsg. Hartmut Krones und Christian Meyer (Wien etc.: Böhlau, 2012), 29–56; Peter Andraschke, „Der volkstümliche Herder: Ausblicke in die Moderne. Eine musikalische Dokumentation“, in *Ideen und Ideale. Johann Gottfried Herder in Ost und West* (= Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 103), Hrsg. Peter Andraschke und Helmut Loos (Freiburg i. Br.: Rombach, 2002), 167–207, darin: „3. Ännchen von Tharau“, 186–203.

12 Nathan Notowicz, *Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen! Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler*, Hrsg. Jürgen Elsner (Berlin/DDR: Verlag Neue Musik, 1971), 47f.

Schönberg hat dieses „*Wiener Fiakerlied*“ in seiner Jugend für zwei Violinen bearbeitet, das Autograph liegt in der *Arnold Schoenberg – Hans Nachod Collection* der Library of North Texas State University.¹³ Das Fiakerlied hat einen sentimental-nostalgischen Ausdruck, der für zahlreiche Wiener Lieder typisch ist.

Die ersten Vorarbeiten zu Schönbergs umfangreicher Schrift *Der musikalische Gedanke* reichen in die 1920er Jahre zurück, die endgültige Ausführung begann er im amerikanischen Exil in New York am 5. Juni 1934 in deutscher Sprache. Viele Beispiele von Märschen, Walzern und aus Operetten finden sich u. a. in dem Kapitel *Populäre Musik und Melodik* vom 3. Juli 1934. Es beginnt:

*Die populäre Wirkung populärer Musik beruht auf ihrer breiten Verständlichkeit. Trotzdem aber unterscheiden echte Kenner (die es auch hier gibt) Originelles von Unoriginellem, Gutes von Schlechtem.*¹⁴

Die analysierten Beispiele sind:¹⁵

Johann Strauß (Sohn): *Lagunenwalzer* op. 411

An der schönen blauen Donau op. 314

Rosen aus dem Süden op. 388

Sängerlust. Polka op. 328

Der Zigeunerbaron: „Wer uns getraut“ und „So voll von Fröhlichkeit“

Schatz-Walzer op. 418, Takt 24–40

Johann Strauß (Vater): *Radetzkmarsch* op. 228

W. A. Mozart: *Die Zauberflöte* KV 620, 1. Akt, „Der Vogelhändler bin ich ja“

Karl Komzák (Sohn): *Erzherzog-Albrecht-Marsch* op. 136

Franz Lehár: *Die lustige Witwe*, 3. Akt, „Lippen schweigen“,

Franz Schubert: *16 Deutsche und Zwei Ecosiasen für Klavier* D 783

13 Veröffentlicht bei John A. Kimmey Jr., *The Arnold Schoenberg – Hans Nachod Collection* (= *Detroit Studies in Music Bibliography* 41) (Detroit, Information Coordinators, 1979), 182f; abgedruckt bei Andraschke, „Volkstümlichkeit“ (Anm. 10), 36f.

14 Arnold Schönberg, *Der musikalische Gedanke* (= *Sämtliche Schriften. Kritische Gesamtausgabe. Abteilung II. Lehrwerke* 6, *Fragment gebliebene Lehrwerke* I), Hrsg. Hartmut Krones (Wien: Universal Edition, 2018), 77.

15 Ibid., 78–84, Kommentare 300–308.

Joseph Lanner: *Die Werber* op. 103

Schrammel, Johann: *s' Herz von an echtn Weana*

Vindobona

Gustav Pick: *Wiener Fiakerlied*

Die entsprechenden Noten finden sich zum Teil noch in seiner Bibliothek im Arnold Schönberg Center in Wien. Interessant ist, daß Schönberg in den Beispielen nicht unterscheidet zwischen den gängigen Kategorien E-Musik und U-Musik, das Kriterium ist die Qualität.

Auf das Fiakerlied wurde bereits hingewiesen. Ausführlicher sei nun auf Lehárs *Die lustige Witwe* eingegangen. Noch heute wird von den Kindern Schönbergs tradiert, daß ihre Mutter Gertrud erzählte, der Vater habe diese Operette instrumentiert.¹⁶

Franz Lehár

Franz Lehár (1870, Komorn – 1948, Bad Ischl) wurde im damals österreich-ungarischen Komorn (heute Slowakei) geboren. Seine Muttersprache war ungarisch, bald kam deutsch hinzu, später weitere Sprachen. Er bekannte sich zeitlebens zum Ungartum und entschied sich 1919 für die ungarische Staatsbürgerschaft. Er behielt seine Unterschrift Lehár Ferenc, in der er seinen Vornamen zu einem stilisierten Violinschlüssel gestaltete, auch dann bei, wenn er zusätzlich mit dem deutschen Franz zeichnete. Lehárs Biographie zeigt gewisse Parallelen zu Schönberg, dessen Familie väterlicherseits auch aus Österreich-Ungarn stammte und der dann, da er zu Preßburg/Bratislava „zugehörig“ war, tschechoslowakischer Staatsbürger wurde.¹⁷

Schönberg und Lehár kannten einander aus dem Wien der Jahrhundertwende, wo sie einander in Intellektuellen-Cafés begegneten, in denen Schönberg viele wichtige Vertreter der Operette kennenlernte. Er hatte, wie sein Biograph H. H. Stuckenschmidt schreibt,

¹⁶ Mitgeteilt von Therese Muxeneder.

¹⁷ Hartmut Krones, „Arnold Schönberg als ‚Kind‘ Österreich-Ungarns“, in *Die Rezeption der Wiener Schule in Osteuropa (Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig 19)*, Hrsg. Hartmut Krones, Helmut Loos und Klaus-Peter Koch (Leipzig: Gudrun Schröder, 2017), 3–16.

zeitlebens eine gewisse Zärtlichkeit für die Klassische Wiener Operette bewahrt, hörte sich gute Stücke von Franz Lehár gern an und übertrug diese Neigung auf einige seiner Schüler.¹⁸

Schönberg besaß auch über seine Familie Verbindungen zum Lehárkreis. So heiratete seine Cousine Malvina, die große Jugendliebe, Robert Bodansky, den Librettisten von Lehárs Operetten *Der Graf von Luxemburg* (1909) und *Zigeunerliebe* (1910).

Lehárs 60. Geburtstag am 30. April 1930

Mit Datum vom 18. April 1930 erreichte Schönberg eine Anfrage vom *Neuen Wiener Journal*:

Euer Hochwohlgeboren !

Franz Lehar, der Meister der Wiener Operette feiert in den nächsten Tagen seinen sechzigsten Geburtstag. Wir bitten Sie um eine kurze Aeusserung über Lehar und sein Schaffen, die wir anlässlich seines Geburtstages im Rahmen anderer Aeusserungen veröffentlichen wollen.

*Mit bestem Dank für Ihre freundliche Mühewaltung, empfiehlt sich
Ihr sehr ergebener*

*[hs. Unterschrift:] Dr. Walther Nagelstock
Chefredakteur-Stellvertreter
des
„Neuen Wiener Journal“*

Auf der Rückseite des Schreibens konzipierte Schönberg Gedanken für eine Antwort.¹⁹ Die folgende Übertragung bringt einen fortlautenden Text, ohne Veränderung der Worte, aber mit wenigen Umstellungen und Übernahmen aus den Streichungen:

*Es ist ein weitverbreiteter Irrtum, dass ein Musiker, der nicht genug Talent zu einer Oper hat, eine Operette schreiben kann:
Der schreibt eine schlechte.*

18 Stuckenschmidt, *Schönberg* (Anm. 5), 50.

19 Arnold Schönberg Center (schoenberg.at), Archiv – Briefe, ID 14612 (Rückseite).

Auch zu einer Operette ist ein ganzes Talent erforderlich, und [...] bei Lehar finde ich diese vollkommene Uebereinstimmung zwischen dem Gedanken und Ausdrucks=Weise und Form des Ausdrucks.

Eine gute Operette muss an sich ebenso vollendet sein, wie eine gute Oper. Es ist möglich, daß auch die Operette einmal einen andern Weg gehen wird, aber jedenfalls ist Lehar unbekümmert den seinen mit der vollendeten Sicherheit wahren Könnens gegangen. Vielleicht zeigt sich das am deutlichsten in den Vorzeichen der neuen Oper im Rahmen des musikalischen Theaters neue musikalische Lebensbilder zu zeigen und eine neue Art von Humor.

Die österreichische Tageszeitung *Neues Wiener Journal* erschien von 1893 bis 31. Januar 1939. Sie verstand sich als unparteiisch und verfolgte keine klare politische Linie, war in der Grundtendenz antimarxistisch. Ihre Offenheit für zionistische Fragen hing damit zusammen, daß ihre Gründer und Herausgeber Juden waren: Jakob Lippowitz (1865, Leipzig – Wien, 1934 durch Freitod) und Oscar Loewenstein (1868, Danzig – 1939, London), der bis in die 1930er Jahre Chefredakteur war und 1939 mit seiner Frau nach England floh. Bekannte Mitarbeiter waren z. B. Egon Friedell und Hermann Bahr, der von 1916–1933 regelmäßig am Samstag seine Kolumne *Tagebuch* veröffentlichte. Nach dem Anschluß Österreichs vom 13. März 1938 wurde die Zeitung „arisiert“.

Die Antwort Schönbergs auf die Anfrage ist, falls er sie abgeliefert hat, nicht erschienen. In der Ausgabe vom 30. April findet sich auf den Seiten 4 und 5 einige Lehár gewidmete Spalten, und ins Auge fällt eine große Anzeige, die die Geschäftstüchtigkeit des Komponisten zeigt. Sie ist überschrieben mit *Eine Lehár Ehrung*, darunter ist eine große Abbildung des Geschenks – ein Ständer mit drei Flacons und der Erklärung: „*Eine Widmung der über 220 Jahre alten Kölnischwasserfabrik ‚Farina Gegenüber‘ ihrem treuen Anhänger Franz Lehár zum 60. Geburtstag*“. Der als „Meister Lehár“ Titulierte dankte ausführlich und schloß:

[...] Wenn ich den heutigen Tag in voller Frische und Lebensfreude begehen kann, so danke ich dies nicht zuletzt auch Ihrem unvergleichlichen ‚Farina Gegenüber‘ Kölnischwasser.

Wichtiger ist der Artikel von Dr. Fritz Löhner-Beda: *Lehar nimmt Stellung. Zu seinem 60. Geburtstag*, in dem es um die Oper, den Jazz und den Tonfilm geht. Anton Freiherr v. Lehár titelte seinen Beitrag auf den Seite 5 und 6 *Unsere Mutter. Meinem Bruder Franz zum 60. Geburtstag gewidmet*.

Die Ehepaare Schönberg und Lehár trafen einander noch im Mai 1930 in Baden-Baden. Nach seiner Abreise schickte Schönberg aus Berlin, wo er damals wohnte, Lehár den Klavierauszug seiner neuen Oper *Von heute auf morgen*, der 1929 erschienen war (UA 1. Februar 1930 in Frankfurt am Main) mit der Widmung „*dem verehrten, lieben Meister Lehár*“. Es ist seine erste Oper in Zwölftontechnik, also eine anspruchsvolle Musik, von der er glaubte, daß sie den auch für die Moderne aufgeschlossenen Komponisten interessieren würde. Lehár, der noch in Baden-Baden kurte, bedankte sich per Telegramm vom 20. Mai:

*fuer die liebe uebersendung ihrer juengsten hochinteressanten schoepfung herzlichen dank hatte riesenfreude wir muessen morgen leider direkt nach wien hoffen aber doch auf baldiges wiedersehen allerherzlichst getreuester = franz lehar.*²⁰

Die Operette und das Judentum

1928 schrieb der katholische Ralph Benatzky, Komponist von *Im weißen Rössl* (1930), ein vielfach begabter Künstler, der in Wien zum Dr. phil. promoviert wurde, in sein Tagebuch über die Operettenszene:

*Es gibt nur ein gutes, ideales Publikum: Die Juden! Sind viele im Raum, so wird gelacht, geweint, ist Wärme und Dankbarkeit da, Verständnis und Anerkennung und, sind viele Juden in einer Stadt, ist eben auch Publikum da. Die geistige Beweglichkeit dieser Rasse, die rasche Auffassung, die Kultur, der Sinn für die Pointe sind ideal für den Künstler, und nicht umsonst rekrutiert sich das Hauptkontingent der ausübenden und schaffenden Künstler aus dieser Nation. Von uns Wiener Komponisten z. B. Lehár, Strauß, Kálmán, Fall, Granichstädten [sic!], Eysler, Stolz, Engel-Berger, Erwin, Krauss, Werau, R. Fall, Katscher, Ch. Weinberger etc. sind bloß Lehár und ich Christen, von den Verlegern Wiens: Weinberger, Herzmansky, Hein, Call, Marischka bloß Herzmansky Christ, von den Librettisten kenne ich zur Zeit überhaupt keinen, der es wäre. Ebenso sind von den Schauspielern und Schauspielerinnen, Sängern und Sängerinnen und Tänzerinnen die Nichtjuden nur ganz selten, von den Direktoren gar nicht zu reden.*²¹

20 Abgebildet bei Stuckenschmidt (Anm. 5), 307.

21 Ralph Benatzky, *Triumph und Tristesse. Aus den Tagebüchern von 1919 bis 1949*, Hrsg. Inge Jens und Christiane Niklew (Berlin: Parthos, 2002), 66.

Die nationalsozialistische Kulturpolitik erkannte dieses Problem. So hielt der Reichsdramaturg und Berliner Oberregierungsrat Rainer Schlösser 1934 in einem Schreiben an den Reichspropagandaminister Joseph Goebbels fest: „Bei Machtübernahme war die Lage auf dem Operettenmarkt so, daß 80 Prozent der Produktion sowohl musikalisch wie textlich jüdischen Ursprungs war.“²²

Diese jüdische Dominanz reichte bis in die Frühzeit der Operette und über das deutsche Kulturgebiet hinaus. So war z. B. Jaques Offenbach Sohn eines jüdischen Kantors. Und diese Sachlage führte während des Naziregimes zu folgenreichen Repressalien gegen Personen aus dem Umkreis der Operette.

Franz Lehár und das Naziregime

Die Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland hatte auch für Lehár Konsequenzen. Er war seit 1924 mit der geschiedenen Sophie Meth, geb. Peschkis (1878–1947) verheiratet, einer Wiener Jüdin (Vater Sigmund, 1851–1918, Mutter Ernestine geb. Kohn); ihr erster Mann Heinrich Meth (1865–1942) ist im KZ Treblinka umgekommen. Vorgeworfen wurde Lehár aber auch seine häufige Zusammenarbeit mit nichtarischen Librettisten, Sängern und Theaterunternehmern und daß er in Wien vor allem in jüdischen Kreisen verkehrte. So waren auch die Librettisten der Operette *Die lustige Witwe* Juden, was wegen ihrer Pseudonyme leicht zu übersehen ist. Leo Stein, eigentlich Rosenstein, starb bereits 1921. Victor Léon, eigentlich Hirschfeld, war der Sohn eines Rabbiners, erhielt 1938 Berufsverbot, starb 1940 und ist auf dem Wiener Zentralfriedhof im Alten Israelitischen Teil begraben. Mit dem berühmten Tenor Richard Tauber war Lehár seit 1923 befreundet und schrieb für ihn eine Reihe von Rollen (u. a. im *Land des Lächelns* und in *Giuditta*). Der römisch-katholische Tauber wurde wegen seiner jüdischen Großeltern väterlicherseits 1933 von einem SA-Trupp in Berlin als Judenlummel beschimpft sowie verprügelt und emigrierte schließlich 1938 nach Großbritannien. Er versuchte auch Lehár sehr eindringlich dazu zu bewegen.

Lehár lehnte ab, zum einen, da er kein Englisch konnte und dadurch für sich keine berufliche Zukunft im Ausland sah. Auch fühlte er sich in Österreich sicher durch seine offizielle Reputation, so war er z. B. seit 1920 Ehren-

22 Marina Maisel, „Dein ist mein ganzes Herz. Die Welt der Operette: Benefizveranstaltung für das Jüdische Zentrum am Jakobsplatz“, *Jüdische Allgemeine*, 16. 2. 2006, <https://www.juedische-allgemeine.de/allgemein/dein-ist-mein-ganzes-herz/>.

mitglied der AKM und seit 1926 der Gesellschaft zur Hebung der Wiener Volkskunst. Zum anderen glaubte er, daß er als katholischer ungarischer Staatsbürger – Ungarn war damals ein wichtiger Verbündeter des Deutschen Reiches – kaum angreifbar wäre. Einen Höhepunkt in seiner Karriere bildete die Uraufführung seines letzten Bühnenwerks *Giuditta* am 20. Jänner 1934 an der Wiener Staatsoper gewesen, das von 120 Rundfunksendern live übertragen und vom Publikum gefeiert wurde. Mit dieser *Musikalischen Komödie in fünf Bildern* orientierte er sich an der veristischen Oper, die ihn stets initiiert hatte und zu der er hier tendierte; im Textbuch lautet die Gattung: *Spieleoper*. Der vielfach begabte und tätige Fritz Löhner-Beda, u. a. Librettist von *Giuditta*, promovierter Jurist, ausgezeichneter Sportler, Gründungsmitglied und erster Präsident des jüdischen Wiener Sportvereins „Hakoah“, hatte sich trotz Warnungen wegen seiner Bekanntheit sicher gefühlt, wurde aber bereits am Tag des Einmarsches der deutschen Truppen in Österreich am 13. März 1938 festgenommen, nach Dachau, dann nach Buchenwald deportiert und schließlich 1942 in Auschwitz umgebracht.²³

Trotz dieser Beispiele aus unmittelbarer Umgebung blieb Lehár und versuchte sich, so gut er konnte, zu arrangieren.²⁴ Dabei erlebte er eine ständige Gratwanderung zwischen Hoffnung und Angst. Eine große Chance setzte Lehár auf seine künstlerischen Erfolge, vor allem durch *Die lustige Witwe*. Sie wurde am 30. Dezember 1905 im Theater an der Wien urauf-

23 Günther Schwarberg, *Dein ist mein ganzes Herz. Die Geschichte des Fritz Löhner-Beda, der die schönsten Lieder der Welt schrieb, und warum Hitler ihn ermorden ließ* (Göttingen: Steidl, 2000).

24 Eine redaktionelle Ergänzung (H. K.) soll zeigen, wie weit dieses „Arrangieren“ Lehárs ging: Die AKM, deren Ehrenpräsident Lehár war, wurde im August 1938 aufgelöst und in die deutsche STAGMA übergeführt. Bei der letzten Generalversammlung der AKM, bei der deren Auflösung und Überführung beschlossen wurde, unterstrich der Generaldirektor der STAGMA, Leo Ritter, laut dem Protokoll in seiner Ansprache vor allem folgendes: „Auch die nationalsozialistische Partei fordere nach strenger Pflichterfüllung des Tages am Abend Unterhaltung und Entspannung, ein Erfordernis, welchem gerade die ostmärkische Unterhaltungsmusik besonders Rechnung trage. Daher seien gerade die ostmärkischen Komponisten der [durchgestrichen: Partei, hs. darüber:] Stagma sehr willkommen. In Würdigung dieser Tatsache habe Herr Reichsminister Dr. Joseph Goebbels den Ehrenpräsidenten der staatlich genehmigten Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM) reg. Genossenschaft m.b.H., Meister Franz Lehar, in den Beirat der Stagma berufen als den führenden deutschen Unterhaltungskomponisten, ja sogar als den grössten überhaupt lebenden Unterhaltungskomponisten. (Lebhafter Beifall) Er freue sich, der Versammlung mitteilen zu können, dass Meister Franz Lehar dieser Berufung Folge geleistet habe [...]“ Zit. nach: Hartmut Krones, *Das Ende der „alten“ A.K.M. (März 1938), die Gründung der „neuen“ AKM (Juni 1945) und die Folgen* (Wien: AKM, 2014), 76.

geführt. Trotz einer zunächst eher verhaltenen Resonanz war sie rasch erfolgreich und gehört bis heute zu den meistgespielten Werken des Komponisten. Adolf Hitler war bei der Uraufführung anwesend gewesen und blieb seitdem ein großer Verehrer Lehárs. Als die beiden einander 1936 bei einer Tagung in Berlin begegneten, war Hitler, nach Albert Speers Zeugnis, „noch Tage danach beglückt über dieses bedeutungsvolle Zusammentreffen“²⁵. Diese besondere Verbindung half, wurde aber von Teilen des Regimes, vor allem von Alfred Rosenberg, dem führenden Ideologen der NSDAP und seit 1933 Leiter des Außenpolitischen Amtes, unterlaufen, der Lehárs Vita und das seiner Umgebung sehr genau durchleuchtete. Ein erster Boykott von Lehárs Aufführungen wurde dank einer Intervention Goebbels rasch aufgehoben. 1938 wurde Lehárs Frau zur „Ehrenarierin“ erklärt,²⁶ 1940 erhielt er in Berlin bzw. Wien aus Hitlers Hand Auszeichnungen, darunter eine Goethemedaille²⁷, und das trotz eines damaligen Verbots seines Singspiels *Friederike* (UA Berlin 1928) wegen der jüdischen Librettisten. Allerdings wurde das Werk in Privataufführungen bei Goebbels gegeben.²⁸

Lehár revanchierte sich verschiedentlich: So schenkte er Hitler 1938 zum Geburtstag ein in Maroquin-Leder gebundenes Bändchen zur Erinnerung an die 50. Aufführung der *Lustigen Witwe*; 1941 stellte er sich für Propagandakonzerte im besetzten Paris zur Verfügung. Und er ließ sich von den hohen Kulturfunktionären Peter Kreuder und Fritz Fischer überzeugen, seine *Lustige Witwe* als Revue in 33 Bildern für das Münchner Gärtnertheater bearbeiten zu lassen. Kreuder erinnert sich:

Ich fuhr zu Franz Lehár nach Bad Ischl und rang ihm die Erlaubnis ab, die „Lustige Witwe“ neu bearbeiten zu dürfen. Ich modernisierte seine Operette und polierte sie mit vielen Jazzelementen auf. Nach der rauschenden Premiere begaben wir uns alle wieder in das Künstlerhaus am Lenbachplatz. [...] Hitler erschien [...]. Er erzählte mir, daß er als junger Mann in Wien viele Aufführungen der „Lustigen Witwe“ gesehen hätte und von meiner Neubearbeitung restlos begeistert sei. Er nannte es nicht Jazz, was ich gespielt hatte. Er nannte es „moderne Rhythmen“.²⁹

25 Maisel, „Dein ist mein ganzes Herz“ (Anm. 21).

26 Stefan Frey, *Was sagt ihr zu diesem Erfolg. Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts* (Frankfurt am Main / Leipzig: Insel, 1999), 338f.

27 Schwarberg, *Dein ist mein ganzes Herz* (Anm. 22), 128 und 157.

28 Guido P. Sander, *Austria Forum Essays*.

29 Peter Kreuder, *Nur Puppen haben keine Tränen. Ein Lebensbericht* (Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe, 1973), 251.

Trotzdem wurde wieder versucht, Lehárs Frau zu deportieren.³⁰ Und noch Anfang Januar 1945, drei Monate vor der Befreiung Österreichs vom Nazi-Regime, wurde Lehár in Wien wegen seiner Weigerung, sich von seiner nichtarischen Frau zu trennen, unter Hausarrest gestellt.

Bibliographie

- Andraschke, Peter. „Der volkstümliche Herder: Ausblicke in die Moderne. Eine musikalische Dokumentation“. In *Ideen und Ideale. Johann Gottfried Herder in Ost und West* (= *Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae* 103), hrsg. von Peter Andraschke und Helmut Loos, 167–207. Freiburg i. Br.: Rombach, 2002.
- Andraschke, Peter. „Volkstümlichkeit (Länder, Walzer, Marsch) in der Wiener Klassik und in der Wiener Schule“. In *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule* (= *Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg* 7), hrsg. von Hartmut Krones und Christian Meyer, 29–56. Wien etc.: Böhlau, 2012.
- Arnold Schönberg Center (schoenberg.at), Archiv – Briefe, ID 14612 (Rückseite).
- Benatzky, Ralph. *Triumph und Tristesse. Aus den Tagebüchern von 1919 bis 1949*, hrsg. von Inge Jens und Christiane Niklew. Berlin: Parthos, 2002.
- Frey, Stefan. *Was sagt ihr zu diesem Erfolg. Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main / Leipzig: Insel, 1999.
- Grun, Bernard. *Gold und Silber. Franz Lehár und seine Welt*. München, Wien: Langen Müller, 1970.
- Kimmey Jr., John A. *The Arnold Schoenberg – Hans Nachod Collection* (= *Detroit Studies in Music Bibliography* 41). Detroit, Information Coordinators, 1979.
- Kreuder, Peter. *Nur Puppen haben keine Tränen. Ein Lebensbericht*. Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe, 1973.
- Krones, Hartmut. *Das Ende der „alten“ A.K.M. (März 1938), die Gründung der „neuen“ AKM (Juni 1945) und die Folgen*. Wien: AKM, 2014.
- Krones, Hartmut. „Arnold Schönberg als Kind‘ Österreich-Ungarns“. In *Die Rezeption der Wiener Schule in Osteuropa (Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig* 19), hrsg. von Hartmut Krones, Helmut Loos und Klaus-Peter Koch, 3–16. Leipzig: Gudrun Schröder, 2017.

30 Bernard Grun, *Gold und Silber. Franz Lehár und seine Welt* (München, Wien: Langen Müller, 1970), 291.

- Maisel, Marina. „Dein ist mein ganzes Herz. Die Welt der Operette: Benefizveranstaltung für das Jüdische Zentrum am Jakobsplatz“. *Jüdische Allgemeine*, 16. 2. 2006. <https://www.juedische-allgemeine.de/allgemein/dein-ist-mein-ganzes-herz/>.
- Muxeneder, Therese. „Walzer für Streichorchester (ca. 1897). Einführung“. In *Salzburger Festspiele 2004. Programmheft der Uraufführung*. Salzburg: s. n., August 2004.
- Notowicz, Nathan. *Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen! Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler*, hrsg. von Jürgen Elsner. Berlin/DDR: Verlag Neue Musik, 1971.
- Schönberg, Arnold. „Rückblick“. In *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik (Gesammelte Schriften 1)*, hrsg. von Ivan Vojtěch, 397–408. Frankfurt a. M.: Fischer, 1976.
- Schönberg, Arnold. *Der musikalische Gedanke (= Sämtliche Schriften. Kritische Gesamtausgabe. Abteilung II. Lehrwerke 6, Fragment gebliebene Lehrwerke I)*, hrsg. von Hartmut Krones. Wien: Universal Edition, 2018.
- Schwarberg, Günther. *Dein ist mein ganzes Herz. Die Geschichte des Fritz Löhner-Beda, der die schönsten Lieder der Welt schrieb, und warum Hitler ihn ermorden ließ*. Göttingen: Steidl, 2000.
- Stuckenschmidt, H. H. *Schönberg. Leben. Umwelt. Werk*. Zürich, Freiburg: Atlantis, 1974.

Modernization of the Operetta between the Two World Wars

*Modernizacija operete
med obema svetovnima
vojnama*

Operetta As Safe Space

Kevin Clarke

Raziskovalni center za opereto v Amsterdamu

The Operetta Research Center Amsterdam

Triggering Contemporary Operetta Research

The illusion of the ‘safe space’ is a symptom of globalization: right wing as well as left wing groups, Muslim fundamentalists, and others, they all long for cleaned-up rooms in which nothing foreign can disturb them. [...] Not only in the US, UK, and Canada do we find fundamentalist (religious) communities at universities that demand ‘safe spaces,’ protected spaces that are called ‘positive spaces’ now: there, they want to be shielded from unwanted encounters with texts, thoughts, and people, for example via advance ‘trigger warnings.’ [...] Labels such as ‘heimat’ and ‘safe space’ counter globalization with comfortable miniature worlds in which no one needs to be afraid of the intrusion of alien aspects.

That’s how journalist Caroline Fetscher describes the ‘phantasm of a purified space’ in the Berlin-based newspaper *Der Tagesspiegel* in May 2018.¹ I would like to take that definition as a cue for a re-reading of oper-

- ¹ “Die Fantasie der ‘Safe Spaces’ ist ein Symptom der Globalisierung: Viele Rechte, Linke, Islamisten und andere wünschen sich bereinigte Räume, in denen nichts Fremdes stört. [...] Nicht nur in den USA, Großbritannien und Kanada gibt es an Universitäten sowie in fundamentalistisch religiösen Communities Forderungen nach ‘safe spaces’, nach geschützten Räumen, inzwischen auch ‘positive spaces’ genannt. Dort soll man vor der Begegnung mit unerwünschten Texten, Gedanken oder Personen bewahrt werden, etwa durch ‘Trigger-Warnungen’ von Lehrenden, die auf krude Passagen in Shakespeare-Dramen vorab aufmerksam machen sollen. [...] ‘Safe Spaces’

etta history in this essay and ask: were operettas ever safe spaces that shielded groups from alien intrusion? Were operetta theaters ever ‘cleaned up’ venues where audiences and artists enjoyed themselves without being disturbed by opposing moral or religious values? Were operetta theaters and the shows performed there ‘positive spaces’? And what about triggers in operetta, not just in times of iTunes where titles are marked as ‘clean’ or ‘explicit’ to prevent unwanted encounters with supposedly ‘dirty’ content?

To meditate on this, I will follow the development of *opéra bouffe* and early operetta from the 1850s to the present day in chronological order. And I will ask what exactly drew audiences at different times to the genre commonly known as operetta today, and why it is important to keep their different motivations for associating with operetta in mind when evaluating this particular form of musical theater. Because one person’s idea of operetta, at any given moment, might not be someone else’s, yet both will have good reason to believe that their definition of the genre is historically correct.

In her 2012 study *Das deutschsprachige Operettenlibretto: Figuren, Stoffe, Dramaturgie* author Heike Quissek comes to the following definition of the genre, after 290 pages of analysis:

As a text the operetta libretto is a plural-media work of art (pluri-mediales Kunstwerk). [...] For the reception of an operetta it is essential to consider its presentation: which staging and casting effects are utilized, which external comic elements are added and what (grotesque) dancing in combination with dialogue and music is added? Together these elements define the visual catchiness that determines the pulling power of an operetta. As a result, operetta is a theatrical art form whose basis is the stage representation. [...] The exchange and interchange with other ‘social institutions’ – such as the theaters in which operettas are performed, censorship offices, the press etc. – are more important in defining what operetta is than in any other text-based genre. So, in order to demarcate and

sind die zentrale, modellhafte Metapher für Reaktionen auf die Überforderung durch expandierenden Pluralismus. [...] Begriffe wie ‘Heimat’ und ‘Safe Spaces’ setzen der Globalisierung trauliche Miniaturwelten entgegen, in denen man, gleichsam von der Wiege eines idyllischen Zuhause geschaukelt, keine Furcht haben muss vor dem Einbruch vermeintlich fremder Phänomene ins vermeintlich Alleineigene: reiner Raum.”
– Caroline Fetscher, “Das Phantasma des reinen Raums,” *Tagesspiegel*, May 8, 2018, <https://www.tagesspiegel.de/politik/angst-vor-der-globalisierung-des-reinen-raums/21258152.html>.

*define the genre, we need to take the types of production and institutions into consideration. Only then can we differentiate operetta from other musical and literary genres. In the end, everything has to be counted as operetta that was called thus by the authors and that was performed as operetta in respective theaters.*²

Obviously, that's a rather vague characterization that says: *anything* can be performed as operetta, but also operettas can be performed as *anything* else, for example as opera and musical comedy. The dividing lines seem blurry. The defining elements are, according to Quissek: (1) type of performance, (2) type of cast, and (3) expectations of the audience. I would like to take these three elements as guidelines for the following survey.

Operetta Theaters As Brothels

In his novel *Nana*, describing the operetta situation in Paris in the 1860s, Émile Zola has the director of the Théâtre des Variétés say on the third page of the book that his "theater" is a "brothel." Of course the Théâtre des Variétés is the place where many famous Offenbach pieces premiered, among them *La belle Hélène* (1864), *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867) and *La Périhole* (1868), all starring Hortense Schneider who served Zola as a role model for his heroine. In her book *Grandes Horizontales: The Lives and Legends of Four Nineteenth-Century Courtesans*, Virginia Roundling writes in 2003:

The backbone of the French system was the registration of prostitutes, a registration which could be entered into voluntarily or en-

- 2 "Als Text ist das Operettenlibretto Teil eines plurimedialen Kunstwerks. [...] Bei der Rezeption einer Operette [erweist sich] die Notwendigkeit der Bühnendarstellung als ungleich zwingender und bedeutender: Entsprechende Spieleffekte, suprasegmentale Komikelemente und (komisch-grotesker) Tanz in Verbindung mit Dialog und Musik können nur in der visuellen Faßbarkeit ihre Bühnenwirksamkeit entwickeln. Die Operette ist demgemäß eine Bühnenkunst, die ihre Substanz vor allem aus der Darstellung bezieht [...]. Ihren Wechselbeziehungen zu 'anderen sozialen Institutionen (zum Theater, indem die Werke aufgeführt werden; zur Zensurbehörde; zur periodischen Presse etc.)' kommen somit tendenziell größere Bedeutung zu als dies bei anderen literarischen Gattungen der Fall ist. Begreiflicherweise ist es daher angebracht, die Gattung zu allererst über Inszenierungstypen bzw. Institutionen gegenüber anderen musikoliterarischen, zeitgenössischen Gattungen abzugrenzen und zu definieren: All das hat als Operette zu gelten, was die Autoren so bezeichnet wissen wollten und was an den entsprechenden Theatern als solche aufgeführt wird." – Heike Quissek, *Das deutschsprachige Operettenlibretto: Figuren, Stoffe, Dramaturgie* (Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012), 293.

*forced following an arrest. [...] Prostitutes were forbidden to solicit or even appear in the street or other public places before seven o'clock in the evening and after ten or eleven at night. Neither were they supposed to draw attention to their trade by dressing or behaving provocatively.*³

This situation makes it understandable why prostitutes, and those who wanted to meet them, preferred to camouflage their business as 'theater' and move it to a safe space behind closed doors.

Zola received first-hand information about the Théâtre des Variétés from Ludovic Halévy, Offenbach's brilliant librettist. Halévy took Zola backstage and showed him the dressing-room where in 1867 Hortense Schneider had ceremoniously received the young Prince of Wales. That, as well as many other 'juicy' stories, found their way into *Nana*.⁴

The idea of theater as brothel and actresses/actors as prostitutes is not new. "Acting, exhibiting one's body to the public, has been equated with prostitution from the earliest records of performance," writes Laurence Senelick in his essay "Sexuality and Gender" in 2018 in *The Cultural History of Theatre in the Age of Empire*. "The performer's physical availability may be hedged round with religious or ritual atavisms, but he and particularly she are subject to the desires and appetites of the spectator."⁵

About these 'appetites' we read in Zola's novel, in the context of the first appearance of Nana as a blonde Venus:

A shiver went round the house. Nana was naked, flaunting her nakedness with a cool audacity, sure of the sovereign power of her flesh. [...] Her Amazon breasts, the rosy points of which stood up as stiff and straight as spears, could be [...] clearly discerned [...] beneath the filmy fabric. [...] And when Nana raised her arms, the golden hairs in her arm-pits could be seen in the glare of the footlights. [...] The men's faces were tense and serious, their nostrils narrowed [...]. All of a sudden, [...] the woman stood revealed, a disturbing wo-

3 Virginia Rounding, *Grandes Horizontales: The Lives and Legends of Four Nineteenth-Century Courtesans* (London: Bloomsbury, 2003), 11ff.

4 Émile Zola, *Nana*, trans. George Holden (London: Penguin Classics 1972), 21.

5 Laurence Senelick, "Sexuality and Gender," in *The Cultural History of Theatre in the Age of Empire*, ed. Peter Marx (London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney: Bloomsbury, 2018), 77.

Photo 1: Édouard Manet, *Nana* (1877), exhibited today at Kunsthalle Hamburg (Germany)

*man with all the impulsive madness of her sex, opening the gates of the unknown world of desire.*⁶

This description of Nana as nude in act 2 is in sync with police records from Munich and reports from Vienna and Paris about the *Belle Hélène* bedroom scene in act 2. It is also in sync what Offenbach scholars such as Laurence Senelick who writes:

*Offenbach sounds the leitmotif of sensuality. His opéras bouffes undermine the prevailing value system by exalting the sway of gaiety over earnestness, carnal love over sentiment. The heroines of Orphée aux enfers (1858), La belle Hélène (1864), La Grande Duchesse de Gérolstein (1867), and La Périhole (1868) exemplify this new hedonism: they are women who glory in their sexuality and are glorified for it.*⁷

Obviously, there's a fine line between being glorified and being exploited. Senelick writes:

*In provincial small-towns throughout Europe, young women who accepted contracts to appear in music-halls found that they were obliged to drink and sleep with the clientele, and their salaries were withheld to prevent their escape. This became known as la traite des chanteuses or white slavery of singers.*⁸

It's important to remember here that operetta first came to the United Kingdom via music halls. In his 2007 book *Emily Soldene: In Search of a Singer* Kurt Gänzl writes: "[H]ere, in the music halls, [...] Offenbach had found precisely the kind of performer that his music demands."

What these drink-and-sleep-with-the-clientele venues offered – in Paris, in Vienna, Berlin, and London – were originally elitist spaces that reflect the liberal and anti-bourgeois attitudes of their audience. In his book *Jacques Offenbach and the Paris of His Time* (1937) Siegfried Kracauer observes:

The circle of fashionable gentlemen who were attached to grand courtesans included nearly 100 men, all of them from aristocrat-

6 Zola, *Nana*, 44–5.

7 Senelick, "Sexuality and Gender," 82.

8 Ibid., 92.

9 Kurt Gänzl, *Emily Soldene: In Search of a Singer*, vol. 1 (Wellington: Steele Roberts Ltd., 2007), 198.

*ic background and all of them characterized by a definitive authority in all questions of mundane behavior. Their frivolity expressed itself in their supreme contempt for the bourgeoisie: through an existence that consciously transgressed middle-class conventions and excluded serious work.*¹⁰

Playground of the Happy Few

First among these men who were Offenbach's original audience was Charles Auguste Louis Joseph, Count de Morny. Not only was he the openly acknowledged illegitimate half-brother of Emperor Napoléon III, he was also the head of the Corps Legislatif and as such one of the most powerful men in France. He possessed an "*unquenchable nocturnal passion for the filles du ballet, the theater, and the music hall,*" we read in Alan Strauss-Schom's 2018 *The Shadow Emperor: A Biography of Napoléon III*.¹¹ We also read there that Morny had a "*sense of superiority over all men in all matters.*"¹² His friend and fellow Jockey Club member Edmond D'Alton Shée states:

*He made absolutely no attempt to conceal from the world that he had no political principles or that he held little faith in his fellow man. Nor did he ever let anything interfere with his personal freedom.*¹³

It is rather unique in the history of music that such a man as the Count de Morny was godfather to Offenbach's only son, and also a close collaborator on various Offenbach shows; this includes writing the libretto for the social satire *M. Choufleur* *il restera chez lui le... (Mr. Cauliflower will be at home on ...)* in 1861.

Morny's senior secretary was Ludovic Halévy who had daily meetings and breakfast with his boss at the presidential residence in Hôtel de Lassay.

10 "Die Clique der mit den großen Kurtisanen liierten Lebemänner umfaßte annähernd hundert fashionable Herren, die fast durchweg der Aristokratie entstammten und eine unbedingte Autorität in allen Fragen des mondänen Verhaltens besaßen. Ihre Frivolität äußerte sich darin, daß sie die Verachtung, die sie für die Bourgeoisie empfanden, durch ein Dasein bekundeten, das sich absichtlich über die bürgerlichen Konventionen hinwegsetzte und ernste Arbeit ausschloß." – Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994 [1. edition Amsterdam, 1937]), 220–1.

11 Alan Strauss-Schom, *The Shadow Emperor: A Biography of Napoléon III* (New York: St. Martin's Press, 2018), 19.

12 Ibid., 20.

13 Edmond D'Alton Shée quoted in Strauss-Schom, *The Shadow Emperor*, 19.

It seems obvious that the type of humor reflected in Offenbach's shows was Morny's type of humor, it's also very much the type of humor of the Jockey Club, and it's probably also the humor of Napoléon III himself who regularly attended Offenbach performances – even though he detested opera. Only with this kind of triple protection is it understandable that Offenbach's *opéras bouffes* were ever allowed to be performed in Paris in an otherwise highly restricted and censored theater system. “*You know better than anyone,*” Offenbach wrote to Ernest Lépine, private secretary to Morny, “*all that he has done for me ... how he went out of his way to protect us.*”¹⁴

That Morny surrounded himself with talented Jews – Halévy, Meilhac, and Offenbach – “*did not go unnoticed by a disapproving aristocracy,*” writes Strauss-Schom.¹⁵ That Morny's mistress, Cora Pearl, later taken over by Napoléon III himself, went onto the stage in 1867 at the *Théâtre des Bouffes Parisiens* for a revival of *Orphée aux enfers* as a demi-nude Cupid didn't go unnoticed either. There are lengthy articles in the press, British newspapers included, that report on the event and list the names of those who attended the opening night. It's a Who's Who? of the highest social circles in Europe, plus the entire (!) Paris based press. *The Daily News* from London writes:

*The attraction was the see by strong gaslight and the aid of opera-glasses [...] the real form and features of a personage whom the non-privileged public had only been wont to admire in the manifold amplifications of skirts and crinoline. This attraction [...] raised the prices of the most uncomfortable single seats to two Napoleons [...]. A frisson d'attente, we are told, awaited the appearance of the débutante, who came forward with her stays and slippers – almost her only clothing – glittering with diamonds.*¹⁶

Having catapulted Offenbach and *opéra bouffe* into the upper social spheres of France, and bringing representatives from other countries to *opéra bouffe*, meant that the genre quickly established itself in equal social regions elsewhere. About the situation in Vienna we read in Marion Lindhardt's *Residenzstadt und Metropole: Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)*: “*The interest of high and highest circles of the imperial family in productions of Offenbach in the*

14 Offenbach quoted in Strauss-Schom, *The Shadow Emperor*, 20.

15 Strauss-Schom, *The Shadow Emperor*, 20.

16 Anon., “France,” *The Daily News* [London], January 30, 1867.

1860s at Carltheater and Theater am Franz-Josefs-Kai is remarkable,” writes Linhardt, “these shows were presented in a glittering setting.”¹⁷

Given the imperial stamp of approval it’s not surprising that the Carltheater in Prateralle quickly became the “favorite playground of the moneyed classes and those who thrived to join in their ranks.”¹⁸ Next to the imperial family, the entire

financial world, the wealthy middle classes, multitudes of stock brokers who enjoyed their moment in the sunshine of the economic boom, and the opulent flowers of the demi-monde, all came to parade in the luxury of vanity fair of (Prater) street,

writes the *Illustrierte* [sic] *Zeitung*.¹⁹

Sexual Liberation on Stage

What does such a performance situation mean for the actual shows? It’s clear that the high class gentlemen and their mistresses did not primarily support operetta because of the melodic beauty and harmonic inventiveness of the scores. There must have been another dimension that attracted them, and that needs to be considered when dealing with Offenbach and/or *opéra bouffe*. That dimension was not just the brothel atmosphere of operetta theaters, but also the positive space that such an atmosphere opened up.

The sexual liberty demonstrated in operettas of this era is staggering; it’s a counter concept to the prevailing moral value system of the time, which in France and Austria was dictated by the Catholic church. Offenbach’s shows are decidedly blasphemous, poking fun at religious leaders again and again, but also at devout Christians like Bluebeard who believes he can only ‘bed’ a woman if he marries her first, and who cannot divorce her afterwards, so he has to wait till death parts them. The grotesque consequences of such a mind-set are played out in the 1867 *Barbe-bleue* which starred Hortense Schneider as the lusty maid who brings the patriarchy crashing down and starts a revolution of women against male oppression and Catholic morals. She’s a clear forerunner of women’s suffrage, and a symbol for operetta’s radical modernity.

17 Marion Lindhardt, *Residenzstadt und Metropole: Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006), 58.

18 Ibid., 34–5.

19 Anon., “Wiener Bilder. Der Prater,” *Illustrierte Zeitung* (Vienna), May 21, 1881.

Photo 2: Caricature of Jacques Offenbach riding his cello and success, by André Gill (1866)

In the context of the liberated sexual politics inherent to operetta it was also possible for Offenbach and his librettist to present, in 1868, the first ever same-sex marriage story on the musical stage in *L'île de Tulipatan*. Just for the record: it is the same year in which Karl Maria Kertbeny first used the word 'homosexuality' as an antonym for 'heterosexuality' and 'monosexuality.' And it is only one year after Karl Heinrich Ulrichs had the world's first public coming-out in 1867 at the German lawyer's conference in Munich, in front of 500 colleagues. He wanted to present the idea of legally accepting marriage for 'Urninge,' i.e. gay people. He did not get to that point because he was booed off the stage. Still, that day marks the beginning of the modern gay rights movement. And the writers of operetta picked this up immediately.

They also celebrated another hot topic: gender nonconformity. If Hortense Schneider as Boulotte in *Barbe-bleue* led the feminist revolution against the patriarchy, operetta also celebrated cross-dressing and allowed female performers to slip into a ‘macho’ role denied to them by society at large. It also allowed men to cross dress (e.g. in Offenbach’s *Mesdames de la Halle*, 1858) and explore a transgender and possibly homosexual side of their personality in public that was criminalized elsewhere and only just about tolerated in France.

The ever-present cross dressing links early operetta closely to burlesque. While burlesque, in those years, was different to operetta because it recycled existing music, whereas operetta offered new scores, the style of performance and topics chosen were similar. In his essay “*The New Taste in Theatricals*” William Dean Howell writes about burlesque and Lydia Thompson visiting the United States with her *British Blondes* in the late 1860s:

*Though they were not like men, they were in most things as unlike women, and seemed creatures of a kind of alien sex, parodying both. It was certainly a shocking thing to look at them with their horrible prettiness.*²⁰

Burlesque has rarely been examined by operetta historians as a related art form. Even though what William Dean Howell writes about burlesque in the USA in 1869 is similar to what many others have written about operetta in Vienna and Berlin, London and Paris at the exact same time. The points Robert C. Allen makes in his book *Burlesque and American Culture* in 1991 about gender ambiguity apply to operetta as well, and considering that today we are discussing the question ‘What does it mean to be a Woman?’ or ‘a Man’ for that matter, more intensely than ever before in the wake of the unfolding trans movement, it’s astonishing that operettas have been completely excluded from these debates. And that applies also to research into operetta’s role in LGBTIQ history.

The remarkable sexual liberty associated with operetta explains why the new genre spread around the world like a wild fire, also to England. One famous venue for Offenbach performances was the Alhambra, where *Belle Hélène* was first presented in London. Kurt Gänzl writes:

The audience at the Alhambra was, like its stage, its auditorium and its corps de ballet, a large one, with varying purposes in their

20 William Dean Howell, “The New Taste in Theatricals,” *Atlantic Monthly*, May 1869.

*visits. And not all of these purposes were to do with music. [...] [T]he ballet-girls, of course, were considered prime prey by the more libidinous young and not so young men-of-the-town. But if you couldn't catch a ballet-girl [...] and your libido had been sufficiently stoked up by watching them perform, the Alhambra also had the most notorious promenade in town, a walkway [...] at the back of the auditorium stocked with the usual array of prostitutes for all seasons.*²¹

London got to see the most notorious of all *Belle Hélènes* in the flesh: Hortense Schneider. She came to England and presented her Grand Duchess at the St. James's Theatre, French impresario Raphaël Félix paid her the unheard-of amount of £80 a night. After a tour of the provinces, Miss Schneider returned to London and played the Grand Duchess at the Princess's Theatre. *The Era* reports:

*Crowded stalls and the rest of the house all but empty, speak better than any word of ours the relative opinions of the upper and middle classes on the subject of decency. It is quite clear that the middle classes are jealous of hurting the modesty of their wives and daughters, and it seems equally certain that in the aristocratic circles these delicate little attentions are not so much considered. [...] Accordingly, the 'can-can' is an extravagant riot, and very few in the cast do not follow the wild and reckless lead of the pretty lady with the slashing whip. [...] Lightness, sparkle, recklessness, high spirits, all these things we get in abundance. There is only one thing wanting and that is – respect for the audience. But perhaps the audience does not care to be respected. Who knows?*²²

Such 'riotous' performances in England were not restricted to Offenbach; Hervé shows proved equally popular. They also demonstrate the importance of male stars that lured female audiences who in turn lured male theatergoers in. We read about this in Emily Soldene's autobiography in which she describes the production of Hervé's *Chilperic* in London which had a certain C. D. Marius as the "little shepherd" Landry:

Young and beautiful, and slender, and sleek, and sly and so elegant. [...] He played Landry, and made love to Frédégonde or Brunehaut,

21 Gänzl, *Emily Soldene*, 250.

22 *The Era* quoted in Gänzl, *Emily Soldene*, 354.

Photo 3: C. D. Marius (Claude Marius Duplany) as Landry in Hervé's *Chilpéric*, London 1868

he didn't care which, with an ardour that was not only particularly French, but particularly pleasing and particularly successful, so successful indeed that every girl in the front of the house was seized

*with a wild desire to understudy those two [...] imprudent characters. He certainly looked awfully nice, his figure being perfection.*²³

It's a dimension to operetta performances – and their success back in the 1860s and 70s – that has not been examined by historians either. In the context of today's casting politics, let's say by Netflix, to attract female teenage viewers, a discussion of male stars in operetta and the effect they had on the reception of the shows seems overdue. Because isn't Mr. Marius a clear forerunner of heart throbs such as Jacob Elordi and Noah Centineo?

First and foremost, though, it was the leading ladies who sold the shows and made operetta a phenomenon, also in the United States. New York discovered the joys of *opéra bouffe* in 1867 when Hezekiah Linthicum Bateman imported a French company, with Lucille Tostée from the Paris Théâtre des Bouffes Parisiens as its prima donna, playing *La Grande-Duchesse*. This was followed in 1868 by a production of *Genevieve de Brabant*. *The Tribune* reported on 22 October 1868:

*Mr. Grau has distinguished himself by producing at the French Theatre the most revolting mass of filth that has ever been shown on the boards of a respectable place of amusement in this city. [...] Geneviève is not merely indecent, but it grovels in a low depth, even below decency.*²⁴

Operetta as Family Entertainment

With such moral outrage gaining momentum, not just in New York, it was only a matter of time till the pendulum swung back. This happened after the French-Prussian war was lost by the French in 1870/71. Suddenly, all things associated with the Second Empire were spurned. (This is the situation in which Zola writes *Nana*.) At the same time, interest in the genre operetta spread and reached the middle classes who wanted their share of the fun. Laurence Senelick writes: "*Bourgeois society, more venturesome in its money-making and more secure in its income, aspires to imitate the court.*"²⁵

What happens when the spurred-and-ridiculed-for-their-morals suddenly enter the safe space of aristocratic operetta and fill the stalls that had been left empty when La Snédèr performed in *Gerolstein*? A counter movement can be discerned in Austria in the 1880s with a new wave of shows

23 Emily Soldene quoted in Gänzl, *Emily Soldene*, 320.

24 Quoted in Gänzl, *Emily Soldene*, 416.

25 Senelick, "Sexuality and Gender," 82.

by Millöcker, Ziehrer, Zeller, striving for ‘respectability’ and a more ‘Sing-spiel’ format. It’s a counter movement that can also be witnessed in England, with Gilbert & Sullivan at the forefront.

This means that another form of safe space was created, a space where it was possible to take the family without having to fear for their reputation. Carolyn Williams in her 2011 book *Gilbert and Sullivan: Gender, Genre, Parody* calls it “a capitulation to bourgeois respectability”²⁶ because the authors and producer made a decision “to emphasize the respectably of the Savoy operas.” Williams calls this “a canny attempt at niche marketing.”²⁷

*Gilbert especially was scrupulous – even avuncular and fussy – about correct middle-class feminine behavior, insisting that the female members of the Chorus not be thought coarse in any way. [...] The women of the Savoy Chorus were marketed as exceptionally beautiful, but chaste – to be looked at, but not to be approached.*²⁸

So, after the initial boom of operettas à la Offenbach and Hervé, we get a second boom that wanted to create an almost opposite safe space for respectability-focused audiences who wanted to enjoy the thrill of operetta, without having to fear for their good name. Which doesn’t mean that in Gilbert & Sullivan, or Zeller, Ziehrer and Millöcker, there isn’t an undercurrent of original operetta naughtiness.

In his novel *Operettenkönige: Ein Wiener Theaterroman*, Franz von Hohenegg describes the situation at Theater an der Wien and the 1905 premiere of what is, in effect, Mizzi Günther singing the *Merry Widow*, here as ‘Mizzi Rittmann’ performing with tenor ‘Arno Springer’ (= Louis Treumann, famous for his acrobatic jumping). We have moved forward three decades from the original Offenbach and operetta boom, also in Vienna. Still, the operetta diva in Hohenegg’s novel has had sex with almost everyone in the stalls. About her opening night at the Theater an der Wien we learn:

The hautvolee and the hautdemimonde are certainly and completely present. [...] The balconies are filled with state employees

26 Carolyn Williams, *Gilbert and Sullivan: Gender, Genre, Parody* (New York: Columbia University Press, 2011), 20.

27 Ibid.

28 Ibid., 21.

*who could never afford the luxury of such a visit for their wives and daughters if someone had not given them free tickets.*²⁹

What Hohenegg describes is an interesting blend of spheres that is – and remained – typical of the operetta business. Operetta had become a balancing act, trying to find the right mix of extremes to satisfy opposing audience expectations. The elitist audience had moved mostly underground in the 1880s and 90s, as Marion Linhardt describes in *Residenzstadt und Metropole*. She remarks that high-class operetta audiences went to more secluded cabaret venues where the genre blossomed as late-night entertainment, often composed by the same authors who wrote the large scale works for the masses. These cabaret operettas incorporated the latest trends, dance crazes and structural elements. Syncopations and the cake walk, for example, all came to Continental Europe from the United States and England via these elitist miniature operettas, and only then infiltrated the mainstream genre.

Depending on where operettas were performed – and who attended them –, the genre was shown in different guises. Often, the intimate venues were situated in the same theaters where the big operettas were performed, and select audiences who could afford to do so would go from the large auditorium to the ‘safe space’ of a night club for one-act operettas such as *Der Petroleumkönig oder Donauzauber: Musteroperette in zwei Bildern* by Egon Friedell and Sch. Konrad (1908) or *Elektra* by Béla Laszky (1910) which starred Mela Mars. In Vienna, there was Die Hölle in the basement of the Theater an der Wien, in Munich there was Die 11 Scharfrichter, in Berlin there were many venues, among them Kabarett der Komiker or Die Wilde Bühne (in the basement of Theater des Westens). Actors and actresses also went from the main evening performance to the cabaret and continued performing throughout the night, in the 1920s they added film engagements during the day to this type of job hopping; Max Hansen, the original Leopold in *Im weißen Rößl*, is a famous example. Which brings us back to Heike Quissek and her assessment that anything can be played as operetta, and that operetta can be played as everything else, too.

29 “Die Hautevolee und die Hatedemimonde sind sicherlich vollständig vertreten. [...] Die oberen Ränge sind fast ausnahmslos mit Beamten angefüllt, die sich, ihren Frauen und Töchtern den Luxus eines Premierenbesuches wahrlich nicht leisten könnten, wenn ihnen eben nicht unter der Hand die Karten zugesteckt worden wären.” – Franz von Hohenegg, *Operettenkönige: Ein Wiener Theaterroman* (Berlin: Hermann Laue Verlag, s. a.), 181–2.

Photo 4: The original poster for *Alles Schindel*, Berlin 1931

The Triumph of Nostalgia

In the 1920s and early 1930s operetta continued thriving as a commercial genre that moved successfully between different audience-demands and incorporating different popular elements as they came along. All shows up

until 1933 can be seen somewhere on the spectrum of radical elitist ‘original’ operetta and ‘cleaned-up’ operetta-for-the-masses. This brought forth a surprising multitude of shows that catered to all tastes and trends: be it a love for the old-fashioned in *Försterchristl*, *Dreimäderlhaus* or *Schwarzwaldmädel*, or syncopated Charleston pieces such as *Die Herzogin von Chicago*, not to mention Abraham’s whirl-wind *Blume von Hawaii* and *Ball im Savoy*. There were also small-scale satires, such as *Alles Schwindel* or *Rufen Sie Herrn Plim* by Mischa Spoliansky, there were the revivals of Johann Strauss (arranged by Erich Wolfgang Korngold), there were the out-and-out operatic pieces by Franz Lehár written for Richard Tauber, and there were film operettas with scores by Werner Richard Heymann, also ranging from nostalgia (*Der Kongress tanzt*) to contemporary (*Die Drei von der Tankstelle*).

In 1933, this system came to a complete halt when the Nazis took over power and introduced a new state-subsidy system in Germany that gave them control over the entire theater and entertainment world, just like it gave them control over almost everything else. From then on, all programs had to be approved by the Reichsdramaturg, so instead of following popular trends, operetta now followed orders from above.

The Nazis basically erased the elitist and avant-garde version of operetta and celebrated the ideal of a ‘Golden Operetta’ with Johann Strauss and his waltz scores as the highest possible form the genre can strive for. Politics (and political jokes) were taken out of operetta by direct order from Goebbels. Instead, audiences got indirect indoctrination which Goebbels deemed more effective. Lascivious sex was labeled ‘degenerate’ and ‘sick,’ a form of ‘Jewish smut,’ just like jazz, and both were turned into a new Aryan version of ‘modern rhythms’ and a new form a ‘heroic’ nudity to satisfy the tastes of audiences who had grown used to the more modern versions of operetta, and did not appreciate old fashioned titles like *Die Fledermaus* and *Der Zigeunerbaron* as an exclusive diet. Nevertheless, Goebbels and his propaganda ministry tried everything to make precisely these titles appear attractive to the masses: apart from superstar opera versions, Goebbels stimulated equally star studded film version of ‘Golden Era’ operettas such as *Vogelhändler*, *Bettelstudent*, *Gasparone*, *Wiener Blut*, *Frau Luna*, *Fledermaus* and so forth.

Were operettas a safe space in Nazi times? In many ways: yes. As I just said, you could be fairly sure that an operetta film or stage performance was free of direct propaganda, as operettas were intended to ‘relax’ weary

Photo 5: An edition of *Film-Bühne* with the Willi Forst version of *Wiener Blut* on the cover, 1942

audiences tired from work and war, and tired of a constant confrontation with Nazi symbolism. Goebbels wanted to reach them in a different way; and he did. Audiences could also be sure that any sexual double entendre in operetta would not lead to embarrassing situations; either for the characters on stage or for the people in the auditorium. The new ideal was operetta as 'Singspiel': with a 'true' German humor that could be found in the comic operas of Albert Lortzing. In the 1939 *Reclams Operettenführer* Hans Severus Ziegler recommends Lortzing's *Der Wildschütz* as a role model to strive for.

Meanwhile, in the US and UK, operetta had also become associated with being 'old fashioned,' a nostalgic alternative to the up-to-date musical comedies of Gershwin, Jerome Kern, Cole Porter, Rodgers & Hart, and later Rodgers & Hammerstein. That doesn't mean they were unsuccessful: Romberg's *The Student Prince* was a massive hit on Broadway in the 1920s, Ivor Novello's and Noel Coward's operettas were comparable hits in the West End. But they now catered to a different audience.

A Most Ingenious Paradox: 1933 vs. 1945

With regard to Germany, it wasn't until after 1945 that the full consequences of the Nazi re-definition of operetta really hit, even though it is a common belief that the radical changes befell the operetta industry in 1933. But that is only partly true. Dagmar Herzog has written many books about sexuality under German Fascism. In a small publication entitled *Paradoxien der sexuellen Liberalisierung* she summed up her theory in 2013: "*The whole era of the Weimar Republic was reduced to sexuality. [...] The image of Germany as a hothouse of decadence and promiscuity between 1919 and 1933 was cultivated.*"³⁰ The churches praised the new regime's sexual politics in 1933, saying "*with one swipe everything changed in Germany, all the dirt and filth (Schmutz und Schund) disappeared from the public eye.*"³¹ But after only two years Christian leaders were disappointed.

The specific innovation of Nazi sexual politics was the attempt to combine the growing societal interest in sexual happiness with a deeply anti-Semitic and in a wider sense racist – anti Roma and Sinti, anti Slavic, anti handicap – and soon also massively homo-

30 Dagmar Herzog, *Paradoxien der sexuellen Liberalisierung* [Hirschfeld-Lectures series] (Göttingen: Wallstein Verlag, 2013), 24.

31 Herzog quoting a Protestant church leader, page 24.

Photo 6: The program for *Die lustige Witwe* production by Georg Jacoby with Johannes Heesters (r.) and nude dancer Alberto Spadolini (l.), Berlin 1940 (Collection Marco Travaglini/Atelier Alberto Spadolini)

*phobic program. Via a combination of incitement and denial, attacks against 'Jewish' morals combined with recommendations for free actions, the 'Master Race' was encouraged to enjoy its privilege. Within a few years it became clear that the new regime blatantly advocated pre-marital coitus between teenagers and from the early 1940s onwards they openly endorsed adultery. This was not just about higher reproduction rates, but also about higher lust and in the end the idea that this happiness given to the people was a gift from the brown rulers.*³²

Herzog's conclusion is this:

*As paradox as it may sound, the Nazis managed to fuse the wide spread longing for sexual happiness with the racial and ideological privilege of the approved non-handicapped heterosexuals, i.e. the majority of the population.*³³

This affected operetta, too. Interestingly, the operetta productions that reflect this pro-sex and pro-nudity ideal of the Nazis have been almost completely erased from memory. One is a *Lustige Witwe* production from Berlin 1940, directed by Georg Jacoby. It had Alberto Spadolini as a nude male dancer from Italy. Spadolini had appeared together with Josephine Baker at

³² Herzog, *Paradoxien der sexuellen Liberalisierung*, 28.

³³ *Ibid.*, 29.

Photo 7: The “Tiroler Gruppe” as originally used by Erik Charell in the revue *Für Dich*, Berlin 1925. Erich Urban wrote about them in *BZ am Mittag*: “Saftige Kerle in Lederhosen, die sich im Takt Dinger herunterhauen. Mein Gott, sie haben die kernigen Backen dazu!” (“Juicy lads in leather pants who slap each other rhythmically. My god, they have the right butch bums/ cheeks for it.”)

the Casino de Paris in the 1920s, he was rumoured to be a foreign (anti-Nazi) spy, and he had same-sex affairs. Did operetta offer him a safe space in the heart of Nazi power, in performances attended by the ‘Führer’ and his top officials? And what was his open display of muscle and flesh about? Did the Nazis want to offer women whose boyfriends and husbands had been sent to the front lines of war a chance to marvel at heroic male forms – as an update of attractions such as C. D. Marius?

The difference is that inserting Spadolini into a Lehár operetta has strong ideological messages: catering to female lust, as in *Chilperic*, is one thing, doing so in the context of a world war another, emphasizing the axis Berlin-Rome and the partnership with Mussolini and celebrating the ideal of the *Übermensch* is a far cry from the emancipated approach to operetta from London in the 1870s. But Spadolini can be seen in that tradition, which is what Matthias Kauffmann does in his book *Operette im ‘Dritten Reich’: Musikalisches Unterhaltungstheater zwischen 1933 und 1945*. He also sees Spadolini in the tradition of the Weimar Republic revue operettas, including the homoerotic elements that can be found in Erik Charell productions such as *Im weißen Rössl* (1930). The Jewish ‘defilement’ of Alpine

culture that the Nazis accused Charell of is substituted here by the 'safe' ideological heroism of Spadolini; the entire *Rössl* itself was re-written by Fred Raymond as *Saison in Salzburg* as a 'safe' Tyrolean yodel romp without any 'triggers' and with no problematic gender bending, no roll-in-the-hay between Leopold and Piccolo. Raymond's operetta characters are as straight as they can be, and his Tyrolean dancers were to be admired, not to be taken home after the show like Charell's hand-picked 'Tiroler Gruppe.'

The interactive side of operetta was now restricted; the genre had become passive and dumbed down entertainment for the tired masses, not an active elitist playground with carnal *and* intellectual stimulation.

Operetta and Existentialism: Erasing the Triggers

All of this went on until 1945. But what happened then? What happened when the horrors of the Holocaust became known and Germans had to justify their prior carefree and often sexually liberated behaviour? The Christian churches in Western Germany claimed that in order to rebuild the country there was a need for 'cleanliness' and 'family values.' The result was a conservative sexual culture that stylized itself as a counter movement to the Third Reich.³⁴ The newspaper *Christ und Welt* voiced its disgust in 1951 at the thought that sexual autonomy could be part of the new constitution's guarantee of 'free development of one's personality', because that would be in opposition to 'the divine commandments'.³⁵ Dagmar Herzog writes that

*the cleaning-up after the mass murders was ultimately handled by shifting the German moral discourse to a narrow sexual-moral track; and again coping with the past (Vergangenheitsbewältigung) was achieved via sex.*³⁶

As a consequence there were harsh homophobic laws and an oppressive moral climate. How did operetta fit into this? It offered a safe space for traumatized citizens who wanted to escape the realities of life in ruins with shows such as *Schwarzwaldmädel*, *Försterchristl*, or *Im weißen Rössl*, and that did not want to be confronted in any way with double entendres reminding them of the rape of thousands of women by Russian soldiers as they had fled from Silesia or elsewhere.

34 Ibid., 35.

35 Quoted in Herzog, *Paradoxien der sexuellen Liberalisierung*, 36.

36 Ibid., 33.

Photo 8: The entrance to a cinema in post-war West-Berlin playing the 1952 version of *Im weissen Rössl* with Johannes Heesters and Johanna Matz in the lead roles

Operetta's main goal was to offer a nostalgic world where the horrors of war were invisible. A prime example for this is the phenomenal success of the 1950 film version of Jessel's *Schwarzwaldmädel* offering opulent apple blossom scenes, folkloristic costumes, and toned-down sexual humor that was never confrontational. The same is true for the many film operettas that followed this example, especially *Im weißen Rößl* (1952) or the saccharine *Dreimäderlhaus* (1958), both starring Johanna Matz as the other 'innocent' darling of German post-war audiences.

In the boom of post-WW2 operetta many once 'raunchy' titles from the Weimar years were resurrected, but they were now performed by opera singers on the radio and in subsidized theaters who treated the insinuations so 'operatically' that any textual meaning was neutralized and it was above all the carefree music that enraptured audiences. Austrian journalist Bertram K. Steiner wrote as late as 1997:

*One arrives at operetta as a veteran of existentialism, after one has realized that progress and regression lead to the same inferno. For radicals and bigots of all coloring, for immoral optimists, operetta is a horror, of course. They will learn soon enough how idiotically soothing it is to be wedded by the little finch (Dompfaff) and afterwards do as the swallows do.*³⁷

Operetta, according to this definition, is a pain killer.

In a perverted way, the situation in the US was not so very different. There, too, society underwent a conservative roll-back after 1945. And this affected operetta audiences who turned to the genre now with the same longing for 'nostalgia' as in Germany, not to grovel in the lowest depths of indecency as in the times of *Genevieve de Brabant*. As Richard Traubner puts it in his 2003 updated edition of *Operetta: A Theatrical History*:

*Operetta! Flowing champagne, ceaseless waltzing, risqué couplets, Graustarkian uniforms and glittering ballgowns, romancing and dancing! Gaiety and lightheartness, sentiment and schmaltz.*³⁸

37 Bertram Karl Steiner, "Operette und Existentialismus. Über ein schmerzstillendes Mittel," in *Das Land des Glücks. Österreich und seine Operetten*, eds. Erik Adam and Willi Rainer (Klagenfurt, Ljubljana, Wien: Hermagoras Verlag, 1997), 22.

38 Richard Traubner, *Operetta: A Theatrical History* (Abingdon-on-Thames: Routledge, 2003), vii.

And what about the United Kingdom? Gilbert & Sullivan had become an ‘institution’ there like Westminster Abbey as BBC journalist Leslie Baily phrases it in 1951:

*Delightful, ridiculous, gay, melodious, satirical, ranging in style from the brilliant fire-works of Trial by Jury to the near-grand-opera of The Yeomen of the Guard, they are to the British a national possession – as Gilbert himself said, ‘world-known, and as much an institution as Westminster Abbey’.*³⁹

On the Gilbert & Sullivan Online Platform, established in 1993, a discussion can be found about Oscar Wilde, Aestheticism and Effeminacy with regard to *Patience*. There, a certain Robert Jones writes:

*I would agree with previous posts regarding [Gilbert]’s supposed nods in the direction of sexual innuendo. I think he would be mortified by the idea that his spotlessly clean libretti might conjure up lewd thoughts in his audiences’ minds.*⁴⁰

As in Germany and the United States, UK operettas needed to be spotlessly clean as well.

As a result the “genre is almost extinct in the UK,” Richard Bratby writes in *The Spectator* in 2018.⁴¹ Neither the wild romps of Offenbach and Hervé have had a career in the UK after 1945, nor did the cheeky 2002 re-write of *HMS Pinafore* by American author Mark Savage, entitle *Pinafore!* and relocated to a gay cruise ship departing from Palm Springs, get much attention from traditional Savoyards. 2006’s Gilbert & Sullivan inspired *The Beastly Bombing: A Terrible Tale of Terrorists Tamed By the Tangles of True Love* (music: Roger Neill, lyrics: Julien Nitzberg) did not fare much better, notwithstanding a rave review of the original production in Los Angeles in *The New York Times*. It is too disturbing and political an operetta, and sexually outrageous, for modern day fans of the genre. As Silvia Bovenschen re-

39 Leslie Baily, *The Gilbert & Sullivan Book* (London: Cassell & Company Ltd., 1951), ix ff.

40 Robert Jones, comment in “Patience: Savoy Net Discussion. Oscar Wilde, Aestheticism and Effeminacy.” on the website *Gilbert and Sullivan Archive*, <https://gsarchive.net/patience/discussion/wilde.html>.

41 Richard Bratby, “Operetta is serious business in Bad Ischl – and seriously glorious,” *The Spectator* [spectatorpr.co.uk], August 25, 2018, <https://www.spectator.com.au/2018/08/operetta-is-serious-business-in-bad-ischl-and-seriously-glorious/>.

Photo 9: The terrorists in Julien Nitzberg and Roger Neill's "very model of a modern operetta" *The Beastly Bombing: A Terrible Tale of Terrorists Tamed by the Tangles of True Love*, Los Angeles 2006 (Photo: Kim Gottlieb Walker)

marked: in the course of continuing popularization almost every movement turns into its own caricature.⁴²

We could apply Bovenschen's verdict to operetta: what we have seen as operetta in the past decades is a caricature of original *opéra bouffe* ideals and even of various once popular counter movements. What is presented as 'traditional' at venues such as Ohio Light Opera or the Lehár Festival in Bad Ischl, Volksoper Wien or the annual outdoor Mörbisch festival are versions of operetta to which Bovenschen's verdict applies. Combined with many lackluster performances by opera companies, and an endless series of horrendous TV broadcasts and films, and a constant re-issuing of problematic post-WW2 recordings that interpret operetta like a Lortzing 'Sing-spiel' have more or less killed the genre as a relevant art form of broader public appeal, leaving a small zombie-like group of followers who don't ever seem to die out and want their operetta exactly like this: a 'safe' near-death experience.

Back to the Future?

Which brings us to the present-day: why should anyone in general, or academics in particular, take note of operetta? Why should audiences beyond

42 Silvia Bovenschen, *Älter werden* (Frankfurt a. M.: Fischer, 2013), 172.

the zombie core group attend operetta performances? There is a noticeable revival and renewal underway, on many levels. Ever since the conference *Operette unterm Hakenkreuz* (*Operetta under the Swastika*) at Staatsoperette Dresden in 2005 there has been a flood of publications about the political dimension of operetta, whether it is Boris von Haken's 2007 *Der "Reichsdramaturg" Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit* or Christoph Domke's 2011 *Unterhaltungsmusik und NS-Verfolgung*, not to mention Matthias Kauffmann's monumental *Operette im 'Dritten Reich': Musikalisches Unterhaltungstheater zwischen 1933 und 1945*. Many researchers have also started utilizing letters, business correspondences and diaries for the first time for new biographies, e.g. Barbara Denscher with her 2017 'Werkbiografie' *Der Operettenlibrettist Victor Léon*. In many cases, though, researchers present novel facts but shy away from asking hard questions, e.g. Stefan Frey who writes about Leo Fall and the composer's erratic behavior and constant disappearances in the 2010 *Leo Fall: Spöttischer Rebell der Operette*, yet never wonders if such typical drug addiction behavior might not indicate that Fall and his wife were 'junkies.' It seems researchers still have some way to go in accepting that in a world of 'safe space' operetta the same ugly things happen as anywhere else, and that operetta composers can write brilliantly carefree waltzes and still be addicts.

The new research goes hand in hand with a new interest in shows beyond the post-war core repertoire of *Fledermaus*, *Merry Widow* and *White Horse Inn*. Barrie Kosky at Berlin's Komische Oper has been especially important in reviving the jazz operettas of the 1920s, bringing long forgotten titles back into circulation and thus showing that there are many aspects in these shows that can be of interest for future generations of operetta fans. Something that was also very evident in 2018 when the activist Gorki Theater in Berlin offered the Mischa Spoliansky/Marcellus Schiffer cabaret operetta *Alles Schwindel* and landed a hit. In a "Letter from Berlin" *Irish Times* correspondent Derek Scally wrote in January 2018:

After initial caution about the unfamiliar repertoire, [Barrie Kosky's] Berlin audiences now cannot get enough of these new-old works drawn from a deep well of forgotten cultural memory. The latest revival from this source at Berlin's Gorki Theatre is Alles Schwindel (All's a Swindle), a sly political revue from 1931 using songs and scenes to mock both late-stage Weimar decadence and the rising fascist wave. [...] The Gorki Theatre's knock-out revival [...] involves a flimsy plot with its roots in deceptive lonely hearts

*ads, a conceit familiar to a young audience drawn from the Tinder/selfie generation. They howl with delight [...]. Any similarities to today's Berlin hipsters is, of course, completely coincidental.*⁴³

Being able to relate to operetta stories is directly linked to the various 'safe space' functions the genre had in the past when it was a 'positive space' for sexual liberation and the breaking-up of gender norms, and for a self-ironic look at one's own position in society, whether it is as the user of lonely hearts ads or as someone who refuses to let anyone interfere with his or her personal freedom, like the Count de Morny. Such aspects are far more up-to-date for many younger audience members than the post-WW2 concept of operetta-as-tranquillizer.

Operetta once triggered half the world with outrage and moral shock tactics. And, arguably, the world's best operettas come from that time, including those by Franz von Suppé and Johann Strauss. So let's play and analyze them once more as outrageously as they were originally written and intended, which includes operettas from between World War I and II, pre and post 1933, putting these shows into a broad socio-historical context. And let's enjoy them as 'liberated' as most societies today are not. Because that is the *true* and *lasting* utopia of the genre.

Bibliography

- Allen, Robert C. *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*. Chapel Hill-London: University of North Carolina Press, 1991.
- Anon. "France." *The Daily News* [London], January 30, 1867.
- Anon. "Wiener Bilder. Der Prater." *Illustrierte Zeitung* [Vienna], May 21, 1881.
- Baily, Leslie. *The Gilbert & Sullivan Book*. London: Cassell & Company Ltd., 1951.
- Bovenschen, Silvia. *Älter werden*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2013.
- Bratby, Richard. "Operetta is serious business in Bad Ischl – and seriously glorious." *The Spectator* [spectator.co.uk], August 25, 2018. <https://www.spectator.com.au/2018/08/operetta-is-serious-business-in-bad-ischl-and-seriously-glorious/>.
- 43 Derek Scally, "A new Berlin audience embraces its lost theatre past," *Irish Times*, January 6, 2018, <https://www.irishtimes.com/news/world/europe/a-new-berlin-audience-embraces-its-lost-theatre-past-1.3346177>.

- Fetscher, Caroline. "Das Phantasma des reinen Raums." *Tagesspiegel*, May 8, 2018. <https://www.tagesspiegel.de/politik/angst-vor-der-globalisierung-das-phantasma-des-reinen-raums/21258152.html>.
- Gänzl, Kurt. *Emily Soldene: In Search of a Singer*. Vol. 1. Wellington: Steele Roberts Ltd., 2007.
- Herzog, Dagmar. *Paradoxien der sexuellen Liberalisierung* [Hirschfeld-Lectures series]. Göttingen: Wallstein Verlag, 2013.
- Hohenegg, Franz von. *Operettenkönige: Ein Wiener Theaterroman*. Berlin: Hermann Laue Verlag, s. a.
- Howell, William Dean. "The New Taste in Theatricals." *Atlantic Monthly*, May 1869.
- Jones, Robert. "Patience: Savoy Net Discussion. Oscar Wilde, Aestheticism and Effeminacy." *Gilbert and Sullivan Archive*. <https://gsarchive.net/patience/discussion/wilde.html>.
- Kauffmann, Matthias. *Operette im 'Dritten Reich'. Musikalisches Unterhaltungstheater zwischen 1933 und 1945* [Musik im 'Dritten Reich' und im Exil – Band 18]. Neumünster: von Bockel, 2017.
- Kracauer, Siegfried. *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994 [1. edition Amsterdam, 1937].
- Lindhardt, Marion. *Residenzstadt und Metropole: Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006.
- Lindhardt, Marion, ed. *Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906–1933)*. Wien: Quodlibet, 2009.
- Quissek, Heike. *Das deutschsprachige Operettenlibretto: Figuren, Stoffe, Dramaturgie*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012.
- Rounding, Virginia. *Grandes Horizontales: The Lives and Legends of Four Nineteenth-Century Courtesans*. London: Bloomsbury, 2003.
- Sally, Derek. "A new Berlin audience embraces its lost theatre past." *Irish Times*, January 6, 2018. <https://www.irishtimes.com/news/world/europe/a-new-berlin-audience-embraces-its-lost-theatre-past-1.3346177>.
- Schaller, Wolfgang, ed. *Operette unterm Hakenkrez. Zwischen hoffähiger Kunst und "Entartung"*. Berlin: Metropol Verlag, 2007.
- Senelick, Laurence. *Jacques Offenbach and the Making of Modern Culture*. New York: Cambridge University Press, 2017.
- Senelick, Laurence. "Sexuality and Gender." In *The Cultural History of Theatre in the Age of Empire*, edited by Peter Marx, 77–96. London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney: Bloomsbury, 2018.

- Steiner, Bertram Karl. "Operette und Existentialismus. Über ein schmerzstillendes Mittel." In *Das Land des Glücks. Österreich und seine Operetten*, edited by Erik Adam and Willi Rainer, 17–24. Klagenfurt, Ljubljana, Wien: Hermagoras Verlag, 1997.
- Strauss-Schom, Alan. *The Shadow Emperor: A Biography of Napoléon III*. New York: St. Martin's Press, 2018.
- Traubner, Richard. *Operetta: A Theatrical History*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2003.
- Williams, Carolyn. *Gilbert and Sullivan: Gender, Genre, Parody*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Zola, Émile. *Nana*. Translated by George Holden. London: Penguin Classics 1972.

Der Kampf der Komponisten der „heiteren Musik“ um Anerkennung sowie um eine gerechte Abgeltung ihrer Kunst¹

Hartmut Krones

Univerza za glasbo in uprizoritveno umetnost na Dunaju

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Zunächst soll ein Zitat aus dem Jahre 1924 die allgemeine Stellung der Unterhaltungsmusik (bzw. der „heiteren Musik“, wie sie damals zumeist genannt wurde), im gesellschaftlichen Umfeld der 1920er Jahre beleuchten:

Eugen d'Albert hat den Chefredakteur der „Allgemeinen Musik-Zeitung“ Paul Schwerts wegen Beleidigung verklagt. Diese Beleidigung erblickte der Privatkläger in zwei Notizen, deren erste lautete: „Eugen d'Alberts unermüdliche Feder kratzt wieder über das geduldige Notenpapier: Jetzt arbeitet er an einer Operette.“ In der zweiten heisst es: d'Albert arbeite an einer abendfüllenden Filmmusik, deren Stoff einen Gotenfürsten mit zwölf Frauen behandle. Das Berlin-Schöneberger Amtsgericht sah den Tatbestand der Beleidigung erfüllt und verurteilte Schwerts zu fünfhundert Goldmark Geldstrafe, eventuell fünfzig Tagen Haft, sprach auch d'Albert das Veröffentlichungsrecht des Urteils in der „Allgemeinen Musik-Zeitung“ zu.²

Der „wahldeutsche“ britisch-schweizerische Komponist (und Liszt-Schüler) Eugène (Eugen) d'Albert, der als Pianist umjubelt wurde, 1903 mit seiner im Prager Neuen Deutschen Theater uraufgeführten Oper

1 Angesichts der zahlreichen Zitate in alter Rechtschreibung folgt auch der Autor den damaligen Regeln.

2 *Signale für die Musikalische Welt* 82, No. 45 (5. November 1924): 1717 (Sperrungen original).

„Tiefeland“ europaweit Furore gemacht hatte und weitere 20 Opern sowie Orchesterwerke, Klavier- und Kammermusik verfaßte, war angesichts seiner „seichten“, bisweilen nahe am Kitsch angesiedelten Musiksprache immer wieder Ziel der Kritik geworden, und Paul Schwers hatte sie mit bis-sig-ironischen Worten formuliert. Seine „Beleidigungen“ dokumentieren aber nicht nur seine negative Einschätzung des Komponisten Eugen d’Albert, sondern vor allem auch seine Sicht der Genres „Operette“ und „Filmmusik“ als gleichsam minderwertige Formen der Musik. Daß diese Sicht durchaus weitverbreitet war, dokumentiert eine Glosse aus dem Jahr 1930, als deren Stoßrichtung eindeutig die Operettenkomponisten ausgemacht werden können.

Böse Zungen behaupten – und sie sollen nicht so ganz unrecht damit haben –, daß manche Komponisten, die mit der heiteren Muse ein Verhältnis haben, nicht immer die ganze Arbeit allein leisten. Meist soll es die Orchesterpartitur sein, deren Ausführung anderen Fachleuten überlassen wird, es soll aber auch schon vorgekommen sein, daß solche Tondichter ihrem heimlichen Hauskomponisten eine Melodie vorgepfeifen haben, die dieser dann in Form einer regelrechten Musiknummer zu Papier brachte.³

Solche und ähnliche Pamphlete führten sowohl dazu, daß sich die Forderungen nach einer Verlängerung der Schutzfrist zuerst vor allem an „zuschützenden“ Operetten entzündeten, als auch, daß die Filmmusik lange nicht als Kunstwerk eines Komponisten, sondern als Teil des technischen Equipments des „Erzeugnisses“ Film angesehen wurde.

Andererseits wurde fallweise auch kritisiert, daß häufig gespielte Operetten extrem hohe Summen an Tantiemen eintrugen, während „seriöse“ Kunst gleichsam „brotlos“ blieb. So auch in einem Artikel in der Wiener Tageszeitung *Der Tag*, der die enormen Einnahmen der Witwe eines prominenten Operettenkomponisten mit der ärmlichen Situation eines prominenten „großen“ deutschen Dichters vergleicht und dann den folgenden Kommentar anschließt:

Sind wir alle verrückt oder ist nur das Zeitalter verrückt, in dem wir leben?

Oder ist es nicht verrückt, wenn ich Montag von der Witwe eines Halbgebildeten gefragt werde, wie sie die Milliarden anlegen soll,

3 *Neues Wiener Journal* 38, Nr. 13.065 (5. April 1930): 12.

die eine Abart Literatur ihr einbringt, – und wenn ich Dienstag erfahre, daß ein ganz großer deutscher Dichter, dem der Nobelpreis winkt, in feierlicher Weise Abschied von seiner liebsten Gewohnheit – dem täglichen Glase Bier – nehmen mußte?

Oder sollte unser dreimal verfluchtes Zeitalter so verrückt sein, dem ganz großen deutschen Dichter zuzumuten, Operettenlibretti zu schreiben? – –⁴

Bevor nun das Thema „Schutzfrist“ in den Blick genommen wird, sei ein letztes Zitat eingeschaltet, das den niedrigen Stellenwert der Operette bestätigt, ihn aber vehement bekämpft. Es erschien in der Zeitung *Neues Wiener Journal*, stammt von dem angesehenen deutschen Komponisten sowie Dirigenten Leo Blech und trägt den vielsagenden Titel „Meine Entgleisung in die Operette. Mit einem Ausspruch von Gustav Mahler über die Operette“. Die Redaktion stellte dem Artikel die folgende Bemerkung voran:

Der bekannte Berliner Operettenkapellmeister Leo Blech hat bekanntlich im vorigen Jahre [am 5. Februar im Dresdener Zentraltheater] mit einer Operette „Die Strohwitwe“ debütiert [...]. Offenbar hat der überaus ernste und gediegene Musiker sich dadurch den Vorwurf des Unrechtes und der Tantiemenschinderei zugezogen, denn er ergreift spontan die Gelegenheit zu einer künstlerischen Rechtfertigung [...].

Und Blech beschrieb seine „Entgleisung“ folgendermaßen:

Wie ich zur Operette kam ? Ich glaube, sie kam zu mir. Nimmermehr hätte ich dem schon lange Jahre gehegten Wunsch, eine Operette zu schreiben, nachgegeben, wenn mich nicht ein inneres Wollen getrieben hätte.

Die innere Anlage für diese, so oft vergewaltigte, musikalisch-dramatische Form war bei mir wohl schon lange bemerkbar. Richard Strauß war es, der mir nach dem Anhören meiner Oper „Rappelkopf“ sehr lebhaft riet, dem Plan, eine feine Operette zu schreiben, ernstlich näherzutreten.

Zur rechten Zeit gesellte sich dem inneren Wunsch die äußere Veranlassung in Form eines, mir vom Verlag angebotenen, mir per-

4 *Der Tag*, 21. September 1923, 3.

sönlich sehr zusagenden Buches; ein Buch, das nicht – wie oft bei der Operette – aus einer Reihe von mehr oder weniger wirkungsvollen Szenen bestand, sondern ein zusammenhängendes Ganzes darstellte. [...]

Ich hatte vor vielen Jahren einmal mit Mahler ein langes Gespräch darüber, wann eine dramatische Form anfange, „Operette“ im bösen Sinne zu werden. Mahler definierte schließlich so: „Die Operette beginnt beim Sich=selbst=nicht=ernst=nehmen“

Nun: davon weiß ich mich frei. Denn ich habe die Operette ganz verteuftelt ernst genommen und mich mit Ernst bemüht, so heiter wie möglich zu sein. Vor allem war meine Sorge auf eins gerichtet: Ich stellte mir als Grundsatz auf, es solle in dieser Operette keine Note stehen, die in einer Oper stehen könnte. Ich hielt mir immer wieder vor Augen und Ohren, daß die Musik einer Operette ihre eigenen Stilgesetze haben muß. Ich glaube, daß man einer Operette ein sehr schlechtes Kompliment macht, wenn man ihrer Musik nachrühmt, sie neige zur Spieloper hin. Denn nie und nimmer kann die Steigerung lauten: Operette – Spieloper; sondern die Steigerung kann nur lauten: Schlechte Operette – gute Operette. [...]

Und schließlich: doch „Entgleisung“? Es scheint wohl so zu sein; denn zu oft begegnet es mir in den letzten Monaten, daß, wenn ich mit einem „ernsten“ – (was ist das, ein ernster Musiker? Ist das ein Gegensatz zu einem „heiteren“ Musiker? also genauer!) – wenn ich mit einem „ernst zu nehmenden“ Musiker – (ja, sind denn Suppé, Millöcker und Strauß nicht „ernst zu nehmen“? Ist einer nicht mehr ernst zu nehmen, wenn er Operetten schreibt?) – Also kurz, wenn ich mit Musikern, die keine Operetten schreiben, sprach, begegnete es mir, in ihren Antworten einen Unterton von Bedauern, von Sorge zu hören, sicher aber etwas vom „Schrei nach der Tantieme“ zu vernehmen. Operette – das ist so, als wenn man in einer „guten“ Familie von einem illegitimen Kinde spricht. (Als wenn es gar keine „illegitimen“ Opern gäbe!)

Ich weiß wohl, woher das kommt; ich weiß gut, welch mangelndes künstlerisches Gewissen, welch schlimmer Dilettantismus sich in dem Sammelwort „Operette“ vereinigen kann. Aber das könnte doch in „ernsten“ Opern auch vorkommen. Ich muß schon zu sehr

schlechten Operetten greifen, wenn ich ein Vergleichsobjekt für die „ernste“, erfolgreiche Oper „Trompeter von Säckingen“ finden will.

Ich glaube, daß man in jeder Form sich künstlerisch benehmen kann, ohne der Form etwas zu versagen, was ihr in ihrer Besonderheit zukommt. Es scheint mir nun einmal besser, eine gute Operette zu schreiben als ein schlechtes Musikdrama. ...⁵

Die Namen der Operettenkomponisten Carl Millöcker und Johann Strauß, um die sich das nun folgende Thema „Schutzfrist“ ranken wird, hat Leo Blech sicher nicht angesichts ihrer „zukünftigen“ Brisanz genannt, sondern wohl ausschließlich wegen der auch allgemein unbestrittenen Qualität ihrer Werke.

Der Kampf um die Verlängerung der Schutzfrist

Diese „Schutzfrist“, also die Frist, in der nach dem Tod eines „Urhebers“ Tantiemen an die Erben ausbezahlt werden, war nach dem Ersten Weltkrieg in den deutschsprachigen Ländern noch mit 30 Jahren limitiert. Zwar hatten zehn Staaten (Belgien, Deutsches Reich, Frankreich, Großbritannien, Haiti, Italien, Liberia, Schweiz, Spanien und Tunesien) bereits am 9. November 1886 die „Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst“ unterzeichnet und eine Schutzfrist von 50 Jahren für richtig befunden, doch wurde diese im Deutschen Reich erst 1934 und in der Schweiz erst 1955 (!) eingeführt. Österreich trat der „Berner Übereinkunft“ überhaupt erst 1920 bei, und sofort *„belebte sich die Hoffnung, daß die 50jährige Schutzfrist auch in das österreichische Urhebergesetz aufgenommen werden wird“*⁶, was dann aber auch noch bis 1933 dauern sollte.⁷ Allerdings hatte die österreichische Regierung schon im Dezember 1925 eine diesbezügliche Gesetzesvorlage in den Nationalrat eingebracht, doch sah dieser Entwurf vor, daß nur ein Teil des *„materiellen Ergebnisses den Rechtsnachfolgern der Autoren allein gehören“*, hingegen *„ein Anteil von 50 bis 80 % davon dem Bunde für Zwecke der Bundestheater und der Landes-*

5 Neues Wiener Journal 29, Nr. 9791 (8. Februar 1921), 5 (Sperrungen original).

6 Mitteilungen der Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien [MGAKM], Nr. 1, Jänner 1926, 5.

7 Heute beträgt die Schutzfrist in Europa einheitlich 70 Jahre – in Deutschland fand die Erhöhung 1965 statt, in Österreich 1972 (1953 war sie bereits auf 57 Jahre gestiegen), in der Schweiz erst 1993.

*theater zugeführt werden [soll]*⁸. Die Gesetzesvorlage wurde dann nicht beschlossen.

Insbesondere die österreichischen Unterhaltungsmusik-Komponisten formierten sich nun in verschiedener Weise. Zunächst erreichten sie bei der „Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien“ (damals A. K. M., heute AKM), daß „*ab 1. Jänner 1928 Orchestrierungen und Arrangements von Werken der Unterhaltungsmusik ebenfalls in die Tantiemen-Verrechnung einbezogen*“⁹ werden,¹⁰ und am 7. Dezember 1927 beschloß die „Hauptversammlung“ des Österreichischen Komponistenbundes, in der Vereinigung „*eine Sektion für ernste und eine Sektion für heitere Musik*“¹¹ zu bilden. Präsident blieb weiterhin der Unterhaltungs-Musiker Hofrat Dr. Rudolf Siczynski, Vizepräsident für die „ernste Musik“ wurde Hofrat Dr. Josef Marx.¹²

Der einhelligen Forderung der Komponisten nach einer Verlängerung der Schutzfrist auf 50 Jahre wurde dann auch in der ab 7. Mai 1928 in Rom tagenden internationalen Konferenz „zwecks Revision der Berner Übereinkunft“ (zu der die österreichische Regierung keinen Vertreter der A. K. M. entsandt hatte) nicht entsprochen. Die Abschluß-Urkunde vom 2. Juni hielt aber immerhin „*die moralische Verpflichtung der deutschen Regierung*“ fest, „*die 50jährige Schutzfrist genau nach englischem Muster einzuführen*“.¹³ Nun aber wurde man in Österreich aus einem speziell gewichtigen Grund aktiv, den etwa der Rechtsanwalt Erik Habernal unter dem Titel „Die Schutzfristverlängerung“ nicht ohne Bitternis darlegte:

[...] es droht die nicht zu unterschätzende eminente Gefahr, daß zum Beispiel in kurzer Frist (nach dem 1. Jänner 1930) die Werke unseres Johann Strauß, welche einen eisernen Bestand in den Konzertprogrammen aller Länder der Erde bilden, in Frankreich, Norwegen, Großbritannien, Tschechoslowakei, Polen und Ungarn ohne Entrichtung von Aufführungstantiemen frei aufgeführt werden können, während französische, tschechische, ungarische und

8 Ibid.

9 MGAKM, Nr. 10, Dezember 1927, 3.

10 Zur Geschichte der AKM siehe Hartmut Krones, „Die Geschichte unserer Gesellschaft“ [AKM], in *100 Jahre AKM. Autoren Komponisten Musikverleger. 1897[-]1997*, Hrsg. Manfred Brunner (Wien: AKM, 1997), 10–31.

11 MGAKM, Nr. 10, Dezember 1927, 9.

12 Hierzu siehe Hartmut Krones, *100 Jahre Österreichischer Komponistenbund* (Wien: Praesens, 2013).

13 MGAKM, Nr. 13, September 1928, 5f. und 11.

*polnische Komponisten, welche vor mehr als 30 Jahren, aber weniger als 50 Jahren, gestorben sind, dort noch geschützt sind. [...] Es wäre daher allerhöchste Zeit, noch in letzter Stunde die österreichische Volkswirtschaft vor dem unrettbaren Verluste der höheren und wirtschaftlich wertvolleren Güter zu bewahren und unter Hintansetzung aller Engherzigkeit bei der bevorstehenden Änderung des Urheberrechtsgesetzes noch rechtzeitig die Schutzfrist zumindestens auf 50 Jahre zu verlängern.*¹⁴

Habernal zählte in dem Artikel auch die Länder auf, die bereits weit längere Schutzfristen eingeführt hatten: Ein „ewiges“ Urheberrecht (ohne Frist) gab es damals in Guatemala, Honduras, Mexiko, Venezuela und Portugal, 80 Jahre währte es in Kolumbien, Kuba, Panama und Spanien, 60 Jahre in Brasilien, 50 Jahre in

Belgien, Kostarika, Dänemark, Ekuador, Estland, Finnland, Frankreich, Tunis, Griechenland, Großbritannien mit den Kolonien und Indien, Australien, Irland, Kanada, Island, Italien, Lettland, Litauen, Luxemburg, Monaco, die Niederlande, Norwegen, Palästina, Polen, Syrien, Tschechoslowakei und Ungarn.

Auch der jugoslawische Entwurf sah „eine 50jährige Schutzfrist vor“. Und in den USA betrug sie 28 Jahre, konnte aber per Antrag um weitere 28 Jahre verlängert werden.

Auch Tageszeitungen schlossen sich der Argumentation und der Forderung an. So faßte die *Freiheit* die Sachlage unter dem Titel „Was geschieht mit der Schutzfrist für Johann Strauß?“ und dem Untertitel „Man schaffe doch wenigstens ein Provisorium“ folgendermaßen zusammen:

Ende dieses Jahres läuft die dreißigjährige Schutzfrist für Johann Strauß und Karl Millöcker ab. Beinahe in allen Kulturstaa-ten der Welt ist bereits eine fünfzigjährige Schutzfrist durchgeführt, nur in Oesterreich und Deutschland nicht, wo sich die Buchverleger aus begreiflichen Gründen gegen jede Verlängerung einer Schutzfrist wehren. Sogar Jugoslawien ist aber jetzt daran, eine fünfzigjährige Schutzfrist für Autoren und Komponisten zum Gesetz zu erheben. Die Wichtigkeit einer Verlängerung der Schutzfrist ist nicht zu verkennen. Wir dürfen uns ja darüber klar

14 Österreichische Autorenzeitung (ÖAZ) I/1, Jänner 1929, 4–6. Die ÖAZ war das Nachfolgeorgan der MGAKM.

sein, daß die Operette an sich für Oesterreich einen nicht unwichtigen Exportartikel bedeutet. In dem Augenblick, da die dreißigjährige Schutzfrist für Johann Strauß abgelaufen wäre, würde das Geschäft der Pariser Verleger losgehen, die nur darauf warten, die Welt mit Johann=Strauß=Musik zu überschwemmen.

Es ist gewiß nicht uninteressant zu erfahren, daß Doktor Richard Strauß und Oskar Strauß schon seit jeher ihre Werke in Paris verlegen lassen, da sie, respektive ihre Erben, dadurch einer fünfzigjährigen Schutzfrist sicher sind. Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß man auch in Oesterreich zu einer Verlängerung der Schutzfrist irgendwie wird Stellung nehmen müssen. [...]

Es ist uns bekannt, daß man sich schon seit Monaten sowohl im Unterrichtsministerium wie auch im Handelsministerium mit der Verlängerung der Schutzfrist befaßt, aber etwas Positives ist bis heute nicht geschehen. Natürlich ist die ganze Sache nur durch ein Gesetz im Parlament zu erledigen. Wir fürchten sehr, daß es dazu nur sehr schwer kommen wird. Und so gibt es einstweilen nur einen Ausweg: man schaffe ein Provisorium. Denn ist einmal die Frist vorbei, dann gehen große Werte Oesterreich verloren. Uebrigens haben sich die Erben nach Johann Strauß bereit erklärt, die Hälfte der Tantiemen einem neu zu gründenden Künstlerhilfsfonds zu überlassen. Also billiger kann der Staat zu einer Aushilfe für Künstler nicht kommen!¹⁵

Das Neue Wiener Journal vermutete sogar, daß angesichts der „Freiwerdung“ der Musik von Johann Strauß eine „Haussee in Johann=Strauß=Bearbeitungen“ zu erwarten sei:

Es hat sich ja schon seit langem gezeigt, daß derlei kompilatorische Arbeiten oft sehr vom Glück begünstigt waren. [...] vor kurzem ist ja im Strauß=Theater eine Operette mit nachgelassener Musik von C. M. Ziehrer zum Erfolge geführt worden.

Die beginnende Saison wird nun allen Anzeichen nach eine Haussee in Johann=Strauß=Operetten bringen, und zwar werden zum Teil ältere Operetten des Meisters in textlichen und musikalischen Neubearbeitungen gegeben werden, während in einem Falle zu einem neuen Textbuch unbekannte Perlen Johann Straußscher

15 Freiheit 3, Nr. 565 (13. Juni 1929), 3 (Sperrungen original).

*Musik verwertet worden sind. [...] Was die Musik [...] betrifft, steht der Familie Strauß keine Ingerenz mehr zu, da ja die Schutzfrist für die Werke von Johann Strauß bald abgelaufen sein wird.*¹⁶

Das spezielle Interesse der Unterhaltungsmusik- und Operetten-Komponisten an einer Verlängerung der Schutzfrist erklärt sich in einem besondere Maße aus der Liste „Die Meistaufgeführten“, in der von den 76 „im Jahre 1927 meistgespielten Mitgliedern der A. K. M. in Österreich und Deutschland“ nur 9 oder 10 der „ernsten Musik“ zuzuzählen sind (Anton Bruckner [Schutz eigentlich schon abgelaufen], Ignaz Brüll, Karl Goldmark, Wilhelm Kienzl, Erich Korngold, Gustav Mahler, Franz Schreker, Felix Weingartner, Hugo Wolf und eventuell Thomas Koschat). Und so hatte, wie Mai 1929 berichtet wird, der Vorstand sogar „mit Rücksicht auf die zu geringen Erträge aus den Aufführungstantiemen [...] in den vergangenen Jahren beschlossen, jeweilig einen gewissen Betrag der ernsten Musik zuzuführen“¹⁷, der de facto den Einnahmen der „Unterhaltungsmusik“ abgezogen wurde. Dieser „Zuschuß=Gesamtbetrag“ betrug dann laut Protokoll der Generalversammlung vom 25. März 1933 circa „S 140.000.–“, von denen 100.000.– von Autoren, Komponisten und Verlegern gemeinsam „aufzubringen“ waren, „die restliche Summe (zirka S 40.000.–)“ hingegen „von den Verlegern allein zu tragen ist“.¹⁸

Mit dem Bundesgesetz vom 19. Dezember 1929, „betreffend eine vorläufige Verlängerung der urheberrechtlichen Schutzfrist“, reagierte „der Nationalrat“ dann insbesondere auf die auch von vielen Medien dargestellte Gefahr, daß die Werke von Johann Strauß Sohn mit 31. Dezember 1929 „frei“ und somit dem österreichischen Staat keine Einkünfte mehr bescherten würden:

Die Schutzfrist für Werke der Literatur und Kunst wird, soweit sie nach dem Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur, Kunst und Photographie, am 31. Dezember 1929 oder 31. Dezember 1930 endet, bis 31. Dezember 1931 verlängert. [...]

Nach den aus Deutschland eingelangten Nachrichten scheint es, daß Deutschland sich in der Schutzfristfrage sowie in den den Gegenstand einer Reform bildenden sonstigen Fragen erst nach geraumer Zeit entscheiden wird. Man mag in der Schutzfristfrage

16 Neues Wiener Journal 38, Nr. 13194 (14. August 1930), 10.

17 ÖAZ I/4, Mai 1929, 5.

18 ÖAZ V/1, Februar 1933, 3.

welche Stellung immer einnehmen, das eine wäre aber für Österreich ein durchaus unbefriedigendes Ergebnis, daß nämlich etwa im Jahre 1930 oder 1931 die volle oder beschränkte 50jährige Schutzfrist in welcher Form immer eingeführt würde, die Werke des am 3. Juni 1899 verstorbenen Johann Strauß aber am 1. Jänner 1930 frei werden. Johann Strauß mit seiner heiteren Musik ist heute einer der meist gespielten Autoren in der ganzen Welt. Die Einnahmen, die dafür nach Österreich fließen, bilden ein namhaftes finanzielles Aktivum Österreichs. Es liegt keinerlei Grund vor, diese Einnahmen versiegen zu lassen und erst später in der Schutzfristfrage einen legislativen Schritt zu unternehmen. Für Österreich ist es eine Notwendigkeit, wenn man überhaupt eingreifen will, nicht zu spät zu kommen. [...] Damit ist der endgültigen Regelung nicht vorgegriffen, das eben gekennzeichnete, unerwünschte Ergebnis aber vermieden. Österreich hat damit für gewisse Fälle eine 31= und 32jährige Schutzfrist.¹⁹

Doch dann erfolgte die endgültige Anhebung nicht; der 31. Dezember 1931 verstrich ungenützt, die österreichische Regierung konnte ihre Nichtkompetenz in Sachen Kultur endgültig unter Beweis stellen. Die ÖAZ hatte im Vorfeld, erneut primär unter Hinweis auf die beiden bedeutenden Operetten-Komponisten, vehement auf die Notwendigkeit der Schutzfristverlängerung verwiesen:

Österreich ist bis jetzt das größte Musikexportland der ganzen Welt; es kann und wird daher diese Ausnahmsstellung, die natürlich in erster Linie unserer bedrohten Volkswirtschaft zugute kommt, nur beibehalten, wenn wir in letzter Stunde unsere großen Meister Johann Strauß und Millöcker [...] durch Verlängerung der Schutzfrist weiter schützen und dadurch verhindern, daß diese Werke auch in den Staaten mit 50jähriger Schutzfrist frei werden.

Und nach ausführlichen Argumentationen, warum auch Musikunternehmer, Lokalinhaber, Druckereigewerbe sowie „Buch= und Musikalienhändler“ für die Verlängerung sein müßten, kam man zum Schluß, daß es klar wäre, daß diese „im eminentesten Interesse der österreichischen Kultur und Volkswirtschaft gelegen ist“.²⁰ – April 1932 konnte dann nur mehr festgestellt werden, daß es nicht gelang,

19 ÖAZ II/1, Februar 1930, 4.

20 ÖAZ III/3, Dezember 1931, 1–3.

*einige wenige, aber umso hartnäckigere Gegner der Schutzfristverlängerung umzustimmen, in denen leider zu spät die Erkenntnis reifen wird, daß sie unserem Staate nicht genützt, sondern durch ihren Widerstand der österreichischen Volkswirtschaft einen nicht wieder gutzumachenden Schaden zugefügt haben. [...] Dies sei jenen gesagt, die sich nicht überzeugen lassen wollten und die sich nunmehr darüber Rechenschaft zu geben haben, daß sie ein unersetzliches Kulturgut mutwillig verschleudert haben.*²¹

Die *Kleine Volks-Zeitung* berichtete (unter dem Titel „Kein Johann Strauß=Gesetz“) interessante Details über die Umstände der Ablehnung, die sowohl ein bezeichnendes Licht auf das Abstimmungsverhalten der (vor allem die Interessen der Wirtschaft vertretenden) „christlichsozialen“ Partei als auch auf die Sichtweise der „bürgerlichen“ Musikkreise bzw. der Staatsoper werfen, die im Gegenzug Tantiemen auf Werke der häufig gespielten Opern von Giuseppe Verdi befürchteten:

In der vergangenen Woche hatten Verhandlungen zwischen den Mehrheitsparteien stattgefunden, um die Schutzfrist für die Werke von Johann Strauß und Millöcker zu verlängern. Bei diesen Besprechungen erhoben die Christlichsozialen gegen die Verlängerung Einspruch. [...] Da der Nationalrat bis Ende dieses Jahres nicht mehr zusammentritt, ist keine Möglichkeit gegeben, dieses Gesetz noch zu schaffen, und die Verlängerung der Schutzfrist für die Werke von Johann Strauß und Millöcker ist damit gefallen. [...]

Zur Begründung der Nichtverlängerung der Schutzfrist für die Werke von Johann Strauß und Millöcker wurde im Parlament unter anderem folgendes angeführt: Wenn das Gesetz durchgegangen wäre, so hätte dies zur Folge gehabt, daß andre Staaten wegen der Reziprozität die Verlängerung der Schutzfrist auch für Werke ihrer Autoren verlangt hätten. In Betracht kommen hier die Werke von Verdi, die gleichfalls mit Beginn dieses Jahres frei werden, da Verdi im Jahre 1901 gestorben ist. Die Tantiemen, welche die Wiener Staatsoper für die Werke von Verdi und Johann Strauß entrichten muß, machten im Jahre eine Summe von ungefähr 50,000 S[chilling] aus. Diese kommt infolge der Nichtverlängerung der Schutzfrist in Wegfall. Die Aufführung des „Zigeunerbaron“

21 ÖAZ IV/1, April 1932, 3.

am heutigen Silvesterabend ist die letzte tantiemenpflichtige Aufführung einer Strauß=Operette.²²

Allerdings hatten sich mittlerweile „die österreichische und die deutsche Regierung dazu entschlossen, einen einheitlichen Entwurf [zum Urheberrechtsgesetz] für Österreich und Deutschland auszuarbeiten“²³. Da in diesem dann „die Frage, ob die Dauer der Schutzfrist künftighin 50 oder 30 Jahre sein soll“, unbeantwortet blieb, ging die Anstrengung der österreichischen Komponisten in der A. K. M. wieder dahin,

unabhängig von der Stellungnahme Deutschlands eine selbständige Regelung in Österreich raschestens durchzusetzen, weil wir Gefahr laufen, das Schaffen Hugo Wolf's, für dessen Werke die Schutzfrist mit Ende dieses Jahres abläuft, zu verlieren. Überflüssig, zu betonen, daß im Falle der Nichtverlängerung der Schutzfrist der österreichischen Volkswirtschaft, die schon den Ausfall großer Summen durch das Freiwerden von Johann Strauß und Karl Millöcker zu beklagen hat, weitere bedeutende Beträge für immer verloren gehen würden.²⁴

Auch international (z. B. beim von 29. Mai bis 3. Juni in Kopenhagen tagenden Kongreß der „Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs“) wurde die Forderung nach einer einheitlichen „Minimalschutzfrist von 50 Jahren“²⁵ laut, und in Österreich konnte man – z. B. in *Der Wiener Tag* – kämpferische Beiträge mit dem Titel „Die Autorschutzfrist muß verlängert werden“ lesen:

Im großen Sitzungssaal des Verwaltungsgerichtshofes fand gestern eine von der Österreichischen Völkerbundliga einberufene Konferenz statt [...]. Der Präsident der Völkerbundliga, Botschafter Dumba, [...] setzte nach Begrüßung der verschiedenen Körperschaften auseinander, daß es sowohl im künstlerischen, als auch im volkswirtschaftlichen Interesse gelegen sei, das Urheberrechtsgesetz Österreichs an das anderer Kulturstaaten anzugleichen.

22 *Kleine Volks-Zeitung* 77, Nr. 359 [27548] (31. Dezember 1931), 5 (Sperrungen original).

23 ÖAZ IV/2, Juli 1932, 7.

24 ÖAZ V/2, Mai 1933, 7.

25 ÖAZ V/3, August 1933, 2.

Hierauf ergriff Hofrat Prof. Dr. Josef Marx das Wort und schilderte in bewegten Worten die ungeheuren Schäden, die die einzig allein nur mehr auf die drei Länder, Österreich, Schweiz und Deutschland beschränkte dreißigjährige Schutzfrist angerichtet hatte. [...] Außerdem sei es moralisch ungerechtfertigt, daß die freigewordenen Werke, die sofort von Bearbeitern für die Operette und den Tonfilmen [!] ausgiebig ausgeschrotet wurden, diesen riesige Summen eingebracht haben, währen die Erben der Komponisten und deren Originalverleger leer ausgingen.

Außerdem sei aber noch die ganze österreichische Volkswirtschaft geschädigt, da das Ausland für die Verwendung der freigewordenen Werke zwar nichts zu zahlen hatte, nun aber Österreich in Form von Bühnentantiemen, Filmleihgebühren usw. an das Ausland schwere Tribute entrichten muß. Dieser Zustand kann nicht länger aufrechterhalten bleiben, da Österreich einmal ein Musik-exportland ersten Ranges ist, zumal die drohende Gefahr besteht, daß nach Ablauf dieses Jahres die Werke Hugo Wolfs bei einem Verzögern der Schutzfristverlängerung dem Auslande verfallen und die gleiche Gefahr schon in den allernächsten Jahren bei den Werken einer ganzen Reihe namhafter und viel gespielter österreichischer Komponisten besteht.²⁶

Der Hinweis auf die drohende „Freiwerdung“ Hugo Wolfs wog offensichtlich schwerer als zwei Jahre zuvor der Hinweis auf die – viel öfter und mit meist umfangreicheren Werken gespielten – Operettenkomponisten Johann Strauß und Carl Millöcker, jedenfalls beschloß die Bundesregierung am 15. Dezember 1933 eine Verordnung, durch die

der jahrzehntelange Kampf der österreichischen schaffenden Künstler um die Dauer des Urheberrechtsschutzes für Werke der Literatur, der Tonkunst und der bildenden Künste im Sinne der Urheber entschieden worden [ist].

Die neue Verordnung der 50jährigen Schutzfrist regelte zudem „die Dauer des urheberrechtlichen Schutzes von Werken der Kinematographie“²⁷, der unser zweites Thema sein wird. – Zuvor soll aber noch die Frage, ob die umstrittene (und oft minder geachtete) Gattung der Operet-

26 *Der Wiener Tag* XII, Nr. 3552 (8. April 1933), 5.

27 *ÖAZ* VI/1, Februar 1934, 1f.

te einer „Erneuerung“ bedarf bzw. bedurfte, gemäß der Sicht namhafter Komponisten des Jahres 1929 beantwortet werden:

Oskar Straus:

Mit dem Wort „Schablone“, besonders in Anwendung auf die Operette, wird ein bißchen viel Mißbrauch getrieben. Man übersieht, daß es auch Lustspielschablone und eine Schwankschablone gibt, von der – wenn sie ihren Zweck erfüllt, dem Publikum zu gefallen – kein so großes Aufsehen gemacht wird. [...] Zu möglicher Vermeidung derselben empfiehlt es sich, nach Stoffen zu suchen, die von vornherein die schabloneske Behandlung ausschließen. Dies scheint mir der richtigste Weg zur Erneuerung der Operette zu sein.

Kurt Weill:

Ich glaube nicht an die Möglichkeit der Erneuerung der Operette, da der ganze Begriff „Operette“ zu eng mit einem Produktionsschema verknüpft ist, das längst zu Tode gehetzt worden ist. Alle Anzeichen aber sprechen dafür, daß in einer Zeit, da eine deutliche Annäherung des Sprechtheaters an das musikalische Theater (oder umgekehrt) zu beobachten ist, auch eine neue Gattung des volkstümlichen musikalischen Theaters heraufkommt, das nicht mehr auf eine Umnebelung des Publikums hinzielt, sondern das mit den reinen Mitteln heutiger Kunst, in ernster oder heiterer Form die großen Stoffe der Zeit behandelt.

Egon Friedell:

Ich bin dafür, daß die Operette in jeder Form von der Erdoberfläche verschwindet, da sie eine der empfindlichsten Entehrungen des menschlichen Geschlechts bildet. Wenn jemand um jeden Preis zwei Autos und eine Villa haben muß, so soll er sie sich auf saubere Weise erwerben, zum Beispiel durch Getreideschiebungen oder durch Erzeugung von Abortpinseln.

Walter Kollo:

Wir brauchen gar keine Erneuerung der Operette. Sie muß nur gut sein und das Publikum fesseln. Wenn das Publikum gefesselt wird, dann geht es ins Theater, und wenn es ins Theater geht, dann ist der Direktor zufrieden. Und wenn der Direktor zufrieden ist und dem Autor die Tantieme nicht schuldig bleibt, dann ist sogar dieser zufrieden.

Jean Gilbert:

*Eine Renaissance der Operette kann nur vom Libretto ausgehen. [...] Die Operettenfiguren stecken noch tief im Klischee, aus dem sie vorerst befreit werden müßten. Mein Rezept für ein modernes Libretto lautet: Logik, Zeitsatire und Erotik.*²⁸

Ein später Erfolg dieser 1929 in einer Wiener Zeitung veröffentlichten Meinungen könnte das 1937 durchgeführte „Preis Ausschreiben der Stadt Wien zur Erlangung künstlerischer Operetten-Librettos“ gewesen sein, das „zur Hebung des künstlerischen Niveaus der Operette“ beitragen sollte und drei Preise „in der Höhe von S[chilling] 500.-, S 300.- und S 200.-“ vergab.²⁹

Musik für Film und Radio

Neben der Frage der Schutzfrist gab es aber weitere Probleme, die in einem besonderen Maß die Komponisten von „Unterhaltungsmusik“ betrafen. Zunächst ging es um die „Besteuerung der radiotelegraphischen Übermittlung von Aufführungen“, und bald danach um die Erfassung von Filmmusik. Am 4. und 5. März 1926 verabschiedeten die Delegierten³⁰ der „Internationalen Konferenz für musikalisches Aufführungsrecht“ in Locarno (Schweiz) eine Resolution, in der „die Regierungen derjenigen europäischen Staaten“, in denen diese Besteuerung

*noch nicht erfolgt oder noch nicht nach einheitlichen Grundsätzen geregelt ist, gebeten werden, der Frage so rasch als möglich ihre Aufmerksamkeit zu schenken und zu prüfen, in welcher Weise die Besitzer von Empfangsapparaten zur Entrichtung einer Taxe verpflichtet werden können, [...] aus denen die Aufführungsrechtsgebühren an die Autorensgesellschaften zu entrichten wären.*³¹

Da das Feld „Musik für Film und Radio“ zwar nicht das Thema dieser Konferenz darstellt, aber ebenfalls vor allem die Komponisten der „heiteren Muse“ betraf, soll seine weitere Entwicklung in der Folge kurz dargestellt werden. Während der „Urheberschutz im Rundfunk“ rasch in dem Sinne geklärt wurde, daß „während der Schutzfrist alle Funkdarbietungen

28 Neues Wiener Journal 37, Nr. 12.969 (29. Dezember 1929), 14.

29 ÖAZ IX/1, Juni 1937, 21.

30 Vertreten waren Österreich, Deutschland, Frankreich, England, Holland, Italien, Ungarn, die Tschechoslowakei und die Schweiz.

31 MGAKM, Nr. 3, April 1926, 9f.

[...] *an die Zustimmung des Autors oder seiner Rechtsnachfolger gebunden*³² sind, gestaltete sich die Urheberrechtsfrage für die Filmmusik schwieriger, obwohl der (mögliche) Kunstcharakter der Filmmusik bald vehement verteidigt wurde:

*Heute heißt es, Film und Musikbegleitung zu einem künstlerischen Ganzen abzustimmen, zu einer stilvollen Vorstellung – und das ist viel schwerer, als es vielleicht scheinen mag. [...] Moderne Filmmusik pfpopt nicht einer Filmszene irgendeine bestehende Melodie auf, sie sucht den Rhythmus des Bildes zu erfassen und durch die Mittel der Musik zu unterstützen; sie untermalt den Film. Das Ideal einer solchen modernen Filmmusik wäre natürlich nur zu erreichen, wenn man zu jedem Film eine eigene Musik komponierte.*³³

Ähnliche „Verteidigungen“ der eigenständigen Filmmusik erschienen auch in Fachzeitschriften, u. a. von Edmund Meisel, dem Komponisten von *Panzerkreuzer Potemkin* sowie von *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, der die Filmmusik als „Lautbarmachung“ der *„Unterströmungen des Films, Lautbarmachung des Films“* bezeichnete.³⁴ – Die Urheberrechts-Probleme der Filmmusik-Komponisten ergaben sich vor allem, weil Juristen der Meinung waren, man könne die drei Komponenten des Film (das literarische Werk, die Musik und die Photographie) nicht trennen:

Bildet das Ganze eine untrennbare Einheit oder können die Urheber der einzelnen Teile prinzipiell über ihre Werke verfügen?

Der Tonfilm [ist] die körperliche Vereinigung literarischen Werkes mit dem Werke der Tonkunst und mit Abbildungen. Schneidet man einen Teil weg, zerstört man das Ganze: das Tonfilmwerk. Man wird beim Tonfilmwerk stets anzunehmen haben, daß kraft Vereinbarung die Ergebnisse der verschiedenen schöpferischen Tätigkeiten in ein Werk, in ein Urheberrecht zusammenfließen, wobei die urheberrechtlichen Ansprüche auf Nennung und gegen Verstümmelung selbstverständlich erhalten bleiben.

Wem aber steht das Urheberrecht an dem neuen Ding zu? Wenn die Frage in dem neuen Gesetz geregelt werden wird, so muß es in

32 Oskar Czeija, Generaldirektor der Ravag [Radio-Verkehrs-Aktiengesellschaft], „Urheberschutz im Rundfunk“, ÖAZ I/3, April 1929, 2.

33 Fritz Rosenfeld, „Kinomusik“, *Arbeiter=Zeitung* (Morgenblatt) 40, Nr. 174 (26. Juni 1927), 15 (Sperrung original).

34 *Die Bühne* 5, Nr. 172 (23. Februar 1928), 31.

*der Weise geschehen, daß der Unternehmer (auch eine juristische Person) als Urheber gilt. Bis dahin wird man ihn als Urheber bezeichnen, will man überhaupt eine Lösung finden.*³⁵

Inzwischen war die Filmmusik aber „akademisch geadelt“ worden. In der Berliner Hochschule für Musik wurde „im Rahmen der Kapellmeisterklasse auch die Filmmusik als eigenes Lehrfach aufgenommen“³⁶, und das Konservatorium „Klindworth-Scharwenka“ errichtete eine „Abteilung für Filmmusik / Lehr- u. Studienstätte für Radiomusik“³⁷ mit hohen Zielen:

*Bekannte Filmmusikdirigenten werden sich dort mit der Ausbildung junger Musiker befassen, die sich dem Film widmen wollen. Ein Lehrgang für Tonfilmmusik ist gleichfalls geplant, ferner die Schaffung eines Archivs, das sämtliches Filmmusikmaterial der ganzen Welt vereinigen soll.*³⁸

Sogar politische Veranstaltungen wie der „sozialistische Kulturtag“ in Frankfurt am Mai (29. September 1929) nahmen sich der Tonfilmfrage an. Der Leiter der Musikabteilung im Berliner „Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht“, Leo Kestenbergs, sowie der Komponist und Kapellmeister Klaus Pringsheim sprachen über „Tonfilm und Filmmusik“, wobei letzterer ganz im Sinne der gegründeten Ausbildungsstätten das „System der wahllosen und rücksichtslosen Musik, die Stücke aus allen Ländern, Musik aller Gattungen und Komponisten durcheinander werfe“, geißelte und als „einzigen Weg, die Filmvorführungen mit Musik künstlerisch zu gestalten“, die „Arbeit eines Komponisten, der den Film mit passender Originalmusik ausstattet“, bezeichnete.³⁹

Die Juristen waren aber nach wie vor der Meinung, daß „ein Miturheberrecht“ aller „an der Herstellung des Tonfilms schöpferisch mittätigen“ Personen „ein zu kompliziertes Gebilde schaffen würde“, sodaß derzeit „das Urheberrecht am Tonfilmwerk [...] dem Unternehmer (auch in Form einer juristischen Person) zugesprochen“ wird, auch, weil der Unternehmer „ja schließlich das Risiko am neuen Werke trägt“. ⁴⁰ Immerhin einigte sich die „Deutsche Arbeitsgemeinschaft“ der Urheberrechtsgesellschaften am 2. Fe-

35 Dr. Wenzel Goldbaum=Berlin, „Tonfilmrecht“, ÖAZ I/2, Februar 1929, 6.

36 Prager Tagblatt 53, Nr. 124 (25. Mai 1928), 14.

37 Signale für die Musikalische Welt 87, No. 13 (27. März 1929), 457.

38 Neues Wiener Journal 38, Nr. 13.095 (6. Mai 1930), 10.

39 Arbeiterwille (Abendblatt) 40, Nr. 271 (30. September 1929), 3.

40 Otto Beran, „Tonfilm und Urheberrecht“, ÖAZ I/6, Oktober 1929, 1–4, hier 4.

bruar 1930 darauf, daß diese berechtigt seien, „von Tonfilmaufnahmen ihres Repertoires Tantiemen einzuziehen“⁴¹, und am 1. Oktober 1930 entschied das Amtsgericht Berlin-Mitte, „daß die Wiedergabe von Musik im Wege des Tonfilms als Veranstaltung lizenzpflichtiger Musik anzusehen ist“⁴².

Die Frage aber, ob der Tonfilm (als Gesamtheit) „überhaupt tantienpflichtig ist“, wurde dann am 5. April 1933 „in einem Musterprozeß“⁴³ vor dem Reichsgericht Leipzig geklärt: Und hier wurde

*bestätigt, daß die Lichtspieltheater für Tonfilmaufführungen musikalischer Werke mit oder ohne Text Aufführungsgebühren an die im Musikschutzverband zusammengeschlossenen Urheberrechtsgesellschaften zu bezahlen haben.*⁴⁴

Das Gericht entschied also eindeutig gegen die Meinung der Filmgesellschaft(en), daß „ein Tonfilm unter die mechanischen Instrumente falle“ und daher kein „Schutz gegen die öffentliche Aufführung“⁴⁵ bestehe. – In Österreich wurde dann allerdings mit der Erhöhung der Schutzfrist auf 50 Jahre beschlossen, daß diese „bei den Werken der Kinematographie“ weiterhin „30 Jahre nach dem Tode des Urhebers oder des Miturhebers“⁴⁶ beträgt.

Als dann in Deutschland mit Wirkung vom 1. Jänner 1935 ebenfalls die Schutzfrist auf 50 Jahre erhöht wurde, bestand „die 30jährige Schutzfrist [...] in Europa nur mehr in Bulgarien, Rumänien, Schweden und in der Schweiz“⁴⁷.

Bibliographie

Krones, Hartmut. „Die Geschichte unserer Gesellschaft“ [AKM]. In *100 Jahre AKM. Autoren Komponisten Musikverleger. 1897[-]1997*, hrsg. von Manfred Brunner, 10–31. Wien: AKM, 1997.

Krones, Hartmut. *100 Jahre Österreichischer Komponistenbund*. Wien: Praesens, 2013.

41 ÖAZ II/1, Februar 1930, 3.

42 ÖAZ II/4, Dezember 1930, 3.

43 ÖAZ V/2, Mai 1933, 3.

44 Ibid., 13.

45 ÖAZ V/3, August 1933, 4.

46 ÖAZ VI/1, Februar 1934, 2.

47 ÖAZ VI/3, Dezember 1934, 7.

Zeitungen

Arbeiter=Zeitung (Morgenblatt), 1927.

Arbeiterwille (Abendblatt), 1929.

Der Tag, 1923.

Der Wiener Tag, 1933.

Die Bühne, 1928.

Freiheit, 1929.

Kleine Volks-Zeitung, 1931.

*Mitteilungen der Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in
Wien* [MGAKM], 1926, 1927, 1928.

Neues Wiener Journal, 1921, 1929, 1930.

Österreichische Autorenzeitung (ÖAZ), 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1937.

Prager Tagblatt, 1928.

Signale für die Musikalische Welt, 1924, 1929.

Erich Wolfgang Korngold – hin- und hergerissen zwischen U- und E-Musik

Helmut Loos
Univerza v Leipzigu
Universität Leipzig

Als im Jahre 1897 ein unbekannter Autor unter dem Pseudonym Willibald Freidank eine Schrift mit dem Titel „Kunst und Afterkunst auf dem Gebiete der schönen Literatur in unserer Zeit“ und dem Untertitel „Ein deutsches Wort an das deutsche Volk“ veröffentlichte, orientierte er sich offenbar an Richard Wagner, der seine Schmähschrift „Das Judenthum in der Musik“ unter dem Pseudonym K. [Karl] Freigedank veröffentlicht hatte. Das Wort „Afterkunst“ im Titel kennzeichnet in brutaler Weise die Kehrseite eines um die Jahrhundertwende im deutschsprachigen Raum grassierenden Kultes, der die Kunst und damit in erster Linie die am höchsten eingeschätzte Musik und ihre Schöpfer zu den höchsten Autoritäten in der endlich vereinten Kulturnation erhoben hatte. Natürlich betraf dies nur die „hohe“ Kunst, die Bezeichnung „Tonkunst“ wurde bevorzugt, denn alles, was den höchsten Ansprüchen der mit religiöser Inbrunst gepflegten Bildung nicht zu entsprechen vermochte, verfiel dem Verdikt des Schunds. Für die Fälle, dass ein hoher Anspruch erhoben, aber angeblich nicht erfüllt wurde, hat diese Zeit den folgenreichen Ausdruck „Kitsch“ erfunden. Die Musik oder besser die Tonkunst wurde als Kunstreligion der Moderne mit dem notwendigen religiösen Ernst versehen, den der erfolgreichste Philosoph dieser Richtung, Arthur Schopenhauer ihr wesentlich zuschrieb:

1 Willibald Freidank, *Kunst und Afterkunst auf dem Gebiete der schönen Literatur in unserer Zeit. Ein deutsches Wort an das deutsche Volk* (Leipzig: Schelper, 1897).

Imgleichen ist der ihr [der Musik] wesentliche Ernst, welcher das Lächerliche aus ihrem unmittelbar eigenen Gebiet ganz ausschließt, daraus zu erklären, daß ihr Objekt nicht die Vorstellung ist, in Hinsicht auf welche Täuschung und Lächerlichkeit allein möglich sind; sondern ihr Objekt unmittelbar der Wille ist und dieser wesentlich das Allerernsteste, als wovon alles abhängt.²

Dass die Operette nicht zu der so definierten Ernstern (E-) Musik zu zählen ist, geht aus Schopenhauers Worten unmittelbar hervor, Täuschung und Lächerlichkeit sind ja geradezu wesentliche Kennzeichen der Operette. Es müssen hier nun nicht alle Gattungen der Unterhaltungsmusik (U-Musik) aufgezählt werden, die unter das Verdikt der Minderwertigkeit gefallen und als moralisch schädigend oftmals zumindest in privaten Kreisen (beispielsweise in der Erziehung) verboten worden sind. Besonders virulent wurde die Abgrenzung, als es im Deutschen Reich (und gleichzeitig auch in Österreich) um kompositorische Verwertungsrechte ging. In der Folge des *Gesetzes zum Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst* von Januar 1902 gründeten nur ein Jahr später Richard Strauss, Hans Sommer und Friedrich Rösch die *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* und sogleich die *Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht* (AFMA).³ Sie galten für die Tonkunst, nicht etwas für angeblich mindere Gattungen der Musik (implizit hatte sie bereits Schopenhauer aus dem Musikbegriff ausgeschlossen). Vielmehr entwickelte sich in den folgenden Jahren, ja Jahrzehnten ein erbitterter Kampf zwischen E- und U-Musik um die musikalischen Verwertungsrechte, in dem Richard Strauss und Friedrich Rösch den berüchtigten Ausdruck der „Afterkunst“ verwendeten. Wie heftig auch Arnold Schönberg eine Zusammenarbeit mit Unterhaltungskomponisten ablehnte, hat er 1931 in einem Brief an Max Butting zum Ausdruck gebracht:

Es ist unmöglich im gleichen Geschäft Perlen, Diamanten, Radium und sonstige teure Dinge zu handeln, wo auch Stecknadeln, alte Hosen und Ramschware verkauft werden. Und es wird nie möglich sein, eine Arbeit, die so viel Zeit erfordert wie die Kontrolle der Schlager und Versageraufführungen zu verrichten, und dane-

2 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 3. Aufl. (Leipzig: Brockhaus, 1859), 312. Schopenhauer verwandte den Ausdruck Tonkunst noch nicht.

3 Albrecht Dümling, *Musik hat ihren Wert. 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland* (Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 2003).

*ben die Genauigkeit und feine Abschätzung für seltenere Ware zu haben, wie sie die ernste Musik beansprucht.*⁴

Erst die Nationalsozialisten setzten 1933 die Vereinigung der inzwischen entstandenen, verschiedenen, konkurrierenden Interessenverbände zu einem reichseinheitlichen Verband durch, der *Staatlich genehmigten Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte* (STAGMA), seit 1947 geführt unter dem Namen *Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte* (GEMA). Der erbitterte Kampf zwischen U- und E-Musik ist allerdings erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts abgeflaut, noch Adornos Hörertypologie zeugt von der Schärfe der Auseinandersetzung. Überwunden ist er bis heute nicht.

Erich Wolfgang Korngold (1897–1957) hat in genau dieser Situation seine Sozialisierung erfahren, die sich zunächst ganz im Bereich der E-Musik abspielte. Sein Vater Julius Korngold war seit 1902 Nachfolger von Eduard Hanslick als Musikkritiker der „Neuen Freien Presse“ in Wien, als Lehrer unterrichteten ihn Robert Fuchs, Alexander von Zemlinsky und Hermann Graedener. Während Robert Fuchs und Hermann Graedener eher der konservativen Richtung um Johannes Brahms zuzurechnen sind, war Alexander von Zemlinsky ein Freund und Schwager Arnold Schönbergs, ohne dessen Schritt in die Atonalität mitzuvollziehen. Julius Korngold war ein scharfer Kritiker der Atonalität und der „Neumusik-ismen“⁵ und nahm starken Einfluss auf seinen Sohn, den er als Wunderkind nach Kräften förderte. Trotzdem verstand sich Erich Wolfgang Korngold zunächst als Vertreter der Moderne, seine Kompositionen wurden u. a. in Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen gespielt, vor allem aber selbstverständlich als Vertreter der Ersten Musik. Spätestens in den 1930er Jahren jedoch eskalierte der Streit innerhalb der E-Musik um die richtige Richtung, ganz im Sinne einer religiösen Bewegung ging es um moralische Werte, die den Neuerern weitgehend abgesprochen wurden. Mit seinen *Vier kleinen Karikaturen für Kinder* op. 19 (komponiert 1926) wurde Erich Wolfgang Korngold, als sie 1931 erschienen in der konservativen Zeitschrift *Musikleben* erschienen, endgültig zum Feindbild, karikieren sie doch Arnold Schönberg (Kuckuck!), Igor Strawinsky (Zum Einschlummern), Béla Bar-

4 Arnold Schönberg, „Brief an Max Butting“, 1931, zitiert nach Art, Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte.

5 Julius Korngold, *Atonale Götzendämmerung. Kritische Beiträge zur Geschichte der Neumusik-ismen* (Wien: Doblinger, 1937).

tók (Frisch gewagt ist halb gewonnen!) und Paul Hindemith (Ernste Zeiten). Es brach ein regelrechter „Musikkrieg“ aus, so Arne Stollberg.⁶

Ging es hier ganz um die E-Musik, so hatte Julius Korngold, scharfer Streiter im „Musikkrieg“, allerdings im Unterschied zu seinem Vorgänger Eduard Hanslick ein Faible für Johann Strauss und seine Operette, ähnlich wie Johannes Brahms und Robert Fuchs. In seinen Aufzeichnungen „Die Korngolds in Wien“ berichtet er über seine frühe Begeisterung für Johann Strauß:

So war ich einer der ersten Verbreiter des neuen Strauß – und was für ein enthusiastischer! War ich doch schon als Gymnasiast dem Zauber des Wiener Meisters erlegen, begierig über jeden neuen Walzer, über jede neue Operette hergefallen. Pathetisch gerichtete Jugend hält sonst gerne heitere Musik, zumal Tanzmusik, für Kunst zweiter Ordnung. Ich spürte frühzeitig bei Strauß wie bei Offenbach jene Genialität, die kleine und große Form, kleine und große Kunst gleichzustellen nötigt. Strauß-Musik hat in sich täglich erprobender Unsterblichkeit Bestand. Ich habe in Johann Strauß immer auch den Schöpfer origineller, merkwürdig unsentimentaler, auch in der Lyrik immer rhythmisch durchpulster Melodien bewundert, vollends selbstverständlich als das spezifische Genie tanzender und tanzend singender Musikheiterkeit.⁷

So sehr sich Julius Korngold auch für diesen Bereich der U-Musik aussprach, die Wendung seines Sohnes Wolfgang Erich zur Strauß'schen Operette begrüßte er nicht, sondern begründete sie mit materiellen Zwängen, die ihm die Hochzeit mit Luzi von Sonnenthal und die Gründung einer eigenen Familie ermöglichten:

Rührend sein Zögern, das Vaterhaus zu verlassen, rührend sein rechnendes Erwägen der Existenzbedingungen, die ihm erst durch ein ihm angebotenes Abkommen mit dem Theater an der Wien, klassische Operetten zu bearbeiten und zu dirigieren, gesichert schienen.⁸

6 Arne Stollberg, „Im Pulverdampf. Erich Wolfgang Korngold und der Musikkrieg des 20. Jahrhunderts“, *Österreichische Musikzeitschrift*, Heft 7 (2007): 5–14. Vgl. auch Eckhard John, *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938* (Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994).

7 Julius Korngold, *Die Korngolds in Wien. Der Musikkritiker und das Wunderkind* (Zürich, St. Gallen: M&T Verlag, 1991), 38.

8 Ibid., 287.

In den Jahren 1923 bis 1933 brachte Erich Wolfgang Korngold in Wien und Berlin folgende Operetten in eigener Bearbeitung heraus:

- 1923 in Wien: *Eine Nacht in Venedig* von Johann Strauß
- 1927 in Wien: *Cagliostro in Wien* von Johann Strauß
- 1929 in Wien: *Rosen aus Florida* von Leo Fall
- 1929 in Berlin: *Die Fledermaus* von Johann Strauß
- 1930 in Wien: *Walzer aus Wien* von Johann Strauß
- 1931 in Berlin: *Die schöne Helena* von Jacques Offenbach
- 1931 in Berlin: *Das Lied der Liebe*, Musik nach Johann Strauß
- 1933 in Berlin: *Die geschiedene Frau* von Leo Fall

Julius Korngold beurteilte diese Arbeiten seines Sohnes wie folgt:

So gab Erichs Vorgehen den Anstoß zu einer Art Strauß-Renaissance, zu einer Wiederbelebung von Operetten, die nicht die Dauer von Fledermaus oder Zigeunerbaron behauptet hatten. Daß nachher plumpe Nachtreter in mancher Kostbarkeit wie der der Elefant im Porzellanladen hausten, war nicht seine Schuld. Er selber hatte in der Nacht in Venedig, in Cagliostro, dann auch, als Max Reinhard die Fledermaus nach den Eingebungen seiner Inszenierungsphantasie zu flattern zwang, sich pietätvoller Respektierung der Originale beflissen. Künstlerisches Verstehen und Können wahrte die Diktion, den Stil, die Kompositionstechnik der Originale, griff nicht in die Nummernfolge, nicht in den Nummernbau ein, riß nicht Glieder aus, um sie willkürlich zu versetzen oder gar zu ersetzen.⁹

Diese Angaben folgen konsequent Idealen der E-Musik mit ihrem quasi religiösen Unantastbarkeitsprinzip des Originals, der Werktreue. Realistisch sind sie nicht, sondern erscheinen etwas euphemistisch. Wenn man nämlich die Originalfassung etwa des *Cagliostro in Wien* mit Korngolds Bearbeitung genauer vergleicht, so fallen doch einige erhebliche Umarbeitungen auf. Der Komponist selbst erklärte 1933 im Rückblick auf seine Operettenbearbeitungen, er sei als schaffender Künstler (der E-Musik selbstverständlich) „eigentlich [...] ein Feind aller Bearbeitungen, aller Eingriffe einer fremden Hand in bestehendes Musikgut.“¹⁰ Dann jedoch habe er im Laufe

9 Ibid., 288.

10 Erich Wolfgang Korngold, „Operettenbearbeitungen“, in: *Der Zuschauer. Blätter des „Theaters am Nollendorfplatz“* (Berlin: s. n., 1933), zitiert nach Kevin Clarke, „Der

der Probenarbeit 1923 als Dirigent der Strauß'schen Operette *Nacht in Venedig* im Bemühen, „die Operette so gut als möglich, im Geist ihres Schöpfers und mit zeitgemäßer Wirkung aufzuführen“ begonnen, „an der Instrumentation zu feilen, den Klang pikanter zu gestalten,“ er habe

schwache Musikstücke entfernt und durch stärkere Strauß-Musik ersetzt, [...] aus einer kleinen Tenorpartie eine richtige Richard Tauber-Partie geschaffen, Einfluß auf Buch und Szene genommen – und bei der Premiere war plötzlich eine regelrechte Neufassung da,

ohne dass es ihm „im Drange der Probenarbeit überhaupt“ gewusst worden sei, eine solche erstellt zu haben.¹¹ Es muss sich hier nicht um eine bewusste Mystifizierung des Schaffensvorgangs handeln, die Korngold zu seiner Entschuldigung vorzubringen sich gedrängt sah, er beschreibt vielmehr sehr plastisch, wie sich die musikalische Gattungstradition gegen theoretischen Kunstanspruch durchgesetzt hat.

Die Fassung des *Cagliostro in Wien* von Ludwig Herzer und Korngold kam am 13. April 1927 im Wiener Bürgertheater zur ersten Aufführung. Die Personenkonstellation blieb in der neuen Fassung gegenüber der ursprünglichen von Franz Zell und Richard Genée unverändert. Allerdings änderten sich Namen und Sozialstatus der handelnden Personen. Alessandro Cagliostro, das historische Vorbild, der italienischer Abenteurer und Hochstapler des 18. Jahrhunderts, wurde als Graf in den Adelsstand befördert, die anderen Figuren wurden sozial abgesenkt. Die Personage wurde etwas verkleinert und damit gestrafft. Gleichzeitig wurden die Personen und ihre Handlungen schlüssiger, stringenter gezeichnet, so dass sie einen gehobenen intellektuellen Anspruch erfüllten. Einige besonders drastische Szenen, beispielsweise die der Verspottung alter Weiber, wurden gestrichen

Musikalisch verwandte Korngold anstelle des Strauß'schen Operettenorchesters eine große romantische Sinfoniebesetzung: 2 Flöten, Oboe, 2 Klarinetten, 2 Englischhörner, 3 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Schlagwerk, Harfe, Celesta und Streicher. Formale Änderungen beginnen bereits in der Ouvertüre, die neben Streichungen vor allem neue Überleitungen und einen neuen Schluss erhielt. Noch stärker sind die Eingriff in

Walzer erwacht – die Neger entfliehen'. Erich Wolfgang Korngolds Operetten (bearbeitungen) von *Eine Nacht in Venedig* 1923 bis zur *Stummen Serenade* 1954“, in *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 12 (2009): 16–95, hier 28, <https://doi.org/10.5450/ejm.2009.12.6203>.

11 Ibid.

den Gesangsnummern, hier hat Korngold Einiges gestrichen und ersetzt, meist mit Strauß'schen Kompositionen aus anderen Werken. Als Resümee eines eingehenderen Vergleichs ist festzuhalten, dass die bunte Posse von Zell/Genée/Strauß, einen reichen Bilderbogen urwüchsiger Gestalten, von Herzer/Korngold im Sinne eines psychologisch schlüssigen Dramas umgestaltet und musikalisch gewichtiger gefasst worden ist. Die politischen Anspielungen seien wenigstens erwähnt: Wurde bei der Originalfassung 1875 die Gegnerschaft von den Türken auf die Franzosen übertragen, so ging es in der Korngold-Fassung 1927 gegen den verderblichen Einfluss des amerikanischen Jazz, der „Negermusik“.¹² Die Grenzen zwischen E- und U-Musik begannen sich zu verschieben.

In seinen Operettenbearbeitungen arbeitete Korngold mit sehr prominenten Persönlichkeiten zusammen: 1923 (*Eine Nacht in Venedig*) mit Ernst Marischka, 1927 (*Cagliostro in Wien*) und 1931 (*Das Lied der Liebe*) mit Ludwig Herzer, 1929 (*Die Fledermaus*) mit Carl Rössler und Marcellus Schiffer, 1930 (*Walzer aus Wien*) mit Alfred Maria Willner, Heinz Reichert und Ernst Marischka sowie Julius Bittner, der die Musik zusammenstellte, 1931 (*Die schöne Helena*) mit Egon Friedell und Hanns Sassmann. Am wichtigsten wurde die Zusammenarbeit mit Max Reinhardt, der die Operetten *Die Fledermaus* (1929) und *Die schöne Helena* (1931) szenisch bearbeitete, denn der berühmte Regisseur holte Korngold 1934 für die Musik seiner Verfilmung von Shakespeares Sommernachtstraum nach Hollywood. Der mit großem Staraufgebot und aufwendiger Reklame präsentierte Film wurde leider für Max Reinhardt zu einem Fiasko, es blieb sein einziger Film, für Korngold dagegen zum Sprungbrett als Pionier der Filmmusik. 1936 fuhr er mit seiner Frau Luzi und den beiden Söhnen nach Hollywood, 1938 rettete er auch seine Eltern und Luzis Familie aus „Großdeutschland“ vor dem Holocaust. Mit seinen filmmusikalischen Arbeiten hob er das gesamte Genre auf ein ganz neues Niveau und erhielt in Hollywood sogar zweimal (1937 und 1939) den Academy Award oder „Oscar“ für die beste Filmmusik.

Dass Erich Wolfgang sich nun ganz der Filmmusik verschrieb, geschah gegen die Überzeugung des Vaters, der wetterte, dass sein Sohn sich in die Hände „amerikanischer Filmjuden“ begäbe, die von ihm nur „Niedrigkeiten“ verlangen würden.¹³ Für Julius war Filmmusik nur eine „dienen-

12 Dazu einschlägige Belege bei Kevin Clarke, „Der Walzer erwacht – die Neger entfliehen“, insbesondere 19–25.

13 Lis Malina, Hrsg., *Dear Papa: how is you? Das Leben Erich Wolfgang Korngolds in Briefen* (Wien: Mandelbaum Verlag, 2017).

de Halbkunst“,¹⁴ wie er empört an Bruno Walter schrieb. Damit war er sich übrigens ausnahmsweise einig mit Arnold Schönberg, der sich bekanntlich ähnlich negativ zur Filmmusik äußerte. Bei aller Feindschaft teilte er mit Julius Korngold wesentliche Standpunkte der E-Musik.

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs wandte sich Erich Wolfgang Korngold dezidiert wieder der E-Musik zu und komponierte 1946 das Cellokonzert op. 37 und 1947 das Violinkonzert D-Dur. 1949 kam er erwartungsvoll nach Österreich, reiste aber 1951 enttäuscht wieder zurück nach Amerika. Auch eine zweite Europareise 1954/55 brachte ihm keinen Erfolg. Der „Musikkrieg“ wirkte nach und stellte Korngold in einer Situation, da nun die Avantgarde die Meinungsführerschaft unter den Kritikern gewonnen hatte, völlig ins Abseits (Hindemith erging es ähnlich). Der alte Anspruch auf Moralität der E-Musik wurde nun militant von Vertretern der Avantgarde erhoben, die allein Verweigerung, Negativität nach Adorno'schen Kriterien gelten ließen. International erlebten Korngolds Kompositionen mit der Neuauflage seiner Werke in den USA ab 1972 eine Renaissance, im österreichischen und deutschen Musikleben beschränkt sie sich auf wenige frühe (moderne!) Werke, ansonsten ist davon wenig zu bemerken.

Bibliographie

- Clarke, Kevin. „Der Walzer erwacht – die Neger entfliehen'. Erich Wolfgang Korngolds Operetten (bearbeitungen) von *Eine Nacht in Venedig* 1923 bis zur *Stummen Serenade* 1954“. In *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 12 (2009): 16–95. <https://doi.org/10.5450/ejm.2009.12.6203>.
- Dümling, Albrecht. *Musik hat ihren Wert. 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland*. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 2003.
- Freidank, Willibald. *Kunst und Afterkunst auf dem Gebiete der schönen Literatur in unserer Zeit. Ein deutsches Wort an das deutsche Volk*. Leipzig: Schelper, 1897.
- John, Eckhard. *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994.
- Korngold, Erich Wolfgang. „Operettenbearbeitungen“. In *Der Zuschauer. Blätter des „Theaters am Nollendorfplatz“*. Berlin: s. n., 1933. Zitiert nach Kevin Clarke, „Der Walzer erwacht – die Neger entfliehen'. Erich Wolfgang Korngolds Operetten (bearbeitungen) von *Eine Nacht in Venedig* 1923 bis

14 Ibid.

zur *Stummen Serenade* 1954“. In *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 12 (2009): 16–95. <https://doi.org/10.5450/ejm.2009.12.6203>.

Korngold, Julius. *Atonale Götzendämmerung. Kritische Beiträge zur Geschichte der Neumusik-ismen*. Wien: Doblinger, 1937.

Korngold, Julius. *Die Korngolds in Wien. Der Musikkritiker und das Wunderkind*. Zürich, St. Gallen: M&T Verlag, 1991.

Malina, Lis, Hrsg. *Dear Papa: how is you? Das Leben Erich Wolfgang Korngolds in Briefen*. Wien: Mandelbaum Verlag, 2017.

Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 3. Aufl. Leipzig: Brockhaus, 1859.

Schönberg, Arnold. „Brief an Max Butting“. 1931. Zitiert nach Art, Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte.

Stollberg, Arne. „Im Pulverdampf. Erich Wolfgang Korngold und der Musikkrieg des 20. Jahrhunderts“. *Österreichische Musikzeitschrift*, Heft 7 (2007): 5–14.

Operette trifft Tonfilm: Mediale Perspektiven auf die transnationale Tonfilmoperette Anfang der 1930er Jahre

Ingeborg Zechner
Univerza Karla Franca v Gradcu
Karl-Franzens-Universität Graz

Die Operette fand in den 1920er und -30er Jahren durch ihre große Popularität eine internationale Verbreitung. In vielen deutschsprachigen Theatern machte die Operette (trotz der propagierten Krise) einen großen Anteil am Gesamtspielplan aus.¹ Gerade bei den für das Musiktheater im Allgemeinen typischen internationalen Transfers von Werken in differierende kulturelle Kontexte (u. a. den amerikanischen Broadway) war eine Adaption der Werkgestalt in Bezug auf den neuen Aufführungskontext notwendig, wobei diese Prozesse vielfach über eine reine Übersetzung des Textbuchs hinausgingen, denn „*it was necessary to capture the cultural meanings and emotional nuances that resist direct translation, enabling them to be recognized in a new context*“.²

Durch das Aufkommen der Stummfilmtechnologie vor dem Ersten Weltkrieg stellte der Theaterbesuch nicht mehr die alleinige Möglichkeit zur musiktheatralen Unterhaltung dar, sondern erhielt massive Konkur-

- 1 Vgl. dazu auch Marion Linhardt, „Musikalisches Unterhaltungstheater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, in *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Hrsg. Siegfried Mauser (= Geschichte der Oper 4) (Laaber: Laaber, 2006), 126–7. An den österreichischen Stadttheatern dominierte die Operette zahlenmäßig über die Oper (vgl. u. a. Ingeborg Zechner, „Alles nur Theater! Opernaufführungen in Graz, Innsbruck, Klagenfurt und Linz zwischen 1869 und 1944“, in *Geschichte der Oper in Wien: Von 1869 bis zur Gegenwart*, Hrsg. Barbara Boisits, Clemens Hellsberg, Philipp Ther und Susana Zapke (Wien [u. a.]: Molden, 2019), 60–93.
- 2 Derek Scott, *German Operetta on Broadway and in the West End 1900–1940* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 55.

renz durch den Film: So erlebte zunächst die Stummfilmoperette Anfang der 1920er Jahre eine regelrechte Blüte,³ wobei nach Aufkommen der Tonfilmtechnik Anfang der 1930er Jahre auch filmische Adaptionen von Bühnenoperetten (u. a. Lehárs *Land des Lächelns* der Richard Tauber Tonfilm-Produktion GmbH 1930 als eine der ersten Tonfilmadaptionen einer Operette)⁴, so genannte Operettenfilme, zu bemerken sind.⁵ Einen Wendepunkt in diesem Prozess bildete das Jahr 1926, ab dem sich das elektronische Aufnahmeverfahren mit Mikrofon technisch durchsetzte, das eine bessere Qualität der Tonaufnahmen mit sich brachte und dementsprechend auch eine wichtige technische Grundlage zur Musikdistribution schuf.⁶ Die Technologien von Nadel- und Lichttonverfahren beförderten dann Anfang 1930er Jahre den Musikfilm⁷ in Deutschland im Allgemeinen, da sich v. a. das Frequenzspektrum der darin enthaltenen Gesangsnummern ideal für Aufnahme und Wiedergabe eignete. Dass sich durch das Lichtton-Verfahren der Aufwand beim Dreh von Musikeinlagen zunächst sogar vergrößerte, ließ sich durch den qualitativen Mehrwert des Verfahrens rechtfertigen.

- 3 Richard Traubner, „Operette als Stoff und Anregung: Entwicklungen im Musikfilm 1907–1937“, in *MusikSpektakelFilm: Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, Hrsg. Hans Michael Bock, Wolfgang Jacobsen und Jörg Schöning (München: edition text + kritik, 1998), 10–1. Für die Entwicklung des Genres Filmoperette besaß v. a. die Verfilmung *Ein Walzertraum* aus 1925 maßgebliche Bedeutung (ibid., 12). Die Stummfilmoperette nutzte u. a. auch die Darsteller der Bühnenoperette (vgl. Francesco Bono, „Glücklich ist, wer vergisst ...: Operette und Film – Analyse einer Beziehung“, in *MusikSpektakelFilm*, 31–3 und Scott, *German Operetta on Broadway*, 202).
- 4 Vgl. Traubner, „Operette als Stoff und Anregung“, 15.
- 5 Theater im deutschsprachigen Raum bzw. Variétés wurden teilweise auch in Kinos umgebaut und vice versa, was u. a. die Wechselwirkungen zwischen Theater, Operette und Film zeigt vgl. u. a. Horst Claus, „Variété–Operette–Film: Berührungspunkte und Konkurrenzkampf aus der Sicht des Fachblattes ‚Der Artist‘“, in *MusikSpektakelFilm*, 80 und Scott, *German Operetta on Broadway*, 206. Für eine Differenzierung des Begriffs des Operettenfilms in Bezug auf die Stummfilmzeit bzw. für dessen Unterkategorie der Operettenverfilmung vgl. Michael Wedel, *Der deutsche Musikfilm: Archäologie eines Genres 1914–1945* (München: edition text + kritik, 2007), 59–60.
- 6 Marko Paysan, „Aus dem Geist des Boulevards! Zur Physiognomie urbaner Tanzmusik und Unterhaltungskultur in der Tonfilmoperette“, in *MusikSpektakelFilm*, 52.
- 7 Michael Wedel definiert den Musikfilm als „ein narratives Genre (mit einer Mindestlänge von einer Stunde Laufzeit) [...], innerhalb derer die wiederholte musikalische Nummer mit diegetisch verankertem Gesang ein signifikantes Verhältnis zwischen filmischer Narration und musikalischen Diskurs etabliert.“ (Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, 23).

Dieses machte es nunmehr möglich, Sprache, Musik und Geräusche jeweils synchron und ohne große Qualitätsverluste aufzunehmen.⁸

Durch diesen Technologiesprung im Medium Film (v. a. in Hinblick auf die Distribution) entwickelte sich – parallel zu Operettenfilmen – auch das von der Ufa maßgeblich geprägte intermediale Genre der Tonfilmoperette, in dem innerhalb eines neuen Werks u. a. die Dramaturgie des Bühnengenres Operette mit derjenigen des Erzählkinos innerhalb des Mediums Film miteinander verbunden werden. Als Beispiel sind hier u. a. *Der Kongress tanzt* (1931), der stilistische, wie musikalisch-dramaturgische Bezüge zur Wiener Operettentradition aufweist, oder eben auch *Die Drei von der Tankstelle* (1930) zu nennen.⁹ Die Tonfilmoperette griff jedoch nicht nur musikalisch-dramaturgische Konventionen der Bühnenoperette auf, sondern verband diese mit Elementen aus dem zeitgenössischen Variététheater und dem Kabarett, wobei sich hier die Stadt Berlin als ein weiteres wichtiges Zentrum etablierte.¹⁰

Die vielfältigen ideologischen, stilistischen und personellen Beziehungen zwischen Tonfilm und Operette in den 1920er und -30er Jahren wurden wissenschaftlich vor allem aus film-, theater- und medienwissenschaftlichen Perspektiven beleuchtet, wobei in diesem Zusammenhang auch die Intermedialität der Tonfilmoperette konstatiert wurde,¹¹ nämlich u. a. als „in einem Medium die ästhetischen Konventionen und/oder Hör- und Seh-

8 Vgl. Ibid., 244, 246 und 248, 250. Im Zeitraum 1930 bis 1932 enthielten 90 % aller deutschen Filme Gesangseinlagen.

9 Zur Genrecharakteristik der Tonfilmoperette vgl. Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, 269–70 und für einen Überblick über die Ufa-Tonfilmoperetten der Jahre 1929–1933, vgl. Michael Wedel, „Musikfilm und Musiktheater: Zur Intermedialität der Tonfilm-Operette am Beispiel von ‚Die Drei von der Tankstelle‘“, in *Blickpunkt Bühne: Musiktheater in Deutschland von 1900 bis 1950*, Hrsg. Thomas Steiert und Paul Op de Coul (Köln: Dohr, 2014), 209 bzw. 226–7.

10 Für die Einflüsse der v. a. Berliner Unterhaltungskultur auf die Filmoperette vgl. Paysan, „Aus dem Geist des Boulevards!“, 46–66.

11 Vgl. hierzu v. a. die Monographie Wedels, *Der deutsche Musikfilm* bzw. der Aufsatz „Musikfilm und Musiktheater“ sowie die Sammelbände *MusikSpektakelFilm* (München: edition text + kritik, 1998) und Malte Hagener, Hrsg., *Als die Filme singen lernten: Innovation und Tradition im Musikfilm* (München: edition text + kritik, 1999). Was die Beziehung zwischen Operette und Film im Allgemeinen betrifft, so ist zudem ein Fokus auf Adaptionen von präexistenten Bühnenwerken für den Film bzw. Operetten von bekannten Komponistenpersönlichkeiten aus der Welt der Operette zu beobachten. Den in der Berliner Film- bzw. Unterhaltungsindustrie tätigen Komponisten wurde darum zunächst nur wenig Augenmerk geschenkt, weshalb es in diesem Bereich zu (unbewussten) Kanonisierungsprozessen kommt, die nur einen kleinen Teil der zeitgenössischen Realität abbilden.

gewohnheiten eines anderen Mediums zu realisieren“.¹² Allerdings fand die Tatsache, dass ein Großteil dieser Tonfilmoperetten Anfang der 1930er Jahre als Internationalisierungsstrategie der Ufa in der Form von Sprachversionsfilmen produziert wurde bislang wenig Beachtung. Wenn Sprachversionen in der wissenschaftlichen Betrachtung des Tonfilms Anfang der 1930er Berücksichtigung fanden, dann lediglich aus inhaltlich-dramaturgischer Sicht, ohne jedoch die Musik als maßgeblichen Faktor des Adaptionprozesses in diese Interpretation miteinzubeziehen – ungeachtet der Tatsache, dass diese über eine wichtige Bedeutung für den frühen deutschen Tonfilm verfügte.¹³ Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass sowohl Tonfilmoperette als auch Sprachversionsfilm ihren jeweiligen Höhepunkt zwischen 1930 und 1933 hatten, weshalb schon aus chronologischer Sicht – in Ergänzung der produktionsseitigen – eine Verknüpfung eigentlich nahe läge.¹⁴

Das Ziel dieses Aufsatzes ist es nun, die bislang nur marginal beachteten Parallelen in der Medialität von Operette und seinem filmischen Pendant der Tonfilmoperette in einem transnationalen Kontext und unter Einbeziehung entsprechender multimedialer Distributionsprodukte (der Tonfilm- bzw. Operettenschlager) aufzuzeigen. Wie Bühnenoperetten wurden Tonfilmoperetten Anfang der 1930er-Jahre im Rahmen des Sprachversionsfilms für die internationale Distribution adaptiert und (auch musikalisch) an lokale Gegebenheiten angepasst. Der Prozess der Adaption ist somit in beiden Fällen trotz des unterschiedlichen Mediums mit beiden Genres integral verbunden. Darüber hinaus sollen vor dem Hintergrund der Intermedialitätsforschung und den jüngeren Entwicklungen in

12 Christopher Balme, „Theater zwischen den Medien. Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung“, in *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, Hrsg. Christopher Balme und Markus Moninger (München: epodium, 2004), zitiert nach Michael Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, 42. Für eine umfassende Diskussion der Intermedialität der Tonfilmoperette vgl. Wedel, „Musikfilm und Musiktheater“, 198–207.

13 Vgl. als eine erste und umfassende wissenschaftliche Studie zum Sprachversionsfilm Chris Wahl, *Sprachversionsfilme aus Babelsberg: Die internationale Strategie der Ufa 1929–1939* (München: edition text + kritik, 2009). Bei Wahl bleibt aber im Hinblick auf dessen filmwissenschaftlichen Hintergrund die Rolle der Musik weitgehend unberücksichtigt. Für eine Evaluierung der Monographie Wahls sowie des allgemeinen Forschungsstands zum Sprachversionsfilm aus musikwissenschaftlicher Sicht, vgl. Ingeborg Zechner, „Multiple Music Versions? German Sound Film-Operetta and its Multiple Language Versions for France and Italy“ [in Vorbereitung].

14 Zur Tonfilmoperette vgl. Wedel, „Musikfilm und Musiktheater“, 197, 209 und zum Sprachversionsfilm vgl. Wahl, *Sprachversionsfilme aus Babelsberg*, 201–4.

den Adaptation Studies Perspektiven entwickelt werden, welche Möglichkeiten das bewusste Wahrnehmen der Wechselwirkungen beider Medien für deren komplexe und intermediale Erscheinungsformen eröffnen kann – schließlich gehörten Adaptionsprozesse in beiden Genres in diesem Zeitraum zur Regel.

Vor diesem Hintergrund wird zunächst der Schwerpunkt auf Tonfilmschlager, als transmediale Distributionsprodukte des Tonfilms, und deren internationale Existenz in Verbindung mit dem Sprachversionsfilm gelegt, wofür neben *Ich und die Kaiserin* vor allem die Tonfilmoperette *Paprika* (Viktor Klein-Produktions-GmbH, Berlin 1932) und deren Verbindungen zu *Gruß und Kuß – Veronika* (Viktor Klein-Produktions-GmbH, Berlin 1933) als Anschauungsbeispiele dienen sollen. Die Entscheidung für *Paprika* als zentrales Analyseobjekt wurde durch die Tatsache bestimmt, dass der Film in drei unterschiedlichen Sprachversionen (deutsch, französisch, italienisch) produziert wurde und er, zumindest in der deutschen Version, die Kriterien einer Tonfilmoperette über ein zeitgenössisches Sujet erfüllt. Bei *Paprika* handelt es sich zudem nicht um eine Ufa-Tonfilmoperette, sondern um eine Produktion einer kleineren Produktionsfirma, welche aber die von der Ufa geschaffenen Genrekonventionen aufgreift. Somit illustriert das gewählte Beispiel auch die Bedeutung dieser Konvention für die Filmproduktion der Zeit. Die Musik von *Paprika* wurde zudem transnational in der Form von Schlagern distribuiert. Diese letzte Tatsache in Bezug auf die komplexe Medialität von *Paprika* führte hier, wie zu sehen sein wird, zum Vorhandensein von intertextuellen Referenzen, welche die Bedeutung der Schlager als integralen Teil des Tonfilms – und nicht nur als unbedeutendes Nebenprodukt – herausstreichen.

„*Transmediale Vermarktung und Verwertung*“¹⁵ kann als wesentlicher Bestandteil der medialen Distribution von Operetten (wie auch von Werken des Musiktheaters im Allgemeinen) gesehen werden: Die Musik von Operetten wurde nicht nur über die Aufführung des Bühnenwerks selbst verbreitet, sondern auch über Musiknoten, Schallplatten und über das Radio.¹⁶ Anfang des 20. Jahrhunderts existieren unzählige Beispiele für Musikdrucke von Operetten- und Revueschlagern, wobei diese medialen Transfers nicht nur innerhalb eines sprachlich homogenen Marktes erfolgten, sondern – analog zu den bereits angesprochenen Transfers der Ope-

15 Wedel, „Musikfilm und Musiktheater“, 205.

16 Vgl. Scott, *German Operetta on Broadway, 191–202* und Linhardt, „Musikalisches Unterhaltungstheater“, 129.

rette selbst – in einem internationalen Rahmen, wodurch diese medialen Distributionsprodukte auch als ein wichtiges Standbein des Musikverlagswesens im Allgemeinen dienten.¹⁷ Für Wien ist in diesem Zusammenhang beispielsweise exemplarisch der Lyra-Verlag zu nennen, der, teilweise durchaus in einer rechtlichen Grauzone, Produkte wie Operettenpostkarten und Schlagersammlungen (*Molitor's Lieblingsliederbücher*) lancierte, die „ZUM MITSINGEN insbesondere bei den Radio-Rundfunk-Aufführungen“ gedacht waren.¹⁸

Die sich Anfang der 1930er Jahre etablierende Tonfilmoperette weist vergleichbare mediale Transfers ihrer Musik auf: Strategische Musikvermarktung spielte auch für den frühen deutschen Tonfilm, wie auch für musikwirtschaftliche Unternehmen wie Musikverlage und Schallplattenfirmen, eine wichtige ökonomische wie ideologische Rolle. Nicht umsonst installierte die deutsche Ufa mit dem Ufaton-Verlag einen eigenen Musikverlag mit dem Zweck, zusätzliche Einnahmen aus der Musik seiner Filme, den so genannten Tonfilmschlagern, zu lukrieren – und zwar sowohl in Form von Notenmaterial für die Aufführung zu Hause oder im öffentlichen Raum als Tanzmusik als auch über Schallplatten.¹⁹ Wie groß die Bedeutung der Schlager bereits bei der Ankündigung eines Films war, zeigt eine in den Filmnachrichten der *Neuen Freien Presse* erschienene Notiz in Bezug zu *Paprika* mit dem bezeichnenden Titel „Die Schlager Franziska Gaals in ‚Paprika‘“. Die Hauptdarstellerin des Films, Franziska Gaal, die bislang vor allem auf der Budapester Operettenbühne für Furore gesorgt hatte, und die in der Ankündigung entsprechend als „bekannte ungarische Soubrette“ titulierte wird, singe „in dem genannten Lustspiel [...] vier von Franz Wachsmann komponierte Schlager.“²⁰ Aus der Bezeichnung „Lust-

17 Vgl. dazu Tobias Becker, „Die Anfänge der Schlagerindustrie: Intermedialität und wirtschaftliche Verflechtung vor dem Ersten Weltkrieg“, in *Song und populäres Musiktheater: Symbiose und Korrespondenzen*, Hrsg. Michael Fischer, Wolfgang Jansen und Tobias Widmaier (Münster [u. a.]: Waxmann, 2013), 11–39.

18 *Molitor's Lieblingsliederbücher*, Bd. 10 (Wien: Lyra-Verlag (H. Molitor), 1925), zitiert nach: Murray G. Hall, „Musikalienverlage in Wien ab 1900 am Beispiel des Lyra-Verlags (H. Molitor) und des Zeichners Gabor von Ferenchich“, *Mitteilungen der Gesellschaft für Buchforschung* 1 (2018): 27. Für einen historischen Überblick über den Lyra-Verlag und Abbildungen u. a. der Operettenpostkarten vgl. *ibid.*, 7–35.

19 Vgl. Klaus Kreimeier, *Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns* (München [u. a.]: Carl Hanser, 1992), 230 und Wahl, *Sprachversionsfilme aus Babelsberg*, 201–10.

20 „Filmnachrichten“, *Neue Freie Presse*, 6. Dezember, 1932, 8. Die Fokussierung auf Sängerstars in der Operette wird im Übrigen in den 20ern und 30ern im Zuge der Diskussion um eine Krise der Operette immer wieder als negativ hervorgehoben (vgl. Wedel, „Musikfilm und Musiktheater“, 229). Gerade diese Tatsache wird aber

spiel“ und nicht etwa „Tonfilmoperette“ wird zudem deutlich, dass das Theater für die zeitgenössischen Rezipienten der Ankündigung, die auch das Kinopublikum darstellten, als maßgebliche Referenzgattung galt. Der faktische Medienwechsel zwischen Operette und Tonfilmoperette tritt in dieser Ankündigung somit in den Hintergrund.

Tonfilmschlager wurden nicht nur innerhalb des deutschsprachigen Raums, sondern in einem internationalen Kontext verbreitet. Dabei wurden allerdings neben der für den deutschen Tonfilm wichtigen Märkte Frankreich oder Italien, auch kleinere Nischenmärkte in den Distributionsprozess miteinbezogen: So fand der von Friedrich Hollaender komponierte Tonfilmschlager „Wie hab' ich nur leben können ohne dich“ aus der Ufa-Tonfilmoperette *Ich und die Kaiserin* (1933)²¹ als Schallplattenaufnahme (jeweils gesungen von Lilian Harvey, der Hauptdarstellerin des Films) nicht nur Eingang in den französischen („Jamais je ne pourrais vivre loin de toi“) oder den englischen Markt („But for You“), sondern in einer Interpretation („Elada kuis ma küll võisin“) von Artur Rinne auch in den estnischen.²²

Die Praxis des Sprachversionsfilms muss in Verbindung mit dieser breiten Distribution der Tonfilmschlager gesehen werden, die v. a. Anfang der 1930er Jahre die wichtigste Möglichkeit für eine internationale Verbreitung des deutschen Tonfilms darstellte. Die Technik der Synchronisation war zu dieser Zeit noch nicht ausgereift, weshalb zunächst ästhetische Gründe gegen die Anwendung des Synchronisationsverfahrens sprachen.²³ Bei einem Sprachversionsfilm wurden (meist an einem Produktionsstandort) parallel (oder in kurzem zeitlichen Abstand zueinander) mehrere Versionen eines Films mit unterschiedlichen Schauspielern für die jeweiligen Märkte produziert. Dieses ebenfalls von der Ufa entwickelte Modell war

in der Tonfilmoperette u. a. mittels Stars wie Lilian Harvey verstärkt in der Vermarktung eingesetzt.

21 Bei *Ich und die Kaiserin* handelte es sich ebenso um einen Sprachversionsfilm, wobei Lilian Harvey aufgrund ihrer Mehrsprachigkeit in allen Versionen (dt., engl., franz.) die Hauptrolle spielte. In Österreich erschien der Film unter dem Titel *Das Strumpfband der Kaiserin*.

22 „Wie hab' ich nur leben können ohne dich?“, Lilian Harvey (Gesang), Otto Dobrindt (Dirigent), Odeon-Künstler-Orchester, 1932 [Odeon O-11779, B-Seite]; „Jamais je ne pourrais vivre loin de toi“, Lilian Harvey (Gesang), 1933 [Parlophone 22.953, B-Seite]; „But for You“, Lilian Harvey (Gesang), Otto Dobrindt (Dirigent), 1934 [Parlophone R 1557, B-Seite] und „Elada kuis ma küll võisin“, Artur Rinne (Gesang), 1934 [Bellacord Electro 2099, B-Seite]. Hierbei spielte die Technologie des Lichtton-Verfahrens eine wesentliche Rolle, die es ermöglichte, die Aufnahmen ohne Umspielen direkt zu verwerten (vgl. Wedel, „Musikfilm und Musiktheater“, 206).

23 Vgl. Wahl, *Sprachversionsfilme aus Babelsberg*, 53.

zunächst so erfolgreich, dass französische Filmfirmen, wie Gaumont, Anfang der 1930er Jahre Pläne entwickelten, dieses ebenfalls mit einem Produktionsstandort in Berlin bzw. Paris umzusetzen.²⁴

Die erste Ufa-Tonfilmoperette und gleichzeitig auch der erste richtige Sprachversionsfilm der Ufa war der 1929 erschienene *Liebeswalzer* (engl.: *The Love Waltz*, franz.: *Valse d'amour*), der Lilian Harvey den Durchbruch als internationalem Star der Tonfilmoperette bescherte. Danach folgte mit *Die Drei von der Tankstelle* (1930) die erste französische Filmversion der Ufa (*Le chemin du paradis*), wobei die Produktion der Tonfilmoperette insgesamt als großer finanzieller Erfolg bezeichnet werden kann – und das auch auf der Ebene der Tonfilmschlager sowohl im In- als auch im Ausland (v. a. in Frankreich).²⁵ Damit wurde die Vorgehensweise der Ufa in Richtung Sprachversionsfilm als Internationalisierungsstrategie weiter bestärkt.

Das Genre der Tonfilmoperette kann folglich nicht nur in Bezug auf die Referenzgattung Operette und seine Distribution als intermedial bezeichnet werden, sondern war durch den Sprachversionsfilm auch einer Adaption im Sinne eines „*transcoding into a different set of conventions*“²⁶ unterworfen, ohne dass jedoch zwangsläufig ein Medienwechsel erfolgen musste.²⁷ Wenn die Literaturwissenschaftlerin Linda Hutcheon in *A Theory of Adaptation* in Bezug auf den „adapted text“ also allgemein feststellt, dass dieser „*is not something to be reproduced, but rather something to be interpreted and recreated*“,²⁸ dann gilt dies nicht nur für die intermediale Tonfilmoperette, sondern auch für den Tonfilmschlager als transmediales Distributionsprodukt derselben. Gleichzeitig wird dadurch die Eigenständigkeit der Adaption und somit auch jeder einzelnen Filmversion des Sprachversionsfilms betont – oder als Analogie auf der Theaterbühne eben die Adaption von Operetten an unterschiedlichen Aufführungsorten.

24 Ibid., 162. V. a. Lilian Harvey kann durch ihre Mehrsprachigkeit als eine Ausnahmerecheinung bezeichnet werden, weshalb sie gleich in mehreren Sprachversionen als Hauptdarstellerin fungierte.

25 Ibid., 117, 119, 126 und 202–3.

26 Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2nd ed. (New York [u. a.]: Routledge, 2013), 33.

27 Im Sprachversionsfilm und auch in der Praxis des Musiktheaters im Allgemeinen geschieht die Adaption immer ohne einen Medienwechsel. Dieser Perspektive tragen die Adaptation Studies im Gegensatz zur Intermedialität Rechnung (vgl. dazu auch Zechner, „Multiple Music Versions?“).

28 Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 84. Für die Bevorzugung des Terminus „adapted text“ gegenüber „source“ vgl. *ibid.*, xv.

Zusätzlich muss festgehalten werden, dass die einzelnen Versionen des Sprachversionsfilms von den Zeitgenossen durchaus teilweise in kurzer zeitlicher Abfolge rezipiert wurden und somit auch ein Vergleich zwischen einzelnen Versionen angestellt werden konnte.²⁹ Die bloße Existenz des Films als Sprachversion und damit seine Bestimmung als Adaption wurde bereits bei der Produktion derartiger Filme mitgedacht, weshalb genau genommen sämtliche Sprachversionen in die Betrachtung des frühen deutschen Tonfilms miteinbezogen werden müssten, um sich dem Genre der Tonfilmoperette Anfang der 1930er Jahre in seiner gesamten Komplexität anzunähern. Dies ist allerdings, aufgrund der oft schlechten Quellenlage zu den einzelnen Filmversionen, eine Herausforderung, kann aber durchaus lohnend sein wie anhand des Beispiels *Paprika* aus dem Jahr 1932/33 zu sehen sein wird. *Paprika* besitzt, wie bereits erwähnt, ein zeitgenössisches Sujet, entspricht strukturell den musikalisch-dramaturgischen Konventionen des Genres Tonfilmoperette³⁰ und wurde in einer deutschen, französischen und italienischen Version (jeweils unter demselben Titel), allerdings mit jeweils unterschiedlichen nationalen Darstellern produziert, wie die Tabelle 1 illustriert.

Tabelle 1: Übersicht über die Sprachversionen der Tonfilm-Operette *Paprika* und deren Darsteller

Paprika (dt.) – 1932	
Produktionsfirma	Viktor Klein Film GmbH
Regisseur	Carl Boese
Musik	Franz Wachsmann
Darsteller	Rolle
Paul Hörbiger	<i>Dr. Paul Schröder</i>
Franziska Gaal	<i>Ilona von Takacs</i>

29 Vgl. Wahl, *Sprachversionen aus Babelsberg*, 128.

30 Vgl. dazu die Übersicht in Zechner, „Multiple Music Versions?“, wobei dafür die von Wedel in seiner Monographie *Deutscher Musikfilm* identifizierten Kategorien angewandt wurden. Zudem weist die deutsche Version von *Paprika* in einer Szene intertextuelle Bezüge zu *Die Drei von der Tankstelle* auf und parodiert somit das Genre Tonfilmoperette (vgl. *ibid.*). Die Figurenkonstellation in *Paprika* (1. Paar, 2. Paar, *buffo*-Paar) entspricht ebenfalls der Konvention der Bühnenoperette, wobei das Vorhandensein mehrerer Handlungsstränge als Charakteristikum des Erzählkinos gelten kann (vgl. dazu Wedel, „Musikfilm und Musiktheater“, 214–5 und 226).

Liselotte Schaak	<i>Otti Schröder</i>
Paul Heidemann	<i>Max Schröder</i>
Hugo Fischer-Köppe	<i>Franz</i>

Paprika (frz.) – 1933

Produktionsfirma	Société internationale cinématographique
Regisseur	Jean de Limur
Musik	Franz Wachsmann

Darsteller	Rolle
René Lefèvre	<i>Paul Charvin</i>
Irène Zilahy	<i>Ila</i>
Christiane Delyne	<i>Juliette Charvin</i>
Pierre Etchepare	<i>Max Charvin</i>
Fernand Charpin	<i>Urbain</i>

Páprika (ital.) – 1933

Produktionsfirma	Consorzio Italfono Sap
Regisseur	Carl Boese /Ferruccio Biancini
Musik	Cesare Andrea Bixio
	Franz Wachsmann
Darsteller	Rolle
Renato Cialente	<i>Paolo Bonelli</i>
Elsa Merlini	<i>Ilonka</i>
Eva Magni	<i>Lida Bonelli</i>
Enrico Viarisio	<i>Massimo Bonelli</i>
Sergio Tofano	<i>Checco</i>

Die Handlung entspricht einer romantischen Verwechslungskomödie mit mehreren Handlungssträngen, in der sich in der Haupthandlung die Ungarin Ilona (Franziska Gaal) als Zimmermädchen im Haushalt des Schwagers ihrer Freundin Otti (Lieselotte Schaak) ausgibt, um Pauls (Paul Hörbiger) Gunst zu erlangen. In einer der beiden Nebenhandlungen benutzt Ilona ihre falsche Identität zusätzlich dazu, um Max (Paul Heidemann), den untreuen Ehemann ihrer Freundin Otti und Bruder Pauls, sei-

nes zweifelhaften Verhaltens zu überführen und somit die Ehe Ottis, ohne deren Wissen, zu retten. Zusätzlich führt Ilonas Identitätswechsel auch dazu, dass sich der Kammerdiener Ottis, Franz (Hugo Fischer-Köppe), wieder seiner mit einem Kind im Stich gelassenen Ehefrau annähert, da er das neue Zimmermädchen vermeintlich für seine Tochter hält, die durch ihre Heiratspläne mit Paul die Chance hat in eine höhere Gesellschaftsschicht aufzusteigen. Letztlich wird die wahre Identität des Zimmermädchens aufgelöst und es kommt auf allen Handlungsebenen zum Happy End.

Die Musik zur deutschen und französischen Version des Films stammt von Franz Wachsmann (1906–1967), dem späteren Hollywood-Komponisten.³¹ In der italienischen Version wurde die Musik Wachsmanns an dramaturgisch maßgeblichen Stellen durch neukomponierte Musik des italienischen Komponisten Cesare Andrea Bixio (1896–1978) ersetzt. Bei einem Vergleich der unterschiedlichen Versionen wird deutlich, dass hier erhebliche musikalisch-dramaturgische Differenzen bestehen, die letztlich besonders in der italienischen Version zu einer völlig veränderten Ästhetik der Sprachversion führen, wobei die Musik dafür einen maßgeblichen Faktor darstellt.³² Die italienische Version von *Paprika* weist nämlich im Gegensatz zu den deutschen und französischen Versionen u. a. durch die Substitution einer *canzone* Bixios mit dem Titel „Paprika“ anstatt der obligatorischen orchestralen *Ouverture* der Tonfilmoperette eine wesentlich stärkere gesangsbasierte, italianisierte Ästhetik auf, welche die Konventionen der Tonfilmoperette bereits von Beginn an verschleiert bzw. adaptiert.

Musikalische Differenzen sind dennoch auch im Vergleich der Musik Wachsmanns zwischen der deutschen und der französischen Version feststellbar: So differiert die Orchestrierung einiger Szenen zur Erreichung unterschiedlicher dramatischer Effekte maßgeblich; eine Szene der französischen Version wurde im Backgroundscore mit neuer Musik unterlegt, die in keiner der beiden anderen Versionen vorliegt und auch die Reihenfolge der thematischen *cues* im Backgroundscore bzw. die Länge der in der filmischen Diegese vorhandenen Songs variiert. Daraus resultiert letztlich ein differierendes Verhältnis zwischen Musik und filmischer Narration, das dennoch bei Einbeziehung des Sprachversionsfilms als eminenter Bestandteil der Gattung der Tonfilmoperette gelten muss und gleichzeitig die Hybridität eines vermeintlich transnational standardisierten Genres illustriert.

31 Diese Publikation ist Teil eines vom Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) geförderten Forschungsprojekts zu Franz Waxman (Projektnr.: P33029).

32 Für eine Detailanalyse der musikalischen Differenzen, die hier in weiterer Folge kurz zusammengefasst werden vgl. Zechner, „Multiple-Music Versions?“.

Durch die Besetzung der drei Versionen mit jeweils unterschiedlichen Darstellern (vgl. Tabelle 1) ergeben sich auch bei den vokalen Musiknummern unterschiedliche, von den jeweiligen Darstellern (und ihren Fähigkeiten) abhängige ‚Interpretationen‘. Die oben zitierte Ankündigung der *Neuen Freien Presse* lenkt die Aufmerksamkeit ihrer Leser nicht von ungefähr auf die Interpretation der Tonfilmschlager durch Franziska Gaal in der deutschen Version. Die bewusste Anpassung an lokale Gegebenheiten erfolgte somit aufgrund personeller aber auch ästhetischer Prämissen, die letztlich die Tonfilmoperette *Paprika* innerhalb spezifischer Konventionen verorten sollten – und dieser Prozess der Adaption besitzt Parallelen zum eingangs erwähnten vergleichbaren Prozess auf dem Gebiet der Bühnenoperette.

Vergleichbar mit dem Bühnenpendant ist auch die bei *Paprika* erfolgte Distribution der Musik von Franz Wachsmann (bzw. in der italienischen Version zusätzlich von Cesare Andrea Bixio) als Tonfilmschlager in einem „multimedialen Verwertungszusammenhang“³³ in Form von Notenmaterial, Schallplattenaufnahmen oder via Radio. Der Österreichische Rundfunk sendete Anfang der 1930er Jahre beispielsweise „Schallplattenkonzerte“, in denen neben Operetten- auch Tonfilmschlager zu hören waren: Das Programm von Radio Wien am 23. März 1933 brachte in einem Schallplattenkonzert neben Foxtrotts und Quicksteps, Wachsmanns „Das Glück kommt nur einmal im Leben“ aus *Paprika*, Emmerich Kálmáns Foxtrott „Komm‘ mit nach Varasdin“ aus *Gräfin Mariza* und Paul Abrahams „Was hat eine Frau von der Treue“ aus *Ball im Savoy* und stellte somit aus rezeptionsästhetischer Sicht Tonfilm- neben Operettenmusik.³⁴

Dabei muss beachtet werden, dass Tonfilmschlager aus musikalischer Sicht nicht nur ein kommerziell bedeutendes Nebenprodukt des Films bzw. der Tonfilmoperette waren, sondern durch ihre bloße Existenz die Musik des Films ästhetisch in den Vordergrund rückten und diese in unterschiedlichen Zusammenhängen rezipierbar machten. Dem ursprünglichen filmisch-medialen Zusammenhang kommt dabei, wie in den Abbildungen 1–3 ersichtlich, eine wesentliche Bedeutung zu: Auf den Titelseiten sämtlicher Notenausgaben sind die Hauptdarsteller der jeweiligen Filmversionen abgebildet, wobei, wie unschwer zu erkennen ist, die Gestaltung der Kostüme der Darsteller der einzelnen Versionen gewisse Parallelen auf-

33 Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, 286. Für die mediale Vernetzung der Tonfilmoperette, vgl. Wedel, „Musikfilm und Musiktheater“, 205–6.

34 *Programm des Radio Wien* (19.–25. März 1933) 9, Heft 25 (17. März 1933): 54–5.

**DAS GLÜCK KOMMT NUR EINMAL
IM LEBEN** **ENGL. WALTZ**

FÜR GESANG MIT GITARRE-
ODER UKELELE-BEGLEITUNG

PAPRIKA

TEXTE: KURT SCHWABACH MUSIK: FRANZ WACHSMANN

W. SCH. 203
ACH WIE OFT KOMMT DIE LIEBE
UNVERHOFFT! FOXTROT

W. SCH. 204
DAS GLÜCK KOMMT NUR EIN-
MAL IM LEBEN ENGL. WALTZ

W. SCH. 205
ICH HAB' SOWAS IM BLUT...
FOXTROT

MIT BEWILLIGUNG DES ORIGINALVERLEGERES ALROBI MUSIKVERLAG G. M. B. H., BERLIN W. 50
ALLEINIGES VERTRIEBSEIGENTUM DIESER AUSGABE

FRIEDRICH HOFMEISTER — FIGARO VERLAG

Abbildung 1: Titelseite eines Musikdrucks von Franz Wachsmanns „Das Glück kommt nur einmal im Leben“ aus der deutschen Sprachversion von *Paprika* (Wien: Figaro, 1932)
[MS17750-8°/3,75, © Musiksammlung, Österreichische Nationalbibliothek]

I.

L'amour vient s'installer chez nous

VALSE CHANTÉE

Paroles de
JEAN NOHAIN

Musique de
F. WAXMAN

du film

PAPRIKA

PRODUCTION
S.I.C.
SOCIÉTÉ INTERNATIONALE CINÉMA

PARIS ÉDITIONS SALABERT BRUXELLES

1. - L'AMOUR VIENT S'INSTALLER CHEZ NOUS, Valse
2. - MON CŒUR BAT, Fox-Trot
3. - CHANSON DE PAPRIKA, Fox-Trot

Chant seul, chaque : 1.50
Les 3 morceaux réunis, Piano et Chant : 7.50

VENTE EN GROS : 22, Rue Chauchat, PARIS-9*

Abbildung 2: Titelseite eines Musikdrucks von Franz Wachsmanns „L'amour vient s'installer chez nous“ aus der französischen Sprachversion von *Paprika* (Paris: Salabert, 1934)
[© Privatbesitz der Autorin]

Abbildung 3: Titelseite eines Musikdrucks von Cesare Andrea Bixios „Paprika“ und „L'amore è un pizzicor“ und aus der italienischen Sprachversion von *Paprika* (Mailand: S.A.M. BIXIO, 1934) [© Privatbesitz der Autorin]

weist.³⁵ Dargestellt findet sich auf den Titelseiten jeweils die romantische Schlüsselszene der Filme, in der sich Ilona und Paul erstmals in einer Tanzbar näherkommen. Die Musik der Notenausgaben korrespondiert allerdings nicht immer unmittelbar mit der abgebildeten Szene. Vielmehr handelt es sich um Gesamtsujets für den Film, die auch auf den Notenausgaben der anderen Schlager des Films zu finden sind.³⁶ Dennoch geben die Titelblätter der Notenausgaben bzw. die darauf abgebildete Darstellung des Filmsujets bereits maßgebliche Hinweise auf die ästhetischen Differenzen der einzelnen Versionen, die letztlich im Film durch die Musik unterstützt werden.³⁷

Die italienische und französische Ausgabe zeigt jeweils Filmszenen in der Tanzbar, wobei hier neben dem Filmpaar auch ein Geiger des diagetischen ungarischen Tanzorchesters der Tanzbar zu sehen ist, der für den entsprechenden (Aufführungs-)Kontext sorgen soll. Im Gegensatz zur französischen zeigt sich das Titelblatt der italienischen Notenausgabe durch die Abbildung des Kusses zwischen Ilona und Paul wesentlich expliziter und offensiver (vgl. Abbildung 3) – etwas, das letztlich mit dem narrativen Konzept auch auf anderen Ebenen des italienischen Films korrespondiert. Auf dem Titelblatt der auf dem österreichischen Markt vertriebenen Figaro-Ausgabe (vgl. Abbildung 1) findet sich hingegen nur ein Porträt von Gaal und Hörbiger in ihren Rollen, das den Fokus auf die Darsteller und weniger auf die Filmhandlung legt und damit auch mit der entsprechenden Presseankündigung konform geht.³⁸

Die Notendrucke der Tonfilmschlager führen folglich zu einem medialen Transfer der Musik der Tonfilmoperette. So repräsentieren die Notendrucke die Schlager musikalisch und textlich in einer neuen Form, die so im Film nicht vorkommt, wo meist nur der Refrain (oder einzelne Strophenteile) in Verbindung mit dem Text als musikalischer *cue* gesungen wird, der die Aufgabe hat, eine bestimmte Narrative zu vermitteln. Der

35 Chris Wahl verwendet für seinen systematischen Vergleich von Sprachversionen u.a. die folgenden Kategorien Handlungsort, Sprache, Besetzung, Ausstattung, Stimmung und kulturspezifische Ausgestaltung der Geschichte (vgl. Wahl, *Sprachversionen aus Babelsberg*, 212).

36 Vgl. dazu beispielsweise die Auflistung im unteren Drittel der französischen Notenausgabe „L'amour vient s'installer chez nous“ in Abbildung 2. Das Titelbild des Schlagers „Mon coeur bat“ weist dasselbe Sujet auf. Gleiches gilt im Übrigen für die Ausgaben beim Figaro-Verlag (vgl. Abbildung 1).

37 Vgl. dazu u. a. Zechner, „Multiple Music Versions?“.

38 Welches Bild auf der *originalen* Alrobi-Ausgabe für den deutschen Markt abgebildet war, kann in Ermangelung von Quellenmaterial nicht festgestellt werden.

Schlager „Paprika im Blut“ und das damit verbundene musikalisch-thematische Material mit *Csárdás*-Anleihen in der deutschen Sprachversion hat im Film die Funktion das ungestüme und unkonventionelle *ungarische* Temperament von Ilona zu symbolisieren und tritt beispielsweise in instrumentaler Form während Situationen in der Handlung auf, die nur durch Ilonas Einmischung entstanden sind.³⁹ Die Notendrucke präsentieren hingegen Tonfilmschlager, die der Konvention entsprechend Refrain und Strophen enthalten und darüber hinaus auch für den musikalischen Gebrauch (wie beispielsweise für die Begleitung mit Gitarre) eingerichtet wurden. Damit in Verbindung steht natürlich auch die Notwendigkeit, dass der Notendruck im Gegensatz zum Film zusätzlichen oder in einigen Fällen sogar einen differierenden Worttext als die im Film gesungene Version des Schlagers vermittelt.

So ist in der französischen Notenausgabe von „L'amour vient s'installer chez nous“, die lediglich die Melodielinie wiedergibt,⁴⁰ zusätzlich die Textversion des im Film gesungenen Refrains gesondert angeführt und explizit (analog zum Film) als Duett ausgewiesen. Der Notendruck selbst bringt eine textlich andere Version des Refrains, die im Film nicht vorkommt. Im gesungenen Text des Film-Duetts wird die Liebe von Ilona als „kleiner Gauner“ („petit voyou“) bezeichnet, der unvermittelt und ohne Vorwarnung in das Leben tritt und den von Ilona ausgehenden Flirt bestärkt, wogegen der Text des Refrains des Notendrucks in der Form einer Solonummer die Macht der Liebe im Allgemeinen beschwört. Die Texte der Notenausgabe liefern folglich zwei unterschiedliche Interpretationen der Filmhandlung und mediatisieren diese, wobei durch den Hinweis auf die „version film“ deutlich gemacht wird, welche Narrative die französische Filmversion vermittelt.

Korrespondierende Mechanismen der Adaption in Bezug auf die filmischen Narrative lassen sich auch bei einem direkten Vergleich der Tonfilmschlager „L'amour vient s'installer chez nous“ und „Das Glück kommt nur einmal im Leben“ erkennen, die beide auf derselben Melodie basieren.⁴¹ Die Notenausgabe von „Das Glück“ ist im Gegensatz zur französischen Ausgabe, die als „souvenir [...] *charmant* [...]“ und „document [...]“

39 Vgl. dazu Zechner, „Multiple Music Versions?“.

40 Salabert verlegte zusätzlich auch eine Ausgabe für die Besetzung Gesang und Klavier (vgl. die entsprechenden Informationen unten auf der Titelseite in Abbildung 2).

41 Da die italienische Sprachversion aus ökonomischen Gründen primär Bixios Musik vermarktete, beschränkt sich der hier angestrebte Vergleich zunächst auf die deutsche und französische Version.

précieux“⁴² dient, durch Einrichtung für Gitarre und das Vorhandensein von Tabulaturen für Ukulele eher für eine praktische musikalische Ausführung konzipiert. Zusätzlich besitzt „Das Glück“ zwei Strophen auf die jeweils der Refrain folgt, wogegen das französische „L’amour“ beginnend mit dem Refrain die Konvention Refrain-Couplet erfüllt und dadurch der filmischen Umsetzung des Liedes näherkommt. Wenig überraschend differiert, bedingt durch die Übersetzung, auch die inhaltliche Botschaft der in den Notenausgaben enthaltenen Texte: Preist „Das Glück kommt nur einmal im Leben“ die wahre, romantische Liebe als einzigartiges Ereignis im Leben eines Menschen, so steht dies im Kontrast zu beiden oben beschriebenen textlichen Interpretationen der französischen Notenausgabe, die beide eine weniger langfristige, Flirt-orientierte Perspektive repräsentieren.

Die Notenausgaben der Tonfilmschlager von *Paprika* spiegeln folglich eine Adaption der Filmhandlung über die Sprachversionen auf einer anderen medialen Ebene wider und festigen so ihren Status als eminenten Bestandteil der Tonfilmoperette Anfang der 1930er Jahre. Die Existenz einer deutschen Ausgabe für den österreichischen Markt oder einer französischen Ausgabe beweisen darüber hinaus die mehrfache Verwertung und auch die lukrative finanzielle Dimension solcher Tonfilmschlager, da zunächst vom Originalverlag Alrobi in Berlin die entsprechenden Rechte für den Nachdruck eingeholt werden mussten.⁴³ Gleichmaßen finanziell lukrativ muss auch die ebenso internationale Distribution von Bixios exklusiv für die italienische Version des Films komponierten Foxtrotts „L’amore è un pizzicor“ gewesen sein, die nicht nur bei Bixios Musikverlag in Mailand, sondern zusätzlich 1935 auch in französischer Übersetzung durch den Pariser Verleger Bourcier distribuiert wurde.⁴⁴ Dadurch wird einerseits das zeitgenössische Bewusstsein für das Vorhandensein der verschiedenen Filmversionen und seiner Musik und andererseits die mit den Sprachversionen parallel laufende Transnationalität des Phänomens Tonfilmschlager

42 Werbetext auf der Rückseite von Franz Wa[chs]man[n], *L’amour vient s’installer chez nous*, Text von Jean Nohain [Noten für Gesang] (Paris: Salabert, 1934).

43 Vgl. dazu die entsprechenden Angaben in beiden Notenausgaben von „L’amour vient s’installer chez nous“ und Franz Wachsmann, *Das Glück kommt nur einmal im Leben*, Text von Kurt Schwabach [Noten für Gesang mit Gitarre oder Ukulele-Begleitung] (Wien: Figaro, 1932). Der Alrobi Verlag war im Übrigen mit 25 Prozent am Ufaton-Verlag beteiligt (vgl. Wahl, *Sprachversionsfilm aus Babelsberg*, 205).

44 Cesare Andrea Bixio, *Paprika* und *L’amore è un pizzicor*, Texte von Bixio Cherubini [Noten für Ensemble] (Mailand: S.A.M. BIXIO, 1934) und Cesare Andrea Bixio, *L’amour est un malin*, französischer Text von Gabriello [André Galopet] [Noten für Gesang] (Paris: Bourcier, 1935).

dokumentiert. Zudem wurden über Schallplatte distribuierte Interpretationen der Tonfilmschlager nicht nur von den Darstellern des Films, sondern auch von anderen Gesangsinterpreten gesungen, wie eben auch anhand der estnischen Version von Hollaenders „Wie hab‘ ich nur leben können ohne dich“ zu sehen ist. Dadurch erfährt die Musik eine weitere Interpretation, die nichtsdestotrotz Teil des filmischen Distributionsprozesses und seiner spezifischen Intermedialität ist.

Die Bedeutung des Tonfilmschlagers als transmedialen und adaptionsfähigen Bestandteil des Films für die Rezeption der Tonfilmoperette kann in mehrfacher Hinsicht als beträchtlich bezeichnet werden: So erfolgte die musikalische Rezeption des Films primär über die Verbreitung seiner Musik durch den Tonfilmschlager, die wiederholtes Hören, Mitsingen bei Radioaufführungen und auch die eigene musikalische Interpretation ermöglichte. Durch die dazugehörigen Worttexte und die Schwerpunkte der jeweiligen Übersetzungen erhalten die jeweiligen Darsteller zudem eine Charakterisierung in ihren jeweiligen Rollen, die im Falle (zumindest) der deutschen Version von *Paprika* vom Produktionsteam noch dazu bewusst als medialer Referenzrahmen für die Handlung des Viktor Klein-Folgefilms bzw. des „Filmlustspiels“⁴⁵ *Gruß und Kuß – Veronika* (1933) genutzt wurde. Wie bei *Paprika* lag die Regie in den Händen von Carl Boese und abermals fungierten Paul Hörbiger und Franziska Gaal als Hauptdarsteller, die im Film neuerlich ein Liebespaar bilden. Zudem weist auch die Handlung beider Filme wesentliche Parallelen auf: Wieder geht es um abtrünnige Ehegatten, um zunächst heimliche Liebe und das Vorspielen falscher Identitäten von der von Gaal verkörperten Figur, wobei diesmal die gesellschaftliche Hierarchie dieser fiktiven Identitäten gegenüber *Paprika* als umgekehrt erscheint.⁴⁶ Die Filmmusik stammt erneut von Franz Wachsmann.

Unter diesen Voraussetzungen scheint es daher nicht überraschend, dass sich die bereits beschriebenen und auf unterschiedlichen Ebenen liegenden Referenzen zu *Paprika* auch auf einer musikalischen Ebene fortsetzen und zwar mit einem bewusst eingesetzten musikalischen Zitat aus *Paprika*, welches das Happy End von *Gruß und Kuß – Veronika* vorwegnimmt.

45 Vgl. dazu das im Deutschen Filminstitut überlieferte Filmplakat zu *Gruß und Kuß – Veronika* („Filmplakat von ‚Gruss und Kuss – Veronika‘ (1933)“, *filmportal.de*, <https://www.filmportal.de/node/5617/material/759740>).

46 In *Paprika* gibt sich Gaals Figur als Dienstmädchen aus und nimmt somit eine gesellschaftlich niedrigere Rolle ein. In *Gruß und Kuß – Veronika* gibt sich das Blumenmädchen Veronika (Gaal) als Ehefrau des Geschäftsmanns Paul Rainer aus.

Dies geschieht nämlich während eines Dialogs zwischen Klara (Hilde Hildebrand) und Veronika (Franziska Gaal) zum Thema „Ehe“, während dessen im instrumentalen Backgroundscore das Motiv des langsamen Walzers „Das Glück kommt nur einmal im Leben“ aus *Paprika* ertönt. In *Paprika* verdeutlicht das Lied das auf den Notenausgaben vielfach abgebildete Verlieben der beiden Protagonisten. Wie in *Paprika* verlieben sich die von Gaal und Hörbiger gespielten Charaktere auch in *Gruß und Kuß – Veronika* und schließen den Bund der Ehe, der allerdings hier in Form einer musikalischen intertextuellen Referenz vom Produktionsteam des Films bewusst vorweggenommen wird.

Eine derartige Referenz funktioniert allerdings nur, wenn sie dem Publikum hinreichend bekannt ist und schon beim ersten Hören eindeutig zugeordnet werden kann. Diese spezifischen Voraussetzungen lassen sich nur schwer durch die einmalige Rezeption eines Tonfilms herstellen – durch die mehrfache Rezeption der Musik in der Form von Tonfilmschlagern als transmediales Derivat des Tonfilms hingegen schon. Es lässt sich sogar vermuten, dass die Bedeutung der musikalischen Referenz in *Gruß und Kuß – Veronika* auch funktionierte, ohne *Paprika* je gesehen zu haben, nämlich unter der Voraussetzung, dass die entsprechenden Notenausgaben rezipiert wurden. Durch die auf den jeweiligen Titelseiten vorhandenen Abbildungen von Gaal und Hörbiger in der Verbindung mit dem Wort- und dem Notentext des Tonfilmschlagers bzw. dessen auditive Wiedergabe über Rundfunk und Schallplatten wird die narrative Bedeutung der Filmszene auch außerfilmisch hergestellt. Dass derartige intertextuelle Referenzen in der Musik genutzt werden, zeigt, dass dem kollaborativ agierenden Produktionsteam des Films die beschriebene intermediale Dimension des Tonfilms bewusst war und somit auch entsprechend eingesetzt werden konnte.⁴⁷

Fazit

Die Tonfilmoperette Anfang der 1930er Jahre kann in mehrfacher Hinsicht als ein intermediales Genre bezeichnet werden. Einerseits greift sie die dramaturgischen Konventionen der dreiaktigen Bühnenoperette auf und transferiert sie in das Medium des Tonfilms, und andererseits sind Ton-

47 In diesem Zusammenhang stellt sich die berechtigte Frage, ob die Referenz auch in einem internationalen Zusammenhang funktionierte, da *Gruß und Kuß – Veronika* ebenso als Sprachversionsfilm erschien. Die Voraussetzungen durch die Tonfilmschlager wären gegeben. Letztlich kann diese Frage allerdings nur bei Vorhandensein des vollständigen Quellenmaterials beantwortet werden.

filmschlager als transmediale Derivate ein integraler Bestandteil des Genres. Durch den Sprachversionsfilm als Internationalisierungsstrategie der Filmfirmen war die Tonfilmoperette zusätzlich – analog zur Praxis des Musiktheaters – Prozessen der Adaption unterworfen, die den frühen deutschen Tonfilm und das hierfür eminente Genre der Tonfilmoperette als Fortführung dieser Praxis erscheinen lassen. Im Gegensatz zur Operette, deren jeweilige Adaptionen in Bezug auf den momentbasierten und daher flüchtigen Aufführungskontext nur annäherungsweise rekonstruiert werden können, handelte es sich bei der Tonfilmoperette und ihren Adaptionen bzw. Sprachversionen um vergleichsweise konsistente und daher rekonstruier- und reproduzierbare Produkte bzw. Aufführungen.

Wie gezeigt wurde, weist auch die Distributionspraxis der Bühnen- und Tonfilmoperette (bzw. des deutschen Musikfilms) Anfang des 20. Jahrhunderts in der Form von Operetten- bzw. Tonfilmschlagern eklatante Parallelen auf: Intermedialität und Adaption sind in beiden Fällen integrale Bestandteile der Genres. Durch den hohen Anteil von Musik im frühen deutschen Tonfilm, ist letztlich gerade diese extrafilmische Distribution von besonderer Bedeutung für den Film selbst und wurde nicht nur als Nebenprodukt, sondern vielmehr als Bestandteil des Musikfilms konzipiert.

Wenn der Filmwissenschaftler Rick Altman nun Film als „event“ (und nicht primär als Text) versteht und in diesem Sinne auch gleichzeitig die Heterogenität des Genres anspricht,⁴⁸ so erinnert dies nicht von ungefähr an die Werkdiskurs-Debatte in der historischen Opernforschung, die ein Musiktheaterwerk eben auch als heterogene „Aufführung“ begreift.⁴⁹ Letztlich rückt auch die in diesem Aufsatz zitierte zeitgenössische Berichterstattung der Tonfilmoperette *Paprika* die Perspektive der Aufführung in den Vordergrund, wodurch die musiktheatrale Dimension des Films und damit seine Intermedialität betont wird.

Aus diesem Grund liegt durch die Intermedialität des Genres Tonfilmoperette mit seinen Sprachversionen eine Möglichkeit vor, musikästhetische Mechanismen der Adaption des Musiktheaters, unabhängig von den Produktionsumständen freizulegen, und somit Rückschlüsse auf die Hintergründe derartiger Prozesse zu ziehen. Dabei sind die intermediale Anlage des Genres Tonfilmoperette, und die darin wirkenden Einflüsse der

48 Vgl. Rick Altman, „Cinema as Event“, in *Sound Theory – Sound Practice*, Hrsg. Rick Altman (New York: Routledge, 1992), 6.

49 Vgl. dazu u. a. Reinhard Strohm, „Werk – Performanz – Konsum. Der musikalische Werk-Diskurs“, in *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, Hrsg. Michele Calella und Nikolaus Urbanek (Stuttgart: Metzler, 2013), 351–3.

Bühnenoperette entscheidende Faktoren,⁵⁰ die neben einem besseren Verständnis der Rolle der Musik im frühen deutschen Tonfilm auch Erkenntnisse für die Referenzgattung Bühnenoperette und ihrer transmedialen Distributionsprodukte in einem transnationalen Kontext bieten können.

Bibliographie

- Altman, Rick. „Cinema as Event“. In *Sound Theory – Sound Practice*, hrsg. von Rick Altman, 1–14. New York: Routledge, 1992.
- Balme, Christopher. „Theater zwischen den Medien. Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung“. In *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, hrsg. von Christopher Balme und Markus Moninger, 13–32. München: epodium, 2004. Zitiert nach Michael Wedel, *Der deutsche Musikfilm: Archäologie eines Genres 1914–1945*. München: edition text + kritik, 2007, 42.
- Becker, Tobias. „Die Anfänge der Schlagerindustrie: Intermedialität und wirtschaftliche Verflechtung vor dem Ersten Weltkrieg“. In *Song und populäres Musiktheater: Symbiose und Korrespondenzen*, hrsg. von Michael Fischer, Wolfgang Jansen und Tobias Widmaier (= Lied und populäre Kultur 58), 11–39. Münster [u. a.]: Waxmann, 2013.
- Bock, Hans Michael, Wolfgang Jacobsen und Jörg Schöning, Hrsg. *MusikSpektakelFilm: Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*. München: edition text + kritik, 1998.
- Bono, Francesco. „„Glücklich ist, wer vergisst ...“: Operette und Film – Analyse einer Beziehung“. In *MusikSpektakelFilm: Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, hrsg. von Hans Michael Bock, Wolfgang Jacobsen und Jörg Schöning, 29–45. München: edition text + kritik, 1998.
- Claus, Horst. „Variété–Operette–Film: Berührungspunkte und Konkurrenzkampf aus der Sicht des Fachblattes ‚Der Artist‘“. In *MusikSpektakelFilm: Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, hrsg. von Hans Michael Bock, Wolfgang Jacobsen und Jörg Schöning, 67–84. München: edition text + kritik, 1998.
- „Filmplakat von ‚Gruss und Kuss – Veronika‘ (1933)“. *filmportal.de*. <https://www.filmportal.de/node/5617/material/759740>.
- Hagener, Malte, Hrsg. *Als die Filme singen lernten: Innovation und Tradition im Musikfilm*. München: edition text + kritik, 1999.
- 50 So wurden Tonfilmoperetten, wie etwa Robert Stolz' *Zwei Herzen im Dreivierteltakt*, beispielsweise nachträglich für eine Bühnenaufführung adaptiert (vgl. Wedel, „Musikfilm und Musiktheater“, 207).

- Hall, Murray G. „Musikalienverlage in Wien ab 1900 am Beispiel des Lyra-Verlags (H. Molitor) und des Zeichners Gabor von Ferenchich“. *Mitteilungen der Gesellschaft für Buchforschung* 1 (2018): 7–35.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. 2nd ed. New York [u. a.]: Routledge, 2013.
- Kreimeier, Klaus. *Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns*. München [u. a.]: Carl Hanser, 1992.
- Linhardt, Marion. „Musikalisches Unterhaltungstheater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“. In *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Siegfried Mauser (= Geschichte der Oper 4), 126–31. Laaber: Laaber, 2006.
- Molitor's *Lieblingsliederbücher*, Bd. 10. Wien: Lyra-Verlag (H. Molitor), 1925. Zitiert nach: Murray G. Hall, „Musikalienverlage in Wien ab 1900 am Beispiel des Lyra-Verlags (H. Molitor) und des Zeichners Gabor von Ferenchich“, *Mitteilungen der Gesellschaft für Buchforschung* 1 (2018): 27.
- Paysan, Marko. „Aus dem Geist des Boulevards! Zur Physiognomie urbaner Tanzmusik und Unterhaltungskultur in der Tonfilmoperette“. In *MusikSpektakelFilm: Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, hrsg. von Hans Michael Bock, Wolfgang Jacobsen und Jörg Schöning, 46–66. München: edition text + kritik, 1998.
- Scott, Derek. *German Operetta on Broadway and in the West End 1900–1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Strohm, Reinhard. „Werk – Performanz – Konsum. Der musikalische Werk-Diskurs“. In *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, 314–55. Stuttgart: Metzler, 2013.
- Traubner, Richard. „Operette als Stoff und Anregung: Entwicklungen im Musikfilm 1907–1937“. In *MusikSpektakelFilm: Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, hrsg. von Hans Michael Bock, Wolfgang Jacobsen und Jörg Schöning, 9–28. München: edition text + kritik, 1998.
- Wahl, Chris. *Sprachversionsfilme aus Babelsberg: Die internationale Strategie der Ufa 1929–1939*. München: edition text + kritik, 2009.
- Wedel, Michael. „Musikfilm und Musiktheater: Zur Intermedialität der Tonfilm-Operette am Beispiel von ‚Die Drei von der Tankstelle‘“. In *Blickpunkt Bühne: Musiktheater in Deutschland von 1900 bis 1950*, hrsg. von Thomas Steiert und Paul Op de Coul, 197–238. Köln: Dohr, 2014.
- Wedel, Michael. *Der deutsche Musikfilm: Archäologie eines Genres 1914–1945*. München: edition text + kritik, 2007.

- Zechner, Ingeborg. „Alles nur Theater! Opernaufführungen in Graz, Innsbruck, Klagenfurt und Linz zwischen 1869 und 1944“. In *Geschichte der Oper in Wien: Von 1869 bis zur Gegenwart*, hrsg. von Barbara Boisits, Clemens Hellsberg, Philipp Ther und Susana Zapke, 60–93. Wien [u. a.]: Molden, 2019.
- Zechner, Ingeborg. „Multiple Music Versions? German Sound Film-Operetta and its Multiple Language Versions for France and Italy“. [in Vorbereitung].

Notenausgaben

- Bixio, Cesare Andrea. *L'amour est un malin*, französischer Text von Gabriello [André Galopet] [Noten für Gesang]. Paris: Bourcier, 1935.
- Bixio, Cesare Andrea. „Paprika“ und „L'amore è un pizzicor“, Texte von Bixio Cherubini [Noten für Ensemble]. Mailand: S.A.M. BIXIO, 1934.
- Wa[chs]man[n], F[ranz]. *L'amour vient s'installer chez nous*, Text von Jean Nohain [Noten für Gesang]. Paris: Salabert, 1934.
- Wa[chs]man[n], F[ranz]. *Mon coeur bat*, Text von Jean Nohain [Noten für Gesang]. Paris: Salabert, 1934.
- Wachsmann, Franz. *Das Glück kommt nur einmal im Leben*, Text von Kurt Schwabach [Noten für Gesang mit Gitarre oder Ukulele-Begleitung]. Wien: Figaro, 1932.

Historische Periodika

Neue Freie Presse

Programm des Radio Wien

Subversive Obedience: The Film Music of Willi Forst's *Viennese Trilogy*

Stefan Schmidl
Glasbena in umetniška univerza mesta Dunaj
Music and Arts University of the City of Vienna

Timur Sijaric
Avstrijska akademija znanosti
Austrian Academy of Sciences

Music formulates and forms the cornerstone of Vienna's trademark as a 'capital' of this particular art form. While this status was advanced in 19th century literature,¹ it was its manifestation in cinema that determined and gave this image a lasting impact. It is especially noticeable in film productions between 1939 and 1945, where the topos of 'Vienna' was augmented and differentiated under the aegis of the Third Reich's cultural policies. Here, in movie productions of the newly founded Wien-Film, the visualisation of music became an integral part of the studio's paradigms.²

Among the artistic pinnacles of Wien-Film's productions were without doubt the feature films by Willi Forst – next to Gustav Ucicky the most distinguished *auteur* of the studio. This is especially due to the fact that director's aesthetic touchstones were not just the topos of 'Vienna', but also Viennese music. The considerations of Forst's Viennese Trilogy – *Operette* (Wien-Film 1940), *Wiener Blut* (Wien-Film 1942) and *Wiener Mädeln* (Wien-Film 1945/49) – by film studies have been both ambivalent and contradictory in their ideological reading within the scope of National Socialist cinema.³

- 1 Martina Nußbaumer, *Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images* (Freiburg im Breisgau: Rombach, 2007).
- 2 Sabine Hake, *Popular Cinema of the Third Reich* (Austin: University of Texas Press, 2001), 149–71.
- 3 Michael Wedel, *Der Deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945* (München: edition text + kritik, 2007), 392.

This struggle for interpretation breaks upon the postulation as to whether Forst's work and resulting films were products of a subversive or an obedient agency. Subversive is here to be understood as films constructing a Viennese identity against an Other (Prussian, American – essentially Non-Viennese). At the same time, the Othering in the Viennese Trilogy always has a reconciliatory dimension, and – in the case of *Wiener Blut* – is arguably to be interpreted as an allegory for the Austrian acceptance of its inevitable “ascension” into a Greater Germany.⁴ While both polar standings have their legitimate points, the fluidity of the films' semantics sparks not just the controversy explained above, but leads to the question of how the Chionian audio-spectator is constituted in the Viennese Trilogy. It was Michael Wedel who examined the three films in their correlation with the paradigms of operetta on the one hand, and that of the German Musikfilm on the other.⁵ In the following sections, these conclusions will be expanded with regard to the film-musical layer and contextualised in the scope of the films' production.

Forst's ambivalent collaborator

The trilogy of features considered in this text, realised between 1940 and 1945/49, was a reunion of Forst and the composer Willy Schmidt-Gentner, who had successfully collaborated in *Leise flehn meine Lieder* (Cine-Allianz 1933) and *Maskerade* (Tobis-Sascha 1934). After these two features, they discontinued their joint work, most likely because of Forst's subsequent association with the German film market. The reason for this cessation by Schmidt-Gentner was that although he, according to classified files, had already become – most likely out of opportunism – a member of the Nazi Party in 1932,⁶ he then expressed his contempt for the regime several times in 1934,⁷ which forced him to leave the Reich. Therefore, it is to be assumed

4 Hake, *Popular Cinema*, 162.

5 Wedel, *Der Deutsche Musikfilm*, 391–441.

6 Polizeidirektion Wien, 18. 2. 1949, S1044531 GauA. W.S-G.13; Prieberg notes Schmidt-Gentner's entry into the Nazi Party in 1933 (Party Member No.: 3.083.719), also noting his expulsion from the party in 1934, see: Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945* (Auprès de Zombry: private publishing house, 2004), 6231.

7 Mitteilung über den Erlass des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda vom 27. 6. 1938 an die Reichsfilmkammer, Außenstelle Wien, IA-Pf/Kb. 6562/6183, 8. August 1938, Bundesarchiv, Deutschland, R 9361-V/117057, 1; Dr. Röber to Joseph Goebbels, 24. 1. 1939, IB/Dr.MG/B/623, Bundesarchiv, Deutschland, R 9361-V/117057, 1.

that Forst in his movies produced in Germany preferred the politically 'acceptable' film composers Theo Mackeben and Peter Kreuder.⁸ Despite this, Forst held Schmidt-Gentner in such great esteem that he even wanted to bring the composer to Hollywood when considering relocating his own career there.⁹ These plans, however, never came to fruition.

Instead, Schmidt-Gentner turned out to be highly prolific in Austrian film production.¹⁰ Here, he was even assigned the direction of a film-opera, *Die Pompadour* (Mondial 1935), which he completed with the assistance of the aspiring Veit Harlan, and the rudimental socio-critical *Prater* (Mondial 1936). After these box-office failures, however, Schmidt-Gentner concentrated once again solely on composing scores for film. In 1938 – shortly prior to the German annexation of Austria – he penned the music for the features *Konzert in Tirol* (Vindobona 1938) and *Prinzessin Sissy* (Mondial 1938). When the annexation of Austria by Nazi Germany took place, Schmidt-Gentner found himself in a precarious situation. In June 1938, three months after the Anschluss, he was titled a “*stärkster Gegner des Nationalsozialismus*”¹¹ (a strongest opponent of National Socialism) by a classified examination of the Reich Ministry of Public Enlightenment and Propaganda. Therefore, the Ministry advised excluding him from the film council (Fachschaft Film) and, moreover, not granting him a permit to work in the Reich.¹² This situation, however, seems to have changed rapidly. Further correspondence on the case of the composer continued in January 1939, with the conclusion that Schmidt-Gentner was not considered politically conspicuous any longer.¹³

Therefore, from this point on, one could trace the lifting of the sanctions on the composer and his subsequent 'rehabilitation'. In 1939, Schmidt-Gentner was invited to write the music for the prestigious film *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (Ufa 1941), the first German colour film produc-

8 Marion Linhardt, "Phantasie und Rekonstruktion. Die Filme über Wien," in *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, ed. Armin Loacker (Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2003), 284–6.

9 Francesco Bono, *Willi Forst. Ein filmkritisches Porträt* (München: edition text + kritik, 2010), 47.

10 Stefan Schmidl, *The Film Scores of Alois Melichar. Studies in the Music of Austro-German Cinema 1933–1956* (Wien: Morawa, 2018), 287–90.

11 See footnote 7.

12 L. c.

13 Dr. Röber to Joseph Goebbels, 1.

tion, but in the end this commission went to Franz Grothe.¹⁴ Neither was he chosen to score the first feature of the newly-founded Wien-Film, E.W. Emo's Strauss-pastiche *Unsterblicher Walzer* (Wien-Film 1939), a contract that went to the politically more opportune Alois Melichar.¹⁵ Nonetheless, Schmidt-Gentner was commissioned to provide the musical logo for Wien-Film, which from then on introduced all of the studio's productions, a quasi-equivalent to Alfred Newman's famous fanfare for 20th Century Pictures (20th Century Fox), written in 1933. It is very likely that Gustav Ucicky, also a frequent collaborator of Schmidt-Gentner's since 1930, then succeeded in signing the composer for his *Aufbruch in Damaskus* (Terra 1939) and *Mutterliebe* (Wien-Film 1939). These projects seemed to have finally cleared the way for Schmidt-Gentner's re-entry into large-scale scoring and a coveted resumption of his work for Forst. The rapid transition from the political file case of the Nazi Party to the star composer of Wien-Film – a film production company which entrusted him with the music of one of the most important propaganda films of Nazi Germany, *Heimkehr* (Wien-Film 1941) – is astonishing. This incredible rise in prestige is reflected not least in Schmidt-Gentner's salary: in 1942, he received 17,500 RM for *Wiener Blut*, and three years later for *Wiener Mädeln* as much as 40,000 RM¹⁶ – a sum that ultimately made him the highest-earning film composer of the Third Reich.¹⁷

Music in Forst's Exalted Ornaments

Schmidt-Gentner's availability is one of the key factors which enabled Forst to create his "*realm of dreams*", as Georg Seeßlen called his filmic works.¹⁸ Seeßlen referred therein principally to the director's mark as an *auteur* of an alternate, escapist world. This applies specifically to the Viennese Tri-

14 Situationsbericht der Ufa vom 28. 6. 1939, in R 55/651, f. 270, cit. after: Helga Belach, "... als die Traumfabrik kriegswichtig wurde. Zur Produktionsgeschichte der Ufa-Revuefilme 1933–1945," in *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933–1945*, ed. Helga Belach (München: Hanser, 1979), 157.

15 Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker*, 4546–51.

16 "Liste sämtl. Komponisten bis 31. Dezember 1944" (Fernschreiben der Wien-Film GmbH an die Ufafilm, undated), Filmarchiv Austria, WIFI-DO-1-208.

17 See the earnings of Ufa film composers in Christoph Henzel, "Einleitung," in *Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs*, ed. Christoph Henzel (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2011), 12.

18 Georg Seeßlen, "Die Geschichte eines (erotischen) Traumreiches," in *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, ed. Armin Loacker (Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2003), 17–56.

logy, amplified by audiences' yearning for an exalted form of filmic entertainment. The box-office success and warm welcome by Goebbels himself – who had nothing but praise for *Operette*¹⁹ and commended *Wiener Blut* for its “Schmiß und Grazie”²⁰ (spirit and graciousness) – are therefore to be interpreted as a result of the end of the prohibition on movies with ‘purely’ entertaining content that occurred in June 1940.²¹ Forst’s form of exalted entertainment is in part based on the prominence given to music, appearing in all three features of the trilogy as performance scenes.²² In *Operette*, it is the ‘freely performed’ after-show interpretation of key numbers from *Die Fledermaus*, in *Wiener Blut* it is the dancing sequence within Metternich’s ball, and, most spectacular of them all, in the crowning musical ‘duel’ in the finale of *Wiener Mädeln*. In each of these big scenes music is infused into the filmic space and always has a dynamic quality, as seen in the waltz scene in *Operette*. Here, the cinematography spatially evolves from room to room and the soundtrack, as Wedel points out,²³ floats between the diegetic and non-diegetic, creating “virtual spaces of experience”.²⁴

In this context, Forst’s choreography of masses of people is of special interest, especially in light of a statement in the director’s post-war journal *Mein Film*, in which in 1949 it was stated that “the underlying, ingenious talent of this film director [was] to turn a musical motif into a visually effective scene.”²⁵ Applied to the gallop dancing scene in *Wiener Blut*, one can observe the Mass Ornament truly arising through music with Forst’s directing, as the paths of the bodies in motion are determined by the operetta number “Drauß in Hietzing”, given new lyrics. The multitude of dancers is shown in unison and Forst does not hold back in presenting the ecstasy of collectivism, though he also emphasises the variety of the individuals in the scene. Whereas Riefenstahl accentuates similarities when zooming in

19 Gernot Heiss, “Betrachtungen eines Unpolitischen,” in *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, ed. Armin Loacker (Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2003), 124–5.

20 Goebbels, 3. 4. 1942, cit. after Felix Moeller, *Der Filmminister. Gobbels und der Film im Dritten Reich* (Berlin: Henschel, 1998), 267.

21 Ibid., 235.

22 Linhardt, “Phantasie und Rekonstruktion,” 289.

23 Michael Wedel, “Krise und Klischee. Zur Genesefunktion von OPERETTE,” in *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, ed. Armin Loacker (Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2003), 366.

24 Wedel, *Der Deutsche Musikfilm*, 416.

25 “(...) die eigentliche, geniale Begabung dieses Film-Regisseurs [sei es,] aus einem musikalischen Motiv eine visuell wirksame Szene werden zu lassen.” O. Th. Kropsch, “Regie: Willi Forst,” in *Mein Film*, Nr. 49, 1949, 10.

Figure 1: The after-show performance in *Operette* (1940) (Filmarchiv Austria)

on individual personalities in the masses, Forst underlines their differences. This he accomplishes by pairing opposites (small/big, thin/fat, young/old, male/female) within the ranks, which not only has a comedic effect, but also – and even more profoundly – breaks up the concept of an orderly mass.

However, this exaltation in staged performances manifests itself not only in the grandeur and the dynamics of the *mise-en-scène*, but also in their intimacy and imagined ‘naturalness’. This is exemplified in *Wiener Mädeln*, where the composer Carl Michael Ziehrer (Forst) sees again his former love interest Klara (Judith Holzmeister) during the World’s Fair in Norway. Klara marks the moment with the premiere of Ziehrer’s new song *Was mir dein Mund verschwieg heut’ Nacht* (What Your Lips Kept from Me Tonight).²⁶ As the singer is performing *prima vista*, Ziehrer acts as a prompter in the scene and whispers the lyrics of the song to her, suggest-

26 Based on Ziehrer’s waltz *Mein Herz hängt an Wien* op. 500 for which Schmidt-Gentner provided the strophe, cf. Max Schönherr, *Carl Michael Ziehrer. Sein Werk – Sein Leben – Seine Zeit. Dokumentation, Analysen und Kommentare* (Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, 1974), 615.

ing a realism which amplifies and ultimately exalts the intensity of the song. Forst's directing uses the hallmark of Paula Wessely's performances, which he had used successfully in the director's *Maskerade* and which had since been associated with her acting, namely her 'naturalness'.²⁷ This is certainly a distinguishing feature in contrast to the conventions of Ufa's Musikfilm.

The Role of Motifs and Allusions

Considering the structures of Forst's trilogy more closely, it becomes evident that they are shaped by a (leit)motif design. Particularly in *Operette*, attention with the aim of establishing a structural coherence is given to the film's score, which derives from the central song in the movie – a slow waltz – *Ich bin heute ja so verliebt* (I Am So in Love Today).²⁸ As a diegetic form the song appears relatively early in the film, when it is performed twice and in succession: first, 'wrongly' – non-rubato, loud, emotionless – and second, 'correctly' – rubato, sotto voce, emotional.²⁹ It is the double interpretation of *Ich bin heute ja so verliebt* which causes the ongoing rivalry between the two characters Marie Geisteringer (Maria Holst) and Franz Jauner (Forst), but, of course, also their unconsummated romantic relationship. In the film's score the theme is introduced in the main titles, where it is sung by a full choir.

The exposition is in fact a 'mini-development', composed following the paradigms of the Viennese Classic. Moreover, the film music encloses subtle references to two opposed composers of the 19th century: Brahms and Wagner. The former (example 1) is recalled through the imitation of his 1st Symphony's *Alhornruf*, the latter (example 2) in the repetitive chromatic descending figures alluding to the Pilgrims Choir from *Tannhäuser* (with this very opera playing a role later in the film's plot, and is then directly quoted in the score).

The film music in Forst's trilogy has important connotative qualities, heard in all of its features. In *Operette*, although the establishing scene is set in Mainz, a Viennese identity is represented through the lyrical theme

27 Gernot Heiss, "Paula Wessely: Kritik im Wandel der Zeiten," in *Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film*, ed. Armin Loacker (Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2007), 347–62.

28 Hake, *Popular Cinema*, 166.

29 Rebecca Grotjahn, "Ein Lied wie dieses muss gebracht werden, ausgestattet – wie ein Theaterstück". Willi Forst und die Inszenierung des Singens," in *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, ed. Armin Loacker (Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2003), 182–7.

Example 1 is a musical score for a film soundtrack. It features four staves: Trumpets, French Horn I, Trombones, and Tuba. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is characterized by long, sustained notes and a slow, deliberate tempo.

Example 1: Willi Schmidt-Gentner, *Operette* (1940), Allusion to Johannes Brahms' First Symphony, Filmarchiv Austria, Wi-Fi-MM-115

Example 2 is a musical score for a film soundtrack. It features eight staves: Violins I, Clarinet I, Violas, French Horn I, Trombones, Bassoons, Trombone III, and Tuba. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is characterized by a more complex, rhythmic melody in the Violins I part, with other instruments providing harmonic support.

Example 2: Willi Schmidt-Gentner, *Operette* (1940), Allusion to Richard Wagner's *Tannhäuser*, Filmarchiv Austria, Wi-Fi-MM-115

of Schubert's "Unfinished" Symphony, immediately segueing in the diegetic performance of *Ungeduld* from the same composer. Both citations can be read not only as sonic connotations of Vienna, but also as a self-reference to Forst's first success as a director, *Leise flehn meine Lieder*. Another example of his connotative approach concerns an almost unimaginable aspect of the score: Forst allowed Schmidt-Gentner to insert a subtle reference to Offenbach's famous *Barcarolle* from *Les contes d'Hoffmann* (1881), played in $\frac{3}{4}$ measure with harp-arpeggios, as in the famous original. Through this non-diegetic allusion, the movie signifies a historical fact while leaving out a composer 'unacceptable' to the Third Reich. Interpolating controversial history as a musical *couleur temporelle* is also evident in the underscoring of Metternich in *Wiener Blut*, expressed in Beethoven's G-Major Minuet (WoO 10/2), adapted for strings in the soundtrack. The linking of Metternich's character with this piece is to be perceived more as an effectuation of a nostalgic disposition (evoking 'good old times') than a mediation of the outdated Habsburg rule, as would be the official National Socialist reading, realised in features like *Der Große König* (Tobis 1942) and *Kolberg* (Ufa

Figure 2: *Wiener Blut* (1942), original poster (Filmarchiv Austria)

1945). Coming back to Francesco Bono, who claimed that in Forst's Trilogy sentimentality should be seen as an expression of opposition that is not of a political nature,³⁰ considering the examples of a sonic microlayer one cannot argue that the aforementioned features do not go entirely without a political significance.

Wiener Blut: Mickey-Mousing in the Third Reich

The second two entries in Forst's trilogy are the director's effort to deal with the new realities of the Third Reich taking over Austria (*Wiener Blut*) and then the war (*Wiener Mädeln*). In the case of the former, a cinematic adaption of the homonymous operetta (1899), the slap-stick comedy specifically typifies the struggle between 'Austrian' and 'Prussian' principles,³¹ but essentially offers an artistic coming to terms with the current situation. In this comedic approach, most scenes from the film are, interestingly enough, left unscored, leaving the narrative to work on its own. When music carries the comedy, it is foremost in the diegesis, namely in the only original song written for the movie by Schmidt-Gentner, *Tritt ein, bring Glück herein* (Enter, Bring Joy Hither). It is frenziedly, chaotically and hilariously performed by the domestic servants to welcome their new master, Count Wolkersheim (Willy Fritsch).

One of the exceptions to the sparse usage of music for slap-stick purposes is the movie's prologue, where Forst himself, heavily disguised as an alchemist, creates 'Viennese Blood' out of various ingredients. Schmidt-Gentner's underscore mimics the onomatopoetic sounds of the alchemical process – boiling, blubbing and fizzing – with aspects of Mickey-Mousing and the rapid succession of polytonal ascending and descending eighth and sixteenth-note passages, supplemented with harp glissandi and instrumentalizations of comical effects on the xylophone (example 3).

This kind of 'close synchronisation' of auditory and visual action through a musical mimesis was introduced by Max Steiner in *King Kong* (RKO 1933)³² and was soon adapted for comical effect, especially in the world of animated film. Soon enough, when came to be termed Mickey-Mousing was primarily associated with cartoon music and considered a staple Hollywood film music technique. However, in animation of the Third Reich,

30 Bono, *Willi Forst*, 128.

31 Hake, *Popular Cinema*, 161–2.

32 Michael Slowik, *After the Silents. Hollywood Film Music in the Early Sound Era, 1926–1934* (New York: Columbia University Press, 2014), 239.

The musical score is written for a large orchestra. The top staff includes Flutes, Xylophone, and Violins I. The middle staff includes Oboes, Clarinets, and Trumpet I. The bottom staff includes Violins II, Violas, Violoncelli, Bassoons, Trombones, and Bass Tuba. The music is in 8/8 time and features a complex, syncopated melody with many beamed eighth notes and rests. The key signature has one sharp (F#).

Example 3: Willy Schmidt-Gentner, *Wiener Blut* (1942), Mickey-Mousing in the prologue of the film, Filmarchiv Austria, WiFi-MM-120

such as *Das dumme Gänslin* (Fischerkoesen 1944), no Mickey-Mousing was applied, but instead a derivative of swing music. It is therefore surprising to hear this musical practice in the prologue of *Wiener Blut*, as the Third Reich had already been at war with the United States for five months by the time of its release. Of course, the movie was produced before Germany's entry into this part of the conflict on the side of their Japanese allies, but it is still notable that the censors presumably overlooked this sequence, or found the particular associative influence of Hollywood on it harmless.

But the prologue is not the only utilisation of 'American' Mickey Mousing, as it musically occurs with even more subtlety as the movie progresses, such as in the film's screwball comedy inspired scenes (drawing on yet another American filmic convention, although, unlike Mickey Mousing, a relatively established one in German cinema³³). Here, the marital dispute between Countess and Count Wolkersheim is reinforced by a short series of staccato accents in the orchestra. Another application of comedy read in the score of *Wiener Blut* is the grotesque underscoring of Count Wolkersheim's shock as he stumbles across his strict aunt-in-law (example 4). The chord, split between middle woodwinds and muted brass, is a third inversion of a F[#]7, enharmonically placed on a natural (E instead of E^b) fourth step in B^b Major, and acts in the sequence as a stinger chord, which James Buhler and David Neumeyer define as "a sharp, usually dissonant musical

33 Cf. Paul Martin's *Glückskinder* (1936) or Helmut Käutner's *Wir machen Musik* (1942).

*chord*³⁴ that serves as a sonic metaphor “*of particular psychological states and as such greatly aid in reading expressions, especially facial ones*”³⁵ (the latter applies very much to *Wiener Blut*, as it is the sight of aunt-in-law’s face that is presented as appalling). As a demonstration, Buhler and Neumeyer point to *Casablanca* (Warner Bros. 1942), in which a corresponding stinger chord – an eleventh chord on E, seldom used and thus ‘irritating’ – signifies a critical moment in the storyline of the film, namely the reen-counter of the movie’s lovers, Rick and Elsa (example 5).³⁶ Even more dramatic is the musical stinger Hanns Eisler singles out in his approval of this technique: a moment in his own score for *Hangmen Also Die!* (United Artists 1943), where a twelve-tone chord is played against a portrait of Adolf Hitler.³⁷ Schmidt-Gentner’s realisation of the artifice is naturally expressed in a comedic frame, and can be understood as close to the widespread associating of Mickey-Mousing with the genre of animated comedies (it is important to remind the reader here that Metro-Goldwyn-Mayer’s popular series *Tom and Jerry*, substantially dependent on Scott Bradley’s Mickey-Mousing scores, started in 1940³⁸).

When Buhler and Neumeyer speak of Mickey-Mousing as a “sweetener”³⁹ that renders sound “*so that it seems to violate the conditions of verisimilitude*”⁴⁰, the authors precisely characterise the method of creating an alternate cinematic realm through music as carried out in *Wiener Blut*: Somewhat surprisingly, both Hollywood and Wien-Film constitute and create their respective dreamscapes with the same musical toolkit – presenting a parallelism with a peculiar quality. This parallelism may be explained by the ambivalent cinematic ideal of Goebbels, who himself made no secret of his admiration of American cinema. Being deeply infatuated with *Gone with the Wind* (Selznick International Pictures 1939), Goebbels used the feature as an example to be emulated by the Third Reich’s film industry.⁴¹ At the same time, he perceived German cinema as a rival to the capi-

34 James Buhler and David Neumeyer, *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*, 2nd ed. (New York, Oxford: Oxford University Press, 2016), 74.

35 Ibid.

36 Ibid.

37 Theodor W. Adorno and Hanns Eisler, *Komposition für den Film* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006; orig. 1944/47), 39.

38 Daniel Goldmark, *Tunes for 'Toons. Music and the Hollywood Cartoon* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2005), 58.

39 Buhler and Neumeyer, *Hearing the Movies*, 72.

40 Ibid.

41 Moeller, *Der Filmminister*, 76.

Oboes
Clarinets

ff

Horns

Horns
Trombones

ff

Bassoons
Trombone III

Example 4: Willy Schmidt-Gentner, *Wiener Blut* (1942), stinger chord, Filmarchiv Austria, WiFi-MM-120

Flutes
Clarinets

ff

Harp
Vibraphone
Celesta

ff

Bassoons
Horns
Harp

Example 5: Max Steiner, *Casablanca* (1942), Stinger chord (after Buhler, Neumeyer 2016, 74)

talistic (and 'Jewish') Hollywood, setting a goal and challenge to modernise German cultural heritage in order to achieve a similar effective kind of a film style.⁴²

A further aspect of Forst's and Schmidt-Gentner's 'close synchronisation' is expressed in a mocking deception of the audio-spectator. Servant

42 Klaus Kreimeier, *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns* (Frankfurt am Main: Fischer, 2002; orig. 1992), 284; Moeller, *Der Filmminister*, 77.

Knöpfel (Hans Moser) is observed in a zoom-out, where he seemingly (and masterfully) plays the piano. As the camera zooms out further, however, it becomes clear that he has a mere supporting role, literally the turning pages for the ‘real’ pianist, Count Wolkersheim’s aunt-in-law.

Wiener Mädeln: A ‘Third Solution’

Based on the interpretation of last part of the trilogy, *Wiener Mädeln*, as a filmic symbolisation of an identity crisis, the final scene of the movie, which is entirely structured through music, epitomises the war as a pinnacle of conflict by artistic means. It is directly mediated through a ‘battle of orchestras’ – an American marching band under the baton of the Sousa-esque character John Cross (Sousa’s surname was changed to ‘Cross’ because of his ‘Jewishness’⁴³) on the one side and Ziehrer’s refined and time-honoured music ensemble on the other. The ‘battle’ is fought by the popular tunes of the opposed cultures. In its rapid changes and interweaving, the skirmish reminds of *Unsterblicher Walzer*⁴⁴ and Forst’s own *Wiener Blut*, both tracing back to *Walzerkrieg* (Ufa 1933).

The connotative quality of the performed music is reinforced by the visuals of the duel taking place at the World’s Fair in Christiania: the amiability and tradition of Habsburg Vienna (signified with its St. Stephen’s cathedral, imperial uniforms and medals) is juxtaposed against the modernity, but also wildness, of the United States (represented by skyscrapers and Native Americans behind Cross’ band). The choice and the character of the pieces in this ‘battle’ has not been considered in previous studies on the Viennese Trilogy, but requires special attention in order to be profoundly understood, especially in the associative potency of the tunes’ selection. Considering the context of the filming – the penultimate year of the war – the utilisation of representative American ‘national’ repertoire (*Stars and Stripes Forever* and the *Battle Hymn of the Republic*, for instance) is noteworthy, for it is not used in a propagandistic or in a demeaning manner. This applies foremost to the usage of Stephen Foster’s *Swanee River*, which almost brings victory to the Americans over the Viennese *Radetzky Marsch* in the duel of the orchestras. With the prominent placement of this piece of music, Forst may – shortly before the end of the war – also have given a cynical cinematic commentary on Goebbels’ call to filmmakers to create a

43 Walter Fritz, *Im Kino erlebte ich die Welt – 100 Jahre Kino und Film in Österreich* (Wien, München: Brandstätter, 1997), 204.

44 Schmidl, *The Film Scores of Alois Melichar*, 25–6.

“new German folk song film,” which he gave following the screening of the Stephen Foster biopic *Swanee River* (20th Century Fox 1939).⁴⁵

However, victory in the contest is not awarded to either of the conductors and their respective ensembles, but, as Wedel accurately notices, to the singing ‘Wiener Mädeln’, who enter the stage at the advantageous moment.⁴⁶ The all-female performance of the title song subverts ideology and is offering a ‘third solution’.

Operetta – film – film music

The Viennese Trilogy offers a critical rendering of Forst’s unique occupation in the cinema of the Third Reich – with its opinionated and often disguised interpretations of wartime subjects and identity. It is with these techniques of commenting on the political that the films draw on Viennese operetta, rather than the ostensible topics. But the trilogy should be read not only as an adoption of operetta modes, but also as their transformation into a new form of medial manifestation. For the musical layer of this idiosyncrasy, Forst entrusted Schmidt-Gentner with agency in its execution. Dutifully realising the director’s demands, the scores of the Viennese Trilogy exhibit a richness of detail which essentially supported the director’s audacious subtlety. The result represents a peak of subversive obedience, hardly to be repeated in other circumstance. However, the collaboration of Forst and Schmidt-Gentner barely continued after the war, as they would work together only once again, on a feature with the significant title *Weg in die Vergangenheit* (Paula Wessely 1954). In the end, only nostalgia remains.

Bibliography

Adorno, Theodor W., and Hanns Eisler. *Komposition für den Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006; orig. 1944/47.

Belach, Helga. “... als die Traumfabrik kriegswichtig wurde. Zur Produktionsgeschichte der Ufa-Revuefilme 1933–1945.” In *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933–1945*, edited by Helga Belach, 139–207. München: Hanser, 1979.

Bono, Francesco. *Willi Forst. Ein filmkritisches Porträt*. München: edition text + kritik, 2010.

45 Kreimeier, *Die Ufa-Story*, 284.

46 Wedel, “Krise und Klischee,” 378.

- Buhler, James, and David Neumeyer. *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. 2nd ed. New York, Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Dr. Röber to Joseph Goebbels, 24. 1. 1939, IB/Dr.MG/B/623, Bundesarchiv, Deutschland, R 9361-V/117057, 1.
- Fritz, Walter. *Im Kino erlebte ich die Welt – 100 Jahre Kino und Film in Österreich*. Wien, München: Brandstätter, 1997.
- Goldmark, Daniel. *Tunes for 'Toons. Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2005.
- Grotjahn, Rebecca. "Ein Lied wie dieses muss gebracht werden, ausgestattet – wie ein Theaterstück'. Willi Forst und die Inszenierung des Singens." In *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, edited by Armin Loacker, 165–87. Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2003.
- Hake, Sabine. *Popular Cinema of the Third Reich*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- Heiss, Gernot. "Betrachtungen eines Unpolitischen." In *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, edited by Armin Loacker, 112–31. Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2003.
- Heiss, Gernot. "Paula Wessely: Kritik im Wandel der Zeiten." In *Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film*, edited by Armin Loacker, 345–405. Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2007.
- Henzel, Christoph. "Einleitung." In *Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs*, edited by Christoph Henzel, 9–24. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2011.
- Kreimeier, Klaus. *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. Frankfurt am Main: Fischer, 2002; orig. 1992.
- Kropsch, O. Th. "Regie: Willi Forst." In *Mein Film*, Nr. 49, 1949, 10.
- Linhardt, Marion. "Phantasie und Rekonstruktion. Die Filme über Wien." In *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, edited by Armin Loacker, 258–89. Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2003.
- "Listesämtl. Komponisten bis 31. Dezember 1944." Fernschreiben der Wien-Film GmbH an die Ufafilm, undated. Filmarchiv Austria, WIFI-DO-1-208.
- Mitteilung über den Erlass des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda vom 27. 6. 1938 an die Reichsfilmkammer, Außenstelle Wien, IA-Pf/Kb. 6562/6183, 8. August 1938, Bundesarchiv, Deutschland, R 9361-V/117057, 1.
- Moeller, Felix. *Der Filmminister. Gobbels und der Film im Dritten Reich*. Berlin: Henschel, 1998.

- Nußbaumer, Martina. *Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2007.
- Polizeidirektion Wien, 18. 2. 1949, S1044531 GauA. W.S-G.13.
- Prieberg, Fred K. *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*. Auprès de Zombry: private publishing house, 2004.
- Schmidl, Stefan. *The Film Scores of Alois Melichar. Studies in the Music of Austro-German Cinema 1933–1956*. Wien: Morawa, 2018.
- Schönherr, Max. *Carl Michael Ziehrer. Sein Werk – Sein Leben – Seine Zeit. Dokumentation, Analysen und Kommentare*. Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, 1974.
- Seeßlen, Georg. “Die Geschichte eines (erotischen) Traumreiches.” In *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, edited by Armin Loacker, 17–56. Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2003.
- Slowik, Michael. *After the Silents. Hollywood Film Music in the Early Sound Era, 1926–1934*. New York: Columbia University Press, 2014.
- Wedel, Michael. “Krise und Klischee. Zur Genesefunktion von OPERETTE.” In *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, edited by Armin Loacker, 335–79. Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2003.
- Wedel, Michael. *Der Deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945*. München: edition text + kritik, 2007.

Die ukrainische Operette der 1920er und 1930er Jahre als Spiegel gesellschaftspolitischer Entwicklungen

Luba Kijanovska

Državna glasbena akademija Mikole Lisenka v Lvovu
Lviver Nationale Musikakademie „Mykola Lyssenko“

In der ukrainischen Musikkultur hat die Operette einen besonderen Stellenwert und wird etwas anders betrachtet als in anderen europäischen Ländern. Grund dafür ist vor allem der große Musikanteil in zahlreichen volkstümlichen Bräuchen, wie der Weihnachtskrippe mit ihren märchenhaften komischen Szenen mit Gesang oder das Mittsommerfest, das ebenso von Gesang und Tanz geprägt ist. Seit jeher bildeten solche Volksfeste ein eigenständiges Modell des nationalen musikalischen Theaters, welches natürlich in der romantischen Epoche in der Operette angewendet wird. Darum existierte das ukrainische dramatische Theater bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts ausschließlich als musikdramatische Kunst. Diese Charakteristika der nationalen Theatertradition spiegelten sich in der Interpretation der Operette wider. In der ukrainischen Kultur, vor allem in Galizien, wo die Theaterkomponisten sich meist das Wiener Singspiel zum Vorbild nahmen, wurden bereits in den 1860er Jahren zahlreiche Singspiele als „Operetten“ bezeichnet. Ihre Autoren waren hauptsächlich Priester (Mychajlo Werbytskyj, Sydir Worobkewytsch, Wiktor Matiuk u. a. m.), die in solchen musikalischen Komödien die moralische Erziehung behaupteten.

Wenn man die Voraussetzungen für die Entwicklung der ukrainischen Operette des 20. Jahrhunderts, insbesondere in der Zwischenkriegszeit darstellen will, muss man die unterschiedlichen sozialpolitischen Situationen in beiden Teilen des Landes berücksichtigen, die bestimmte ästhe-

tische und künstlerische Grundlagen der Operette (und natürlich auch alle anderen Kunstarten und das Kulturleben im allgemeinen) beeinflussten.

Spezifischen (zumeist sehr ungünstigen) Bedingungen unterlag die nationalkulturelle Entwicklung in dem Teil der Ukraine, der zum Russischen Reich und später zur Sowjetunion gehörte. Ganz andere Möglichkeiten der Kulturentwicklung gab es hingegen in dem Teil, der vor dem Ersten Weltkrieg zum Habsburger Reich gehört hatte und dann in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts in der Zweiten Polnischen Republik (*Druga Rzeczpospolita Polska*) existierte. Daher wurde das Genre der Operette in zwei Regionen der Ukraine in unterschiedlichen gesellschaftspolitischen Realitäten auf unterschiedliche Weise geformt und entwickelt – allerdings unter Berücksichtigung der inhärenten mentalen Merkmale der Ukrainer und der Folkloretradition mit ihrer Theaterkomponente.

Zu Beginn ist anzumerken, dass die ukrainische Operette im westlichen Teil, die sich auf den Wiener Kulturkanon konzentrierte, viel bessere Bedingungen für ihre Entwicklung hatte und dementsprechend vor dem 20. Jahrhundert eine viel längere und fruchtbarere Tradition hatte. Es kann zu Recht die Definition angewendet werden, die Eric Adam in Bezug auf die Wiener Operette macht:

Will man aber zur ‚Ideologie‘ der Wiener Operette vordringen, sind vor allem drei Ausdrucksmöglichkeiten zu beachten:

- *sie ist die einzige und letzte Kunstgattung einer Gesamtstaatsidee;*
- *sie hat als Kunstgattung des Bürgertums Aussagen von nicht zu übersehener sozialen Relevanz zum Inhalt und*
- *sie ist im positiven und negativen Sinn bewusstseinsbildend gewesen.¹*

Entsprechend viele Forscher, wie z. B. Moris Csáky² und Ralph-Günther Patocka,³ betonen in ihren umfangreichen, dieser Gattung gewidme-

1 Erik Adam. „Die Wiener Operette als magischer Spiegel interkultureller Identität“, in *«Die Wahrheit liegt im Feld»: Roland Girtler zum 65. Geburtstag*, Hrsg. Hubert Christian Ehalt, Josef Hochgerner und Wilhelm Hopf (Wien, Münster: LIT Verlag, 2006), 203.

2 Moris Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne: ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität* (Wien [u. a.]: Böhlau, 1996).

3 Ralph-Günther Patocka, *Operette als Moraltheater: Jacques Offenbachs Libretti zwischen Sittenschule und Sittenverderbnis* (Tübingen: Niemeyer, 2002), <https://doi.org/10.1515/9783110921151>.

ten Monographien, dass sich hinter der bloßen Unterhaltungsrolle der Wiener Operette eine viel tiefere Bedeutung verbirgt.

Der amerikanische Historiker William Johnston befasst sich in seiner Arbeit, die der sozialen und intellektuellen Geschichte Österreich-Ungarns in der zweiten Hälfte des 19. bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie deren Auswirkungen auf den kulturellen und intellektuellen Zustand der Weltzivilisation gewidmet ist, mit den aktuellen Problemen der damaligen Musikkultur und lässt der Operette ihre bemerkenswerte Position. Seiner Meinung nach sollte man die Operetten und Walzer nicht nur als Symbole des schicken aber trostlosen Daseins der Wiener betrachten, sondern sie als eine Art politische Waffe verstehen. Die damalige Wiener Operette mit ihren „Szenen aus dem wahren Leben“ wurde zu einem echten Aufbewahrungsort des kulturellen Gedächtnisses. Aus diesem Ort wurden laut M. Csáky soziokulturelle Codes für den österreichisch-ungarischen kulturellen und politischen Raum abgeleitet. Diese Codes bildeten im weiteren Sinne die politische Kultur der Bewohner des Reiches verschiedener Nationalitäten.⁴

Die Operette prägte auch das Bewusstsein der galizischen Ukrainer wesentlich. Der bekannte galizische Schriftsteller, Kritiker und Philosoph Iwan Franko hat festgestellt, dass „*solche Aufführungen* [auch Singspiele und Operetten – L. K.] *die ruthenische* [also ukrainische – L. K.] *Nationalität festigten und den Patriotismus unterstützen*“.⁵ Es geht nicht nur um die ukrainische Sprache der Aufführungen, sondern auch um die Verwendung nationaler Kleidung, einschließlich alter Bauernkostüme, sowie Elemente der Volksriten und musikalischen Folklore, die zu dieser Zeit die wichtigsten Symbole des kulturellen Gedächtnisses bildeten.

Der Grund für die Popularität von Singspielen, musikalischen Komödien und Operetten muss auch auf politischer und ideologischer Ebene gesucht werden, da die Operette häufig zu einem Mittler zwischen den Kulturen verschiedener Völker wurde, die Teil des multinationalen Reiches waren. Gleichzeitig zeigten diese Operetten oft interessante Bilder des nationalen Lebens mit ihren eindrucksvollen Tänzen und Liedern und mach-

4 William M. Johnston, *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History, 1848–1938* (Berkeley, California: University of California Press, 1972).

5 Iwan Franko, „Русько-український театр. Історичні обриси“ [Das ruthenisch-ukrainische Theater. Historische Umrisse], in: Iwan Franko, *Зібрання творів* [Sämtliche Werke], Bd. 29 (Kyiv: Naukova Dumka, 1981): 238.

ten daher auch auf ethnische und kulturelle Unterschiede aufmerksam.⁶ Diese Kommentare erklären die Rolle der Operette in erster Linie in Galizien und der Bukowina, Regionen, die seit 150 Jahren mit Österreich und dem Kanon der Wiener Kultur verbunden sind. So zeigt sich ein bestimmtes Merkmal der ukrainischen Operette im Vergleich zu ihrer Wahrnehmung in Russland, wo sie als reine Unterhaltung ohne tiefere ethische und ästhetische Werte behandelt wurde, die nur die unpräzisen Bedürfnisse der weniger gebildeten Öffentlichkeit befriedigen sollte. Daher hatte die westeuropäische Operette – ob in französischer oder österreichischer Fassung – in Kiew, Charkiw oder Odessa keinen so großen Einfluss auf das soziokulturelle Leben der Ukrainer und auf die Entwicklung des Musiktheaters wie z. B. in Lemberg, Tarnopol oder Tschernowitz.

Die Situation ändert sich nach dem Ersten Weltkrieg dramatisch, als die Ukrainer zusammen mit der sich verändernden politischen Karte Europas und der Welt erneut zwischen mehreren Staaten aufgeteilt werden. Die Operette als Genre hat sich den Bedürfnissen der Gesellschaft vollkommen angepasst und verändert ihren Status dramatisch. Da der Hauptgegenstand des Berichts die ukrainische Operette des 20. Jahrhunderts der Zwischenkriegszeit ist, betrachtet man ihre Modifikation in zwei völlig unterschiedlichen staatlichen Systemen – dem totalitären in der UdSSR, zu der auch die Ostukraine gehörte, und in Galizien, im neugebildeten unabhängigen polnischen Staat.

In der Zwischenkriegszeit erlangte die ukrainische Operette neue soziokulturelle Funktionen und prägte vorherrschende gesellschaftspolitische Überzeugungen. Überdies stellte sie in den eigentümlichen Formen dieser musiktheatrischen Gattung auch die jüngsten national-historischen Ereignisse dar. Man scheint logischerweise mit dem historischen Schicksal der ukrainisch-sowjetischen Operette und den Umständen ihrer Entstehung und Funktionsweise zu beginnen. Sie war nicht von Anfang an eng mit der Parteipolitik in der gesamten Sowjetunion verbunden. In einer Monographie, die die Geschichte der russischen und sowjetischen Operette im 20. Jahrhundert untersucht, bestätigt man den etwas merkwürdigen Stellenwert dieser Gattung im allgemeinen ideologisch streng kontrollierten System der Parteikunst:

6 Myroslawa Nowakowytsch, *Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності* [Die galizische Musik der Habsburger Zeit: Auf der Suche nach der ukrainischen Identität] (Lviv: Verleger T.Tetiuk, 2019): 204.

Von Mitte der 1920er bis Ende der 1930er Jahre fand die sogenannte Staatlichkeit [man denkt hier an ideologische Kontrolle – L. K.] von Theatern dieses Genres statt ... Die Projektion der Bestrebungen sowjetischer Regierung auf die Operette ist ziemlich eigenartig. Es scheint, als ob die Operette nicht dem allgemeinen Prozess [sowjetischer Ideologisierung – L. K.] folgt, ihr traditionelles Repertoire noch eine lange Zeit nicht sprengen läßt, wie es von ihr verlangt wird, gibt die Ästhetik, die lange vor den Ereignissen der Oktoberrevolution entwickelt wurde, nicht auf. Sie manövrierte erfinderisch und baute sich organisatorisch neu um – von Unternehmen zu staatlichen Institutionen ... in Diskussionen über die Operette der 1920–1930er Jahre zeigte sich etwas anderes. Nämlich: Die Operette wird nicht geleugnet – sie wird unter Kontrolle gebracht!⁷

All diese Umstände wirkten sich unmittelbar auf die ukrainische Operette aus. Dabei gilt es zu betonen, dass für die Ukrainer die Musikkomödie seit Anfang des 19. Jahrhunderts ein wichtiger Teil des Repertoires gewesen war. Die Liebe zur Operette wurzelt also tief in der Vergangenheit.

In den 1920er Jahren, in der Zeit der Neuen Wirtschaftspolitik der Sowjetregierung, als sich die materielle Lage des Volkes nach dem Krieg ein bisschen verbesserte, nehmen mehrere ukrainische Städte – insbesondere Charkiw, die damalige Hauptstadt der sowjetischen Ukraine – die Operette mit großer Begeisterung auf. Hier möchte ich ein Zitat aus dem Artikel des Kritikers Illa Turkeltaub *Operette in der Ukraine* in der St. Petersburger Zeitschrift *Das Kunstleben* (*Жизнь искусства*, Nr. 5 für 1925) anführen:

Die Operette in der Ukraine blüht prachtvoll. Diven bezaubern mit ihren luxuriösen Toiletten und Diamanten. Das Publikum füllt die Hallen bis zum letzten Platz. Heute gibt es in der Ukraine keine solche Lücke, aus der eine Operettentruppe mit Moskauer Stars nicht herausragen würde. Jede Stadt hat ein eigenes Operettentheater, und in der Hauptstadt Charkow gibt es drei auf einmal. Die Bewohner von Charkiw füllen den größten Theatersaal – das Mussurie-Theater – mit zweitausend Sitzplätzen und geben den alternden

7 Aleksandr Kolesnikow, „Жанр оперетты в российской театральной культуре и критике XX века. Вступительная статья“ [Die Gattung der Operette in der russischen Theaterkultur und in der Kritik des 20. Jahrhunderts. Einführungsartikel], in *Оперетта в России и СССР в XX веке: библиография* [Operette in Rußland und in der UdSSR: Bibliographie] (Moskau-Jekaterinburg: Swerdlowsche Abteilung des Vereins für Theaterkünstler der Russischen Föderation u. a., 2013): 5–7.

Operettendiven mit tiefem Ausschnitt und nacktem Rücken stehende Ovationen. Heute gibt es in der Ukraine ungefähr fünfzig Operettentruppen unterschiedlichen Kalibers!!!⁸

Nach diesen allgemeinen Voraussetzungen scheint man sich erstrangig auf die Personalien der wichtigsten ukrainischen Operettenkomponisten zu konzentrieren, um damit zu zeigen, wie grausam die gesellschaftspolitischen Entwicklungen in totalitären Regimes das Schicksal des Künstlers selbst und vor allem die Rolle seines Schaffens im offenen Kulturleben beeinflussen, wie oft Sinn und Bedeutung des Kunstwerks über lange Jahre verfälscht sind, und das selbst dann, wenn es um eine so weit von der Politik entfernte musiktheatralische Gattung wie die Operette geht. Als krasses Beispiel zu dieser These wählte ich den Lebenslauf und das Schaffen zweier Autoren populärer Operetten aus den beiden Teilen, in denen in der Zwischenkriegsperiode viele Ukrainer gelebt haben: aus dem sowjetischen Teil von Oleksij Rjabow (1899–1955) und aus dem polnischen Teil von Jaroslaw Barnytsch (1896–1967).

Der Lebenslauf von Oleksij Rjabow, insbesondere zu Beginn seiner Karriere als Komponist, könnte als Vorlage für einen typischen Hollywood-Film über einen *Selfmademan* dienen.

Aus der Autobiographie des Komponisten:

... Ich wurde am 30. März (11. April nach dem neuen Stil) 1899 in Charkiw geboren. An meine Eltern kann ich mich nicht erinnern. Erzogen hat mich meine Tante. Als ich sechs Jahre alt wurde, brachte sie mich nach Orjol, um mich dort in ein Waisenhaus zu geben. Und als sie mich da nicht aufgenommen hatten, ließ sie mich auf der Straße stehen. Zwei Jahre verbrachte ich in diesem Heim.

1908 wurde ich zur Erziehung in ein Infanterieregiment unweit von Orjol aufgenommen, wo man im Blasorchester lernte, unterschiedliche Instrumente zu spielen. Vor dem Ersten Weltkrieg durfte ich gehen und ... ich fand mich in meiner Heimatstadt Charkiw wieder mit dem unwiderstehlichen Wunsch, ernsthaft Musik zu studieren. Ich bewarb mich an der Musikschule Charkiw. Der Schuldirektor Ilja Slatin hörte sich mein Geigenspiel aufmerksam an, das ich mir selbst angeeignet hatte. Ich wurde aufgenommen und erhielt das

8 Juri Stanischewski, „Українська оперета: проблеми, пошуки, парадокси“ [Die ukrainische Operette: Probleme, Suchen, Paradoxe], *Просценіум* [Proszenium], Nr. 3 (2005): 36.

Borodin-Stipendium. Schon bald wurde aus der Schule ein Konservatorium. Anfangs hatte ich Geigenunterricht bei I. Slatin, später dann bei den Professoren J. Achron und Fr. Smith. Ich besuchte auch die Lehrveranstaltungen in den Fächern Komponieren, Musiktheorie und Instrumentation.

Parallel dazu besuchte ich das Erste Männergymnasium. Da mir der Lebensunterhalt fehlte, gab ich Musikunterricht und spielte jeden Abend bis in die Nacht in den Kinos.

Von dem verdienten Geld bin ich einige Male nach St. Petersburg zu Alexander Glasunow zum Instrumentationsunterricht gefahren. Jede freie Minute verbrachte ich in der Oper und kurze Zeit später spielte ich die erste Geige im Orchester.⁹

So begann der junge Musiker seine erfolgreiche Karriere. 1917 debütierte er als Komponist mit einer Symphonie, erkannte jedoch schnell, dass seine wahre Berufung in einer anderen Sphäre lag. 1923, im Alter von 24 Jahren, schrieb Rjabow seine erste Operette mit dem Titel *Columbine*¹⁰.

Es war ein mutiger Schritt, denn vom Standpunkt der kommunistischen Ideologie aus, gehörte die Operette des klassischen Typs, die sich an Wiener und französischen Vorbildern orientierte, zu den „bürgerlichen Überresten“ und musste aus der wahren proletarischen Kunst entfernt werden.

Während die sowjetische Kritik die Komponisten aufforderte, mit den Traditionen von J. Offenbach, J. Strauss und I. Kalman zu brechen und ‚ideologische‘ sowjetische Musikkomödien und Operetten mit Liedern zu aktuellen Themen zu schaffen, bevorzugte Rjabow in ‚Columbine‘ die großen Bühnenformen der klassischen Operettendramaturgie mit Arien und Serenaden, mit erweiterten Ensembles und Chören.¹¹

9 Zit. nach: Juri Stanischewski, „Дивний випадок на «Весіллі в Малинівці». Автору популярної оперети свого часу довелося «ділитися» успіхом“ [Ein merkwürdiger Fall auf der ‚Hochzeit in Malinowka‘. Der Autor der populären Operette sollte seinerzeit seinen Erfolg ‚teilen‘], *Зеркало недели*, вип [Wochenspiegel/Zierkalo niedeli], Nr. 26 (10.–31. Juli 2009), https://zn.ua/ukr/ART/divniy_vipadok_na_vesilli_v_malinivtsi__avtoru_populyarnoyi_opereti_svogo_chasu_dovelosya_diliti-sya_.html.

10 Es gibt eine Operette mit demselben Titel bei dem österreichischen Komponisten Hans von Zois (Columbina – 1887).

11 Stanischewski, „Ein merkwürdiger Fall auf der ‚Hochzeit in Malinowka“.

Trotz der ungünstigen ideologischen Beurteilung brachte *Columbine* ihrem Autor wahre Anerkennung. Rjabow überwand letztendlich den Hunger und die Not seiner Jugend, bekam eine feste Anstellung als Konzertmeister am Charkiwer Operntheater und wirkte parallel als Dirigent am Russischen Theater für Musikkomödie. Für dieses Theater schrieb er mehr oder weniger erfolgreiche Musikstücke.

Bald wurde das Russische Theater für Musikkomödie geschlossen und stattdessen am 1. Oktober 1929 in Charkiw das erste ukrainische Staatstheater für Musikkomödie eröffnet. Für die Premiere wählte man die „aktualisierte“ klassische französische Operette von J. Offenbach *Orpheus in der Unterwelt*. Natürlich musste der „bürgerliche“ Inhalt der Operette in den neuen ideologischen Realien auf eine revolutionäre Weise umgeschrieben werden. Die neuen Texte verfasste der bekannte ukrainische Schriftsteller Ostap Wyschnia; die musikalischen Ergänzungen stammten aus der Feder der Komponisten Julij Mejtus und Mychajlo Titz sowie Oleksij Rjabow, der auch als Dirigent sowohl diese als auch einige andere Aufführungen leitete. In entsprechend ideologisch umgewandelter Form wurden *The Mikado* von Arthur Sullivan, *The Geisha, a Story of a Tea House* von Sidney Jones, *Rose-Marie* von Rudolph Friml erfolgreich aufgeführt. Diese Praxis war für Rjabows eigenes Operetten-Schaffen von großer Bedeutung.

Ein paar Worte sollten auch der Truppe dieses Theaters sowie seinem Regisseur gewidmet werden. Gründer des Theaters war Les Kurbas (1887–1937), einer der bekanntesten ukrainischen Regisseure, Reformator des Nationaltheaters, Schauspieler, Dramatiker und Übersetzer. Er scharte in diesem Theater seine beste Zöglinge sowie Kollegen um sich, die mit ihm früher noch im experimentellen Theater „Beresil“ zusammengewirkt hatten und in Fragen der Theater-Ästhetik mit ihm gleichgesinnt waren. Juri Stanischewski fügt ihre Familiennamen hinzu: „*Januarij Bortnik, Borys Balaban, Damian Kozatschkowsky, Marian Kruschelnytsky, Ambrosij Butschma, Volodymyr Sklarenko*“.¹²

Musik spielte im Theater von Kurbas eine bedeutende Rolle. Wenn man die Leistungen des Regisseurs analysiert, erkennt man gleich, dass er auf musikalische Szenen und Symbole in seinen Bühnenkonzeptionen stets aufmerksam machte. Kurbas von Anfang an Musiker aus Berufung, der gut Klavier spielte, frei improvisieren konnte und dieses Talent in seinen originellen Bühnenkonzepten voll einzusetzen wusste. Deshalb sah er die

12 Stanischewski, „Die ukrainische Operette: Probleme, Suchen, Paradoxe“, 37.

Operette als eine vollwertige musikdramatische Gattung an, in der er neue experimentelle Ideen verwirklichen konnte.

Die französische Theaterwissenschaftlerin Beatrice Picon-Vallin vergleicht die Bühnenkonzepte zweier Titanen des Theaters im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts – Les Kurbas und Wsewolod Meierhold – und betont die grundlegende Rolle der Musik als Archetyp, die Quintessenz der gesamten künstlerischen Aufführungsgestaltung beider Künstler:

Das Theater der Zukunft, für das Wsewolod Meyerhold und Les Kurbas gearbeitet haben, ist im Grunde genommen ein musikalisches Theater, in dem der wesentliche Punkt die Arbeit mit einem Komponisten ist. Es handelt sich um die Musik fürs Theater, die in die Komposition des Stücks eingebaut ist, Musik, die als Begleitung konzipiert wurde, in der die Elemente Rhythmus, Melodie, Tempo, Leitmotiv, Kontrapunkt, Soundeffekt und so weiter eine subtile und effektive Struktur bilden, um die Wahrnehmung der Handlung durch den Betrachter zu unterstützen.¹³

Les Kurbas hat oftmals wiederholt, dass die Operette eine gute Kunstschule sei, weil sie dem Schauspieler eine Menge Talent und professionelle Vorbereitung abfordert (Fähigkeit zur Transformation, klare Diktion, guter Gesang, gute Gymnastikausbildung und choreographische Fähigkeiten). Die Kritiker beurteilten die Produktion des neuen Theaters sehr positiv. So schrieb z. B. die Zeitung *Nachrichten (Visti)* vom 7. November 1929:

„Berezil“ gibt der Operette die besten Kräfte. Die künstlerische Leitung des neuen Theaters liegt in sicheren Händen. Der dankbare Zuschauer sah ausdrucksreiche aktualisierte Produktionen voll von Einbildungskraft des Regisseurs, fröhlichem Eifer und einer glänzenden Operettenkaskade.¹⁴

In diesem talentierten experimentierfreudigen Team kreierte Rjabow weiterhin seine eigenen Operetten, in denen er erfolgreich klassische Operettenformen – Arien, Couplets, Ensembles – mit Elementen moderner Revue- und Straßenaufführungen kombiniert. Anfang der 1930er Jahre entstanden *Drei Viertel eines Mannes*, *Das trockene Gesetz (Prohibition)*, *Die blaue Karotte* und *Die verjüngte Amerikanerin*, die nicht nur am Char-

13 Beatrice Picon-Vallin, „Лесь Курбас і Всеволод Мейерхольд“ [Les Kurbas und Wsewolod Meyerhold], *Курбасівські читання* [Kurbas' Lesungen], Nr. 7 (2012): 56.

14 Stanislawski, „Die ukrainische Operette: Probleme, Suchen, Paradoxe“, 37.

kiwer Theater, sondern auch an verschiedenen anderen Theatern der UdSSR aufgeführt wurden.

All diese Voraussetzungen erklären ernsthafte Leistungen der ukrainischen Operettenbühnen dieser Jahre. Die Situation im Theater und in der gesamten ukrainischen Kultur änderte sich auf recht tragische Weise: Im Jahre 1933 wurde Les Kurbas nicht nur erbarmungslos aus all seinen leitenden Funktionen entlassen und bald darauf verhaftet und nach Kareliden (Lager Sandarmoch) verbannt. „*Er wurde des Nationalismus, Formalismus, der Trennung von der sowjetischen Realität und dem russischen Theater beschuldigt*“.¹⁵ Auch die Politik des Theaters änderte sich: Sie forderte ausschließlich proletarische ideologisch korrekte Aufführungen und die gewaltige Einschränkung der Ukrainisierung. In die Ukraine kam mit Volldampf die sog. „erschossene Renaissance“, der auch Les Kurbas zum Opfer fiel. Am 3. November 1937 wurde er mit 1825 weiteren (überwiegend ukrainischen) Intellektuellen anlässlich des 20-jährigen Jahrestags der Oktoberrevolution erschossen.

Unter diesen (für ihn recht ungünstigen!) Umständen wagt Rjabow einen sehr kühnen, wenn auch diplomatischen Schritt: Er schreibt die Operetten *Der Sorotschinsker Jahrmarkt* (1936) und *Mainacht oder Die Ertrunkene* (1938) nach den gleichnamigen Erzählungen von Nikolai Gogol. Dabei schützt ihn die Hinwendung zur klassischen russischen Literatur einerseits vor dem Vorwurf des Nationalismus, andererseits erlaubt sie ihm, ukrainische Sitten und Bräuche in all ihren reichen musikalischen Bestandteilen zu entfalten. Hier muss man insbesondere unterstreichen, dass Rjabow unter dem ideologischen Gesichtswinkel nicht nur als „Kurbas gleichgesinnte Person“ verdächtig war, sondern auch als Schwiegersohn einer Koryphäe des ukrainischen Theaters, Marko Kropywnytskyj¹⁶, nicht vertrauenswürdig schien. Tatsächlich entwickelte Rjabow in diesen beiden Operetten die Linie des romantischen Nationaltheaters, repräsentiert von Mykola Lyssenko und anderen Komponisten dieser Richtung. Seine musikalisch gebildete

15 Wolodymyr Wjatrowytsch, „Історія з грифом “секретно”: Лесь Курбас у сталінському театрі абсурду“ [Als ‘geheim’ markierte Geschichte: Les Kurbas im stalinistischen absurden Theater], *Телевізійна Служба новин* [Fernsehnachrichten], 2. Juni 2011, <https://tsn.ua/analitika/istoriya-z-grifom-sekretno-les-kurbas-u-stalinskomu-teatri-absurdu.html>.

16 Über das Theater „Koryphäen“ siehe: Luba Kyvanovska, „Das ukrainische Musiktheater ‘Koryphäen’ – Kulturphänomen eines staatenlosen Volkes“, in *Music and (for) the stage: concerts, workshops and other event (28th Slovenian Music Days)*, Hrsg. Primož Kuret (Ljubljana: Festival Ljubljana, 2014), 72–81.

und talentierte Ehefrau Olga Kropywnytska hat ihm als erste Zuhörerin und Kritikerin viel geholfen.

Da die literarische Quelle jedoch dem russischen Klassiker gehörte, erhoben diese Operetten keine Einwände gegen die Zensur. Gleichzeitig forderten die hochgestellten Kulturbeamten die aktuellen revolutionären Operetten. Vor dem Hintergrund von Massenbereinigungen und Hinrichtungen hielten es die Ideologen für sehr wichtig, ein positives, freudiges Bild der sowjetischen Realität zu schaffen und die Ereignisse der Revolution zu romantisieren, um öffentliche Proteste zu vermeiden. In der Musikkunst sind vor allen Dingen drei Bereiche betroffen: die musikalische Filmkomödie, das Massenlied und die Operette.

Der Aufschwung des Massenliedes ist undenkbar ohne die in den 30er Jahren ungeheuer populäre Gattung der sowjetischen Filmkomödie. Den Durchbruch erzielte G. Alexandrovs musikalische Komödie ‚Fröhliche Burschen‘ (Веселые ребята, 1934)¹⁷.

Rjabow wurde, wie zahlreiche andere Künstler, dazu gezwungen, sich auf diesen „richtigen schöpferischen Prozess“ einzulassen, und findet auch in diesem Fall eine brillante Lösung: Er kreiert die revolutionäre romantische Komödie *Eine Hochzeit in Malinowka* (1938), die auf den Texten seines ständigen Librettisten Leonid Juchwid basiert. Darin kombiniert der Komponist Elemente der klassischen ukrainischen Komödie des Koryphäen-Theaters und eine eher komisch präsentierte revolutionäre Kollision. Der Inhalt lässt sich aphoristisch durch den Satz erklären, der in der Operette oft wiederholt wird: „*Wieder ändert sich die Macht*“, denn der Ort der Handlung ist ein Dorf, das einmal von den Anarchisten und dann wieder von den Revolutionären erobert wird, sodass sich die Einwohner jedes Mal an die neue Macht anpassen müssen. An dieser Stelle sei erwähnt, dass Leonid Juchwid aus Huljajpole stammte, demselben Dorf, in dem auch der als „Vater Machno“ bekannte ukrainische Anarchistenführer Nestor Machno zur Welt kam. So hat Juchwid die Ereignisse, die er später in seinem Stück beschreibt, als Kind selbst beobachtet.

Die Premiere von Rjabows Operette mit schönen Liedern und Ensembles feierte in Charkiw einen großen Erfolg. Dennoch beschreibt der Erfor-

17 Hans Günther, „Das Massenlied als Ausdruck des Mutterarchetypus in der sowjetischen Kultur“, in „*Mein Russland*“: *Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen. Wiener slawistischer Almanach (Sonderband 44)*, Hrsg. Aage A. Hansen-Löve (München: Verlag Otto Sagner, 1997), 342, <https://doi.org/10.3726/b12849>.

scher der Geschichte der ukrainischen Operette Juri Stanischewski ihr weiteres Schicksal wie folgt:

Die Premiere fand am 4. November des tragischen Jahres 1937 statt.¹⁸ Damals wurde von der musiktheatralischen Kunst in erster Linie Einfachheit, Klarheit und melodische Helligkeit gefordert.

Nach der Premiere in Charkiw haben Theater für Musikkomödien nicht nur in der Ukraine ihr Interesse an der Operette bekundet. Die Autoren wurden dringend nach Moskau eingeladen.

Nachdem er das Werk gehört hatte, erklärte Grigori Jaron:¹⁹ „Das Theater der Hauptstadt wird die ‘Hochzeit in Malinowka’ nur unter der Bedingung aufnehmen, dass das Werk von L. Juchwid von dem Moskauer Librettisten W. Tipot ‘überarbeitet’ und die ‘übermäßig ukrainische’ Partitur von Alexander Ryabow durch Musik aus der Feder des jungen russischen Komponisten Boris Alexandrow ersetzt wird. Unter dem Druck der Ministerialbeamten stimmte Juchwid zu, das Originalwerk, das in Zusammenarbeit mit Ryabow entstanden war, an den Komponisten und ‘Dramatiker’ [im Text von Stanischewski wortwörtlich etwas verächtlich als „Dramenmacher“ bezeichnet – L. K.] der Hauptstadt zu übergeben, der eine vereinfachte Version erstellte, wobei er einige Musiknummern aus der ukrainischen Operette von Alexander Ryabow ‘entlieh’.²⁰

Für den ausländischen Leser lohnt es sich, sich die wichtigsten „Akteure“ und den soziohistorischen Kontext dieser seltsamen Situation vorzustellen, wenn das Werk eines Komponisten unter dem offiziellen Hinweis einem anderen „zugeschrieben“ wird. Solche Maßnahmen waren jedoch in der UdSSR weit verbreitet. Alexei Rjabow als ehemaliger Dirigent des Kurbas-Theaters und Schwiegersohn eines nationalistischen Dramatikers,

18 Ironischerweise fand die Premiere der revolutionären Operette „Hochzeit in Malinowka“ am zweiten Tag nach der Erschießung von Les Kurbas statt, der dem Autor – Rjabow – den Weg auf die großen Bühnen geebnet hatte. Im Allgemeinen war 1937–38 der Höhepunkt der Unterdrückung, insbesondere gegen die Intelligenz, als etwa 2 Millionen Menschen in die Lager geschickt und erschossen wurden.

19 Grigorij Jaron (1893–1963) – sowjetischer Operettenschauspieler, Regisseur und Librettist; russischer Volkskünstler. 1927 war er einer der Gründer des Moskauer Operettentheaters und dessen erster künstlerischer Leiter. Dort war er bis zu seinem Tode als Schauspieler und Regisseur tätig.

20 Stanischewski, „Ein merkwürdiger Fall auf der ‚Hochzeit in Malinowka‘“.

konnte trotz aller Diplomatie nicht als würdiger Kandidat für die Urheber-schaft einer revolutionären Operette akzeptiert werden. Die Vorwürfe vom „ukrainischen Musikgeist“ weisen klar darauf hin.

Der Generaldirektor des Moskauer Operettentheaters, Grigorij Jaron, der als Leiter und Beamter der ideologischen Abteilung der Kommunistischen Partei der gesamten Union befugt war, diese heikle Angelegenheit zu regeln, musste den Befehlen der Parteiführung gehorchen.

Der Autor, der vonseiten der Parteiführung beauftragt wurde, Rjabows Operette auf wahrhaft russische Weise zu überarbeiten, war Boris Alexandrow. Er gehörte zum vertrauten Künstlerkreis Stalins. Sein Vater war Alexander Alexandrow, Komponist der Hymne der UdSSR und zweifacher Gewinner des Stalin-Preises. Damals leitete er das Moskauer Liedensemble der Roten Armee und war stellvertretender Dekan der Militärfakultät des Moskauer Konservatoriums. Sein Sohn trat treu in seine Fußstapfen.²¹ So eine Person war ein würdiger Kandidat für eine solche Rolle.

Stanischewski stellte zu Recht die Frage: „*War die Moskauer Version besser als die ukrainische?*“ Seine maßgebliche Antwort lautet:

*Auf keinen Fall. Der Musik Alexandrows, der sich bei Ryabow einiger Melodien bedient hatte (es ist zumindest das Chorlied der Soldaten „Auf der Wiese, auf der Wiese“ zu erwähnen), mangelte es eindeutig an melodischem Reichtum und ukrainischem Kolorit. Überdies fehlte es dem „bearbeiteten“ Stück an volkstypischem Humor sowie den unverkennbaren Besonderheiten der Haupthelden.“*²²

Diese Geschichte zeugt eindeutig von der harten kommunistischen Kontrolle über eine heitere, doch zugleich auch trostlose Gattung wie die Operette.

In den westlichen, damals zu Polen und Rumänien gehörenden Gebieten, wo zahlreiche Ukrainer lebten, die nicht durch die totalitären Vorschriften des bolschewistischen Regimes belastet waren, breiteten sich verschiedene neue Unterhaltungsgattungen aus, darunter die Revue, das Kabarett und das experimentelle Theater.

21 Boris Alexandrow (1905–1994) – von 1930 bis 1937 Dirigent und Leiter der Musikabteilung des Zentraltheaters der Roten Armee. Von 1933 bis 1941 Dozent am Moskauer Konservatorium für Partitur und Instrumentierung (ab 1939 Professor). In den Jahren 1929–1930 Dirigent, ab 1937 (zeitweise) Dirigent und stellvertretender künstlerischer Leiter, von 1946 (nach dem Tod seines Vaters) bis zu seinem Lebensende Leiter des Alexander-Alexandrow-Lied- und Tanzensembles der Sowjetarmee.

22 Stanischewski, „Ein merkwürdiger Fall auf der ‚Hochzeit in Malinowka‘“.

Im Gegensatz zum totalitären Regime der UdSSR hatten die Ukrainer in Galizien, obwohl sie immer noch eine staatenlose Nation waren, viel bessere Möglichkeiten für die Entwicklung der Nationalkultur. Wie bereits erwähnt, besaßen die Ukrainer in dieser Region eine viel reichere Operetten-Tradition als in der Sowjetunion. Sowohl die damals herrschende polnische Unterhaltungskultur als auch die ukrainische und jüdische „leichte Muse“ entwickelten sich in der Zwischenkriegszeit des 20. Jahrhunderts in Lemberg sehr aktiv.

Die Operette erfreute sich damals großer Beliebtheit und war in der Krisenzeit der 1930er Jahre, als die Opernszene in der Stadt aufgrund finanzieller Probleme geschlossen wurde, das meistgespielte Genre des musikalischen Unterhaltungstheaters, und bleibt der einzige „Kassenschlager“. Die Liste der Operetten-Premieren dieser Jahre ist recht imposant:

Leo Fall: *Die Rose von Stambul* (1930), Franz Lehár: *Der Rastelbinde* (1930), Emmerich Kálmán: *Das Veilchen vom Montmartre* (1930), Rudolf Benatzky: *Die Nacht von San Sebastian* (1930); Oskar Straus: *Hochzeit in Hollywood* (1931), Pál Ábrahám: *Viktoria und ihr Husar* (1931); Martin Knopf: *Der blonde Zigeuner* (1932), Walter Kollo: *Die Königin der Nacht* und *Lady Chic* (1932), J. Offenbach: *Orpheus in der Unterwelt* (1932); Frietz Kreisler: *Sissy* (1933), Vincent Youmans: *No, No, Nanette* (1933); R. Benatzky: *Im weißen Rößl* (1934); P. Ábrahám: *Ball im Savoy* (1936); Nikolaus Brodsky: *Verliebte Königin* (1938); Rudolf Friml: *Rose-Marie* und *The Vagabond King* (1938); Robert Stolz: *Grüezi* (1939), Pál Ábrahám: *Roxy und ihr Wunderteam* (1939).

Man kann manch wichtige Schlussfolgerung aus dieser Liste ziehen, z. B. ein überwiegendes Repertoire der sog. „Silbernen Operettenära“, dabei aber auch ein paar amerikanische „Hits“ sowie eine Wiederbelebung der populärsten französischen Operette. Diese Bühnenwerke dienten als Vorbild für die populäre Musik in ihren verschiedenen Formen.

Die ukrainische Bevölkerung Galiziens pflegte ihre eigene populäre Unterhaltungsmusik bei Gelegenheiten wie Studentenbällen, Tanzabenden in Volks- und Salontanzkursen, Karnevalsveranstaltungen, Kabaretts, in den unterhaltsamen Programmen vor Filmen und experimentellen Theateraufführungen usw. Besonders die Aufführungen der Wandertruppen erfreuten sich in den 1930er Jahren großer Beliebtheit (unter ihnen am bekanntesten: *Die Grille*, *Der Schein* und *Bohemia* unter der Leitung von Petro Soroka, *Goldenes Lächeln* unter der Leitung von Anatol Kos-Anatols'kyj und Bogdan Saramaga u. a.).

In dieser Zeit wurde im ukrainischen Milieu ein umfangreiches Repertoire gebildet, das nationale und europäische Trends kombinierte. Es umfasste nicht nur originelle Kompositionen lokaler Autoren, sondern auch zahlreiche Arrangements ausländischer Hits (vor allem Tango, Foxtrott, Shimmy, Charleston, Steptanz usw.). Oft verbreiteten sich auch einzelne Vokalnummern aus Operetten selbstständig als Schlager. Dazu kamen im modernisierten Stil bearbeitete Gattungen von Volksliedern und Tänzen (hier zumeist die Kolomyjka oder lyrische Lieder). Diese bunte Mischung bildete in der Zwischenkriegsperiode die Basis der ukrainischen Populärmusik, darunter auch der Operette. Vor diesem Hintergrund gibt es bessere Beispiele der ukrainischen Operette in Galizien, die die Linie der „national-patriotischen Operette“ fortsetzen.

Die nach wie vor staatenlose ukrainische Bevölkerung Galiziens brauchte die Operette, um das nationale Bewusstsein zu bewahren und um die Befreiungskämpfe des Ersten Weltkriegs zu heroisieren und zu romantisieren. Dem wurden vor allem die Operetten von Jaroslaw Barnytsch gerecht.²³

Ein paar Worte zur Person des Komponisten: Jaroslaw Barnytsch (1896–1967) hat den für den Großteil ukrainisch-galizischer Musikkünstler seiner Generation typischen Weg beschritten. Er stammte aus einer intellektuellen Familie (sein Vater war Direktor einer Schule in der Nähe der Karpatenstadt Kolomyia), besuchte das Kolomyjaer Gymnasium und legte im Oktober 1915 in Wien die Reifeprüfung ab. Anschließend zog er nach Lemberg, wo er mit Kollegen ein Streichquartett gründete. Anfang der 1920er Jahre studierte er an der Lysenko-Hochschule für Musik in Lwiv/Lemberg, und zwar Dirigieren und Violinspiel bei dem tschechischen Professor Milan Zuna und die theoretischen Disziplinen bei einem Absolventen von Vítěslav Novák am Prager Konservatorium, dem bekannten ukrainischen Komponisten Vasyľ Barvinsky. Im Jahre 1924 absolvierte Barnytsch erfolgreich sein Musikstudium und schrieb sich gleichzeitig an der Philosophischen Fakultät der Universität Lemberg ein. Später wurde er zum künstlerischen Leiter und Dirigenten des Ukrainischen Theaters des aufklärerischen Kulturvereins „Prosswita“ (dt. „Aufklärung“) in der hinterkarpatischen Stadt Ushgorod (1925–1926) ernannt. In den Jahren 1927–

23 Die Biographie von Jaroslaw Barnytsch wird nach folgender Quelle angeführt: Ludoмир Філоненко, „Про композитора Ярослава Барнича та його пісню ‚Гуцулка Ксеня‘“ [Über den Komponisten Jaroslaw Barnytsch und sein Lied ‚Huzulka Ksenia‘], *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія* [KGGT: Kunst, Geschichte, Gegenwart, Theorie], Nr. 4–5 (2008), 339–44.

1929 ging er nach Berlin, wo er seine Dirigierkenntnisse am Stern'schen Konservatorium bei Professor Wilhelm Gross vertiefte. Nach seiner Rückkehr war Barnytsch in Jahren 1929–1939 in der Karpatenstadt Stanislawiw²⁴ als Pädagoge am Gymnasium, am Seminar und am staatlichen Musikinstitut „Stanislaw Moniuszko“ tätig. Überdies leitete er den ukrainischen Chor „Bojan“.

In dieser Periode schuf er eine ganze Reihe von Tango-Hits, wie *Oh, die Nachtigall* und *Weißt du?*. Damit galt der Komponist als Begründer der modernen ukrainischen Operette. Insgesamt schrieb er vier Operetten: *Das Mädchen aus dem Butterverein* (1932), *Scharika* (1934), *Das Abenteuer in Tschertsche* (1936) und – die bekannteste in dieser Reihe – *Hutsulka Ksenya* (1938) mit eigenem Libretto.

Seine Operetten fanden ein sehr positives Echo, und zwar nicht nur beim breiten Publikum, sondern auch bei den professionellen Musikern. Sie betrachteten J. Barnytsch als ersten ukrainischen Komponisten, der „den Inhalt und die Musik aus unserem Leben in Operetten aufnahm und sie in den europäischen Rahmen brachte“. Einige Kritiker bezeichneten Barnytsch als „ukrainischen Legar“.²⁵

Die Musiksprache von Barnytschs Operetten kombiniert die Einflüsse mehrerer Musikschichten: einerseits die zeitgenössische Musik der galizischen Ukrainer, Volkslied-Intonationen – hauptsächlich aus der Karpatenregion; andererseits die besten Beispiele dieses Genres in ihrem Wiener Kanon, dazu melodische Formeln und Rhythmen populärer zeitgenössischer Tänze, vor allem des Tangos. In Dramaturgie- und Ensembleformen ist der Einfluss der Wiener Operette und ihres damaligen Vertreters Imre Kalman deutlich erkennbar. Dieses Modell bildete die Grundlage von zwei seiner populärsten Operetten: *Scharika* und *Hutsulka Ksenya*.

Die letzte der genannten Operetten wurde von dem gleichnamigen, nicht nur in ukrainischen Kreisen beliebten Tango inspiriert. Dieses Lied hatte Barnytsch sechs Jahre zuvor geschrieben. In der Operette spielt es die Rolle eines Leitmotivs, obwohl es sich inhaltlich radikal von der lyrisch-komischen Liebeslinie der Operette unterscheidet. Die Handlung der Operette spielt im Jahr 1939 in den Karpaten. Hierhin kommt ein ukrainischer Einwanderer aus den USA, um eine junge Braut zu finden. Seine Absichten sind jedoch nicht ganz durchsichtig. Sein Großvater hatte ihm eine Milli-

24 Heute Iwano-Frankiwsk, Hauptstadt des gleichnamigen Gebiets.

25 Filonenko, „Über den Komponisten Jaroslaw Barnytsch und sein Lied ‘Huzulka Ksenia’“, 341.

on Dollar vererbt, unter der Bedingung, dass er in der Heimat eine „echte ukrainische Frau“ finden sollte. Die traurige Geschichte des Liedes fußt auf dem traditionellen Liebesdreieck – ein junger Mann zwischen zwei Mädchen. Die fröhliche und sorglose Operette hatte am Vorabend des Krieges Premiere.

Leider wurden mit der Errichtung der Sowjetmacht im Jahre 1939 alle Operetten von Barnytsch verboten, einschließlich *Hutsulka Ksenia* wegen ihrer patriotisch-nationalen Ideen. Während der deutschen Besatzung (1941–1944) dirigierte Barnytsch an der Lemberger Oper. Vor der Ankunft der „Zweiten Sowjets“²⁶ musste er als anerkannter Dirigent und Komponist zusammen mit einer beträchtlichen Anzahl anderer talentierter Künstler die Heimat verlassen und ins Ausland gehen – zuerst nach Deutschland (1944–1949) und später in die USA, wo er ihre musikalisch-pädagogischen Aktivitäten fortsetzte. Besonders fruchtbar war die Tätigkeit des ukrainischen Chors, der unter seiner Leitung mehrere Konzerte in den USA und in Kanada gab. Wegen seiner Leistungen wurde Barnytsch zum Ehrenbürger der Stadt Winnipeg ernannt. Zu seinem 70-jährigen Jubiläum gratulierte ihm Papst Paulus VI persönlich. Auch seine Operetten wurden in den Jahren 1950–1956 in mehreren Städten der USA und Kanadas aufgeführt. Am 22. Januar 1956 fand die Premiere des Films *Hutsulka Ksenia* statt. Barnytsch ist im Alter von 71 Jahren in Cleveland (USA) gestorben.²⁷ Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Barnytsch sein Leben in der Emigration recht gut gemeistert hat.

Weniger gut stand es um das Schicksal seiner Werke in der sowjetischen Ukraine. Nach dem Zweiten Weltkrieg unterlag Barnytschs Schaffen, einschließlich seiner Operette, einem strengen Verbot. In der UdSSR gab es drei Kategorien ukrainischer Autoren, die aus dem Kulturleben ausgeschlossen waren und deren Werke nirgendwo aufgeführt wurden: die sogenannten „Nationalisten“, also alle Mitglieder ukrainischer Militärabteilungen, die gleichzeitig gegen die Nazis und die Kommunisten kämpften, dazu die Mitglieder jedweder nationaler Vereine, darunter auch Chöre und Amateurtheater; Künstler-Priester, überhaupt die gesamte nationale Kirchenmusik, sowie Auswanderer. Da in Galizien mindestens 80 % der

26 So nannten die Lemberger die sowjetischen Okkupanten nach dem Zweiten Weltkrieg – im Unterschied zu den „ersten Sowjets“ in den Jahren 1939–1941.

27 Ludomyr Filonenko, „Міф та реальність «Гуцулки Ксені»: Музикознавець про Ярослава Барнича та його українське танго“ [Mythos und Realität von 'Hutsulka Ksenia'], *Zachid-net*, 6. März 2019, https://zaxid.net/mif_ta_realnist_gutsulki_kseniyu_n1476977.

künstlerischen Intelligenz zu einer von diesen Kategorien gehörten, wurden nur wenige Komponisten, Dichter und Schriftsteller für zulässig befunden. Einem solchen Verbot unterlag natürlich auch Jaroslaw Barnytsch – seine Operetten kehrten erst in den 1990er Jahren nach der Unabhängigkeitsverkündung wieder in die ukrainische Szene zurück. Ein erhebliches Problem gab es jedoch mit seinem populärsten Lied: *Hutsulka Ksenya*. Das Lied war so beliebt, dass es unmöglich schien, es einfach zu verbieten.

Doch dann fand die Parteiführung eine ähnliche Lösung wie bei Rjabows Operette: Sie übertrug die Urheberrechte an dem Lied auf einen anderen, „loyalen“ Komponisten. Nach langer Suche stieß man auf den Amateurkomponisten Roman Sawytsky, dessen Aktivitäten zu dieser Zeit sehr unterstützt wurden. Nach dem Zweiten Weltkrieg war er als Geschichtslehrer und Direktor einer ländlichen Schule tätig (dabei war es der kommunistischen Leitung für Kultur vollkommen egal, dass Sawytsky, wie ich festgestellt habe, im Gegensatz zu Barnytsch nicht einmal eine elementare Musikausbildung besaß und es sogar fraglich ist, ob er überhaupt notenkundig war). Aber als zuverlässige Person, die die kommunistische Lösungen über die Entwicklung der Volkstalente in der UdSSR illustrierte, wurde Sawytsky zum Autor von *Hutsulka Ksenia* sowie mehrerer anderer Lieder von Nationalisten und Auswanderern ernannt.

Einige professionelle Musiker, darunter auch ein Kollege Barnytschs, der Komponist Jewhen Kozak, versuchten, die wahre Autorschaft des berühmten Schlagers offenzulegen. Welche Ergebnisse dies hatte, kann man den Erinnerungen einiger Schüler Kozaks entnehmen:

Zum zweiten Mal war das KGB an Yevhen Kozak interessiert, als dieser in den 40er oder 50er Jahren offen die Ansicht vertrat, dass Yaroslav Barnych der Autor des Liedes „Hutsulka Ksenia“ sei. Kozak wurde vom KGB vorgeladen und gewarnt: „Halt dich raus!“ [im russischen Original mit viel gröberen Wörtern – L. K.]. Folglich soll sich nicht der Musiker, sondern die Strafbehörde für die Urheberschaft eines populären Liedes interessieren. Kann man sich so etwas in einem normalen Staat vorstellen?“²⁸

Diese beiden Beispiele beweisen zweifellos, dass die Operette trotz ihrer scheinbaren Frivolität und ihrer „unernsten“ Ziele des Amüsemments, sowohl in Bezug auf ihre Musik als auch in Bezug auf ihre Geschichten, und

28 Stepan Stelmaschtschuk, „Степан Стельмашук. Спогади про Євгена Козака“ [Erinnerungen an Jewhen Kozak], *Неділя* [Sonntag/Nedila], Nr. 21 (1994): 16.

was dahintersteht – in ihrer gesellschaftlichen Wahrnehmung, die politischen und sozialen Probleme nicht weniger überzeugend widerspiegeln, als andere „ehrgeizige“ Genres. Daher rechtfertigen die ukrainischen Operetten der Zwischenkriegszeit den für diesen Artikel gewählten Titel: *Die Operette als Spiegel gesellschaftlich-politischer Entwicklungen*.

Bibliographie

- Adam, Erik. „Die Wiener Operette als magischer Spiegel interkultureller Identität“. In *«Die Wahrheit liegt im Feld»: Roland Girtler zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Hubert Christian Ehalt, Josef Hochgerner und Wilhelm Hopf, 197–214. Wien, Münster: LIT Verlag, 2006.
- Csáky, Moris. *Ideologie der Operette und Wiener Moderne: Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*. Wien [u. a.]: Böhlau, 1996.
- Filonenko, Ludomyr. „Про композитора Ярослава Барнича та його пісню ‚Гуцулка Ксеня‘“ [Über den Komponisten Jaroslaw Barnytsch und sein Lied ‚Huzulka Ksenia‘]. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія* [KGGT: Kunst, Geschichte, Gegenwart, Theorie], Nr. 4–5 (2008), 339–44.
- Filonenko, Ludomyr. „Міф та реальність «Гуцулки Ксені»: Музикознавець про Ярослава Барнича та його українське танго“ [Mythos und Realität von ‚Hutsulka Ksenia‘], *Zachid-net*, 6. März 2019. https://zaxid.net/mif_ta_realnist_gutsulki_ksenyu_n1476977.
- Franko, Iwan. „Русько-український театр. Історичні обриси“ [Das ruthenisch-ukrainische Theater. Historische Umriss]. In: Iwan Franko, *Зібрання творів* [Sämtliche Werke], Bd. 29. Kyiv: Naukova Dumka, 1981.
- Günther, Hans. „Das Massenlied als Ausdruck des Mutterarchetypus in der sowjetischen Kultur“. In *„Mein Russland“: Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen. Wiener slawistischer Almanach (Sonderband 44)*, hrsg. von Aage A. Hansen-Löve, 337–55. München: Verlag Otto Sagner, 1997. <https://doi.org/10.3726/b12849>.
- Johnston, William M. *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History, 1848–1938*. Berkeley, California: University of California Press, 1972.
- Kolesnikow, Aleksandr. „Жанр оперетты в российской театральной культуре и критике XX века. Вступительная статья“ [Die Gattung der Operette in der russischen Theaterkultur und in der Kritik des 20. Jahrhunderts. Einführungsartikel]. In *Оперетта в России и СССР в XX веке: библиография* [Operette in Rußland und in der UdSSR: Bibliogra-

- phie], 3–17. Moskau-Jekaterinburg: Swerdlowsche Abteilung des Vereins für Theaterkünstler der Russischen Föderation u. a., 2013.
- Kyyanovska, Luba. „Das ukrainische Musiktheater ‘Koryphäen’ – Kulturphänomen eines staatenlosen Volkes“. In *Music and (for) the stage: concerts, workshops and other event (28th Slovenian Music Days)*, Hrsg. Primož Kuret, 72–81. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2014.
- Mazepa, Teresa und Leszek Mazepa. *Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie*. Wrocław: Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2008.
- Nowakowytsh, Myroslawa. *Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності* [Die galizische Musik der Habsburger Zeit: Auf der Suche nach der ukrainischen Identität]. Lviv: Verleger T.Tetiuk, 2019.
- Patocka, Ralph-Günther. *Operette als Moralthheater: Jacques Offenbachs Libretti zwischen Sittenschule und Sittenverderbnis*. Tübingen: Niemeyer, 2002. <https://doi.org/10.1515/9783110921151>.
- Picon-Vallin, Beatrice. „Леся Курбас і Всеволод Мейєрхольд“ [Les Kurbas und Wsewolod Meyerhold]. *Курбасівські читання* [Kurbas’ Lesungen], Nr. 7 (2012): 45–59.
- Stanischewski, Juri. „Українська оперета: проблеми, пошуки, парадокси“ [Die ukrainische Operette: Probleme, Suchen, Paradoxe]. *Просценіум* [Proszenium], Nr. 3 (2005): 36–44.
- Stanischewski, Juri. „Дивний випадок на «Весіллі в Малинівці». Автору популярної оперети свого часу довелося «ділитися» успіхом“ [Ein merkwürdiger Fall auf der ‚Hochzeit in Malyniwka‘. Der Autor der populären Operette sollte seinerzeit seinen Erfolg ‚teilen‘]. *Зеркало недели*, вип. [Wochenspiegel/Zierkalo niedeli], Nr. 26 (10.–31. Juli 2009). https://zn.ua/ukr/ART/divniy_vipadok_na_vesilli_v_maliniwti__avtoru_populyarnoyi_opereti_svogo_chasu_dovelosya_dilitisya_.html.
- Stelmaschtschuk, Stepan. „Степан Стельмашук. Спогади про Євгена Козака“ [Erinnerungen an Jewhen Kozak]. *Неділя* [Sonntag/Nedila], Nr. 21 (1994): 15–17.
- Wjatrowytsh, Wolodymyr. „Історія з грифом “секретно”: Леся Курбас у сталінському театрі абсурду“ [Als ‘geheim’ markierte Geschichte. Les Kurbas im stalinistischen absurden Theater]. *Телевізійна Служба новин* [Fernsehnachrichten], 2. Juni 2011. <https://tsn.ua/analitika/istoriya-z-gri-fom-sekretno-les-kurbas-u-stalinskomu-teatri-absurdu.html>.

Identity-machines. The Nationalism of Hungarian Operetta between the Two World Wars

Magdolna Jákfalvi
Univerza za gledališče in film, Budimpešta
University of Theatre and Film Arts, Budapest

Maybe it was due to the bitterness of Trianon, maybe due to our vulnerability, but in that moment, this unassuming little fairytale became an incredible success.¹

The identity of a nation reveals itself in various manifestations. Brief lines of poetry and music are capable of transmitting the *national idea*, of rendering it quotable. Landscapes sometimes gain sentimental meaning, and musical motifs call forth personal emotions from a shared national memory. Music is especially well-suited to impressing the (current or former) unity of the community upon the individual, as the structure of national anthems written in the 19th century still demonstrates.

From the beginning of the 20th century, Hungarian national identity has been strongly shaped by the operetta genre. More people grow up listening to the music of Lehár and Kálmán, than to the music of Bartók. It is nevertheless surprising that the most widely known musical manifestation of love-for-the-homeland is derived from the finale of what might very well be the *least* well-known Hungarian operetta. Only one song is remembered of the 1922 Kulinyi-Vincze operetta titled *The Hamburg Bride*, the one that became a melodic essence of national awakening. In my paper I examine the wanderings of a melody torn from its musical and theatrical context, I demonstrate how a banally simple, boilerplate tune by a composer and a librettist of Jewish origin became an irredentist anthem, then an outlawed

1 *Felsőmagyarországi Reggeli Hírlap* 50, no. 44 (22 February 1941): 5.

lieu de memoire. Considering the context of the operetta at the time of its premiere as well as its entire history of effect, I focus on the elements of theatrical practice in order to transcend the historical analysis of memory politics, and attain the operetta genre's own method of processing national trauma after the First World War.

The world of the operetta is obscured in a curious mist of remembrance. Whoever steps into this mist is frozen in time, lost in space, with all their explanatory context melting off them: this is the world of the *impossible*. The hegemonic political memory did not adopt the operetta into Hungarian cultural history, and this markedly banal medium is part of a history lost to embarrassment. The operetta's burlesque bumbling and grandiose pronouncements, its silly, parodic aristocrats and dashing idealised nobility do not belong to the history of the nation. Nevertheless, communal memory recalls the world of interwar musical theatre, a world revealed through operetta, as its own past.

We know that Austro-Hungarian operetta habitually avoided the events of historical reality, choosing instead, for example, to sing about the wedding of a Romanian nightclub singer to a Hungarian duke in 1916 Vienna, in the middle of the First World War. While this particular example is brilliant, the many imitations and copycats that were created offer few with enough melody or merit to still be recalled by the theatrical memory-machine. However, a single song from a completely forgotten musical exposes a pathway of remembrance, lifting this phenomenon from the discourse on musical and theatre history, and shifting it towards the sociology of national identity and the process of its development.

What is this operetta?

The Hamburg Bride premiered in 1922, co-authored by Zsigmond Vincze, the conductor of one of Budapest's leading musical theatres (Király Theatre) and Ernő Kulinyi, theatre critic. The operetta builds on strong musical foundations, in the post-WWI rejuvenation of the theatre scene where dozens of entertainers promoted well-crafted if derivative imitations of Kálmán and Lehár, with *The Hamburg Bride* being one of these.

The libretto follows well-known tropes from the silver age of Austro-Hungarian operetta: Count Bálint Choltay of Cholta, the Don Juan of the Baden-Baden spa, having conquered all available women, decides to ensnare a girl named Lotti Werner. Lotti is apparently a shopkeeper's daughter, with especially lovely ankles, and the countesses on holiday also find

her rather attractive. The libretto reveals more about her father, Hermann Werner, a Hamburg merchant who keeps his legendary wealth secret while on holiday.

After the first scene, it becomes clear that the authors relied so heavily on their audience's knowledge of operetta clichés, and thus did not bother to explain the causes, connections and motivations that form the plot. They made a mockery of historical accuracy, setting the work in 1780, even though Baden-Baden only became a fashionable spa in the mid-1800s, and ignored how impossible it would be, in that warlike, revolutionary era, to cross the seven hundred kilometres between Hamburg and the spa town by stagecoach. The context of geographical, technical *impossibility* connotes the sociologically impossible. The impossible romance blossoms at first sight between the impoverished Hungarian count and the rich Polish-Jewish girl, as the rich pretends to be poor and the poor pretends to be rich. Trying to hide this reality, Choltay borrows his own lost castle back from his cousin. He successfully keeps up appearances, presenting himself as the lord of his own estate, and while the *bon vivant*/male lead moves into the role of an intriguer/con man, in the post-war chaos this is less a case of poor writing and more of a familiar situation.

The libretto is based on this impossible situation, and, unbelievably, the count's grandiose lie is never revealed. The Jewish merchant girl from Hamburg becomes a Hungarian countess, probably without ever discovering the truth. Of course the librettists somehow paper over the conflicts in time for the finale, the villainous aunt is appeased, and Choltay recovers ownership of the castle: the Hungarian count's lie is perfectly suited to the banality and impossibility of operetta.

The operetta's framework of impossible situations is held together by a single melody, heard for the first time in the finale of the first act. Musically speaking, the melody is a softened *Verbunkos* (military dance), while lyrically it is more of an anthem, since it turns away from the experience of existential and emotional impossibility, and towards an idealised reality of Hungary, a faraway land of beauty and happiness. The audience is confronted with a world that is idealised, yet declared to be real, combining the experience of yearning with the pathos of remembrance. For the 1922 audience, this vision of Hungary was just a distant daydream, as it also is for Choltay in 1780. As the Trianon Treaty ended the First World War and redefined the borders of the former Austro-Hungarian Monarchy, the Hungary that Choltay yearns for no longer exists. The name of the Choltay

estate, Bodrogremete (Bodrog county + hermit) is naturally fictional, but Bodrog county actually exists, and following the Trianon Treaty much of it was detached from Hungary to become part of Czechoslovakia.

A mediocre operetta's finale gained disproportionate popularity in a complex geopolitical situation that made the impossible world of the work seem realistic by comparison. Since the libretto does not make it clear whether the male lead is yearning for his squandered wealth, for the idea of a grand past, or for the fulfilment of his romantic love, the lyrics utilise the aesthetic and causal impossibility of the operetta genre, and express a yearning for something non-existent, just as the Hungary of the 1780s was by 1922.

Where is Hungary?

The Hamburg merchant on holiday in Baden-Baden does not understand *where exactly* count Choltay invited his daughter: “/in slightly broken Hungarian/ *Hungary? Where is Hungary? Does beautiful Hungary still exist for real? The land of hussars? You saw it with your own two eyes?*”²

The question invited an unexpectedly wide array of interpretations in 1922, and the redrawing of national borders turns this playful, meaningless operetta banter into a question of national identity politics. Discussion of loss and wartime trauma spilled over from increasingly numerous irredentist publications, and found a peaceful medium in operetta, a popular genre that reacted rapidly to current events. “Where is Hungary” is merely a cue before the finale, and Choltay sings the now-famous number as a response. Here I find it is necessary to quote the first verse and chorus of the song, in order to follow the commingling of the real, but unprocessable geopolitical situation, and the impossible but familiar world of operetta.

Verse

*Where a bright wind, a light wind plays along the river Tisa
There live a people, a legendary people, there my homeland lies.
The ancient Carpathians protect the sleep of the faithful chieftain Csaba,
Who returns to us, again and again, on the celestial path of stars.
When his trumpet calls, we await his coming.*

2 Ernő Kulinyi and Zsigmond Vincze, *Hamburgi menyasszony* [Libretto – prompter's copy], trans. M. Jakfalvi (s. l. n., 1922), 36. Széchényi National Library, Archives.

Chorus

*You are beautiful, you are lovely, Hungary,
lovelier than the whole world,
When I hear music, I see your beautiful glowing face.
We fly there on our magic steeds, where grass, tree, leaf and flower call us!
Where the violin cries, a beautiful lovely country awaits us.*³

Choltay's castle is in Bodrog county, a corner formed by the River Tisa and the Carpathian Mountains in the north-eastern part of pre-Trianon Hungary. Bodrogköz is an ethnically complex borderland region, largely inhabited by Hungarians, alongside Ukrainians and Romanians, in a centuries-old pattern of coexistence. This ethnically diverse region appears in a completely different light on the mental map⁴ of the Hungarian community, not only in terms of its ethnic composition, but also in terms of its geography. This mental map focuses on the perception and experience of space within the relation of man and space,⁵ and this is how Bodrogköz becomes a lush green land, almost an Arcadia, inhabited solely by Hungarians. This exuberant natural power, this lovely greenery is an image born of emotional remembrance, not of reality, as Bodrogköz is well-known to be the driest region of the Carpathian basin, with the lowest levels of annual rainfall, a place where plant life is threatened both by drought and an early frost. But at the time of the operetta's premiere it was also common knowledge that Bodrogköz was one of the first areas settled by the early invading Hungarians, that one of the troops of the legendary founding chieftain Árpád rested here in 903. Since the event was recorded in *Gesta Hungarorum*, one of the nation's earliest chronicles,⁶ it became a lasting element of Hungarian identity. Choltay's castle therefore stands on the lands of the conquering Magyar tribes, and the Choltay estate is described as an Arcadian image of the country as it once was.

The lyrics reinforce this mental landscape when they evoke two contrasting auditory memories, placing the mournful cry of the violin next to the triumphant call of the trumpet.

If we analyse the lyrics and their dramatic context, we arrive at a historically impossible moment: conquering Hungarians stand next to the

3 Ibid.

4 Kevin Lynch, *The image of the city* (Ann Arbor: MIT, 1960), 8.

5 Róbert Keményfi, "Az 'etnikai táj' kultúrnemzeti mítosza," *Regio* 2, no. 4 (2002): 105.

6 Edit Tamás, "A Bodrogköz tájmonográfiája," *Zempléni múzsa* 9, no. 35 (2009): 87–90.

lush, green River Tisa with the Transylvanian folk hero, Prince Csaba, doing who knows what? Presumably just gazing at the landscape, themselves becoming part of a national tableau. The lack of a verb, of an action reminds us that we are analysing an operetta, not a political manifesto. The lyrics do not want, or call for, anything, they merely list the not-yet-irredundant, merely identity-forming tropes of 1922 popular discourse: the pride of a thousand-year-old nation, the richness of nature, the power of beauty and bravery. This is the landscape of having arrived, this is Hungary as it exists in operetta.

What was the premiere like?

In order to analyse the role of a single operetta number in memory politics, it is relevant to discuss the performance's context in theatre history. *The Hamburg Bride* premiered on January 31, 1922 in one of the largest and strongest establishments on the Budapest musical theatre scene, the Városliget Theatre.⁷ The composer, Zsigmond Vincze, being the conductor of a rival institution, Király Theatre, knew the Városliget's ensemble well. It was routine practice in theatrical life to create some buzz in the press in the months leading up to the premiere. From 1921 on there are weekly, then closer to the premiere, almost daily news stories⁸ in the papers about which actors accepted a role in the show and who refused it. The diva Sári Petress is the prima donna/female lead, Imre Palló, a singer from the Opera plays the male lead, and the most notable theatrical publication, *Színházi Élet* (Theatrical Life) interviewed the entire cast.⁹

The theatrical promotion of the 1920s deliberately blurred the line between events in reality and on stage, between the roles and personal lives of the stars. Headlines, and even the articles themselves presented the on-stage lives of prima donnas in the framework of reality. This makes the articles somewhat obnoxious, but nevertheless furthers the popular identification of the actor with the role. In our analysis, this is most noticeable when the cast changes prima donnas. In 1923, when Petress leaves and a new Loti is found to replace her, the next run of the show advertises the second actress, Kolbay, as an object to be bought and sold: "A new bride arrived from Hamburg. [...] In two brief months, Kolbay was married for the second time

7 "Hamburg – Budapest!" *Színházi Élet* 7, no. 5 (1922): 22–3.

8 *Uj Budapest*, January 18, 1922, 4.

9 "Hat intervju a hamburgi menyasszony-ról," *Színházi Élet* 7, no. 4 (1922): 18–9.

last week."¹⁰ The work gained the fawning title of "*the most excellent operetta of the season*,"¹¹ owing more to the advertising campaign around the premiere, and less to its musical merits. The discourse centres on the fairy-tale marriage, on obtaining the beloved girl, but this victory is not yet associated with obtaining the country, or more pertinently, regaining it. The operetta's object is a standard romantic seduction, nothing more.

The actors were captured in costumed studio photographs, wearing the sartorial relics of an invented Hungarian past, rococo powdered wigs alongside 16th century fur jackets, creating an impossible, yet familiar operetta milieu. The impression of Hungarianness is derived from military gold braid and floral Kalocsa embroidery, which appears folksy in the Baden-Baden setting, and is not typical of the actual Bodrog region either, meaning that more than anything these images manifest the alienness of Choltay's character. We have no visual documentation of the set used for the premiere, even though the theatre commissioned the most popular, most well-known set designer, the master of the Opera, Jenő Kéméndy, and he apparently "*succeeded in creating a very beautiful Hungarian milieu.*"¹²

As "*the second act takes place back home in Greater Hungary [...] there are lots of opportunities for creating ambiance, using crowd scenes and decorative effects.*" Further information on the elements of ambiance is written in an (undated) director's copy:

*The map of Greater Hungary in muted green tones, but with strong borders. Hovering above, a Hungarian crown lit by many colourful bulbs, held by floating winged angels on the left and right. In the left and right corners two kuruc rebel soldiers with the national flag, in the middle a peasant girl with a sickle hands a sheaf of wheat to a Hungarian peasant, who looks upward leaning on his scythe.*¹³

In 1922, highlighting the borders of Greater Hungary on a set backdrop conveyed national anguish over an incomprehensible situation, not irredentist sentiment. The reviews also found the object of the Kéméndy set completely natural, not only because it presented the familiar geographic depiction of the country, but because in 1780, the *idea* of possessing the entire Carpathian basin belonged just as firmly to the Hungarian identity as

10 "Új asszony érkezett Hamburgból," *Színházi Élet* 9, no. 5 (1924): 24.

11 *Uj Budapest*, 4.

12 "Hat intervjú," 19.

13 Libretto with director's notes. Széchényi National Library, Archives, 136.

it did in 1922. This possession is not a legal fact in the operetta, but a manifestation of memory politics.¹⁴

What is the language?

The operetta is an ideal medium for the emotional evocation and present-day reexperience of the past, because the genre does not recall specific or accurate historical events, it summons the affective waves of memory. The music conveys these emotions with folk melodies, an orchestration based on violins and traditional woodwinds, a Hungarian rhythm, but the language of the utterances leads the present-day reader of the libretto into a curious territory. In 2020, the linguistic register of the libretto is incomprehensible, it is impossible to decipher what this hundred-year-old theatrical language is meant to express, and who is speaking it. Evidently this language does not serve to convey information, but to establish characterisation, so we can only interpret its sound, not its semantics. The language of operetta is Hungarian intermingled with German and Yiddish, intoned in an urban accent. Such a language never really existed, and it is not to be deciphered through the meanings of words and syntax, but through the workings of familial and communal relationships. The father says whatever an overprotective father ought to say, the daughter says whatever a rebellious daughter should, and the socially dynamic cliché is intelligible.

*Werner: 'You girl! ... You dared to dance in this club? ... Halt's maul! ... Calm down now! ... Not a word! ... Das gibts nichts! ... I wear the trousers! You'll get what's coming to you. Now go upstairs and pack, we're leaving with the early morning stagecoach!'*¹⁵

Operetta uncovers untranslatable clichés, and the clichés cause the language to appear insipid, but this insipidity reveals communal patterns of speech. In 1922, at a rural ball, this is how a father speaks to his young daughter. The literature on operetta considers this linguistic register a facet of the genre's banality, but acknowledges that it is capable of accurately sketching out the communicative network of a community, a framework of reality that everyone in the audience recognises. The realist depiction of

¹⁴ Ibid., 135.

¹⁵ Kulinyi and Vincze, *Hamburgi menyasszony* [Libretto – prompter's copy], 32–3. Rough translation, since the original is untranslatable and largely deliberate gibberish.

impossible relationships is a key element of operetta performance – especially subsequent, State Socialist operetta performance.

Furthermore the very names of the characters carry traits that approach the sociological make-up of the community through operetta clichés, not national identification. In addition to Count Bálint Choltay of Cholta the landless aristocrat and Hermann Werner the merchant, we encounter the barons Dennewitz and Clausewitz, and ladies Juci and Amália, representing the aristocracy, and Annchen, Trudchen, Klarchen and Marietta, the group of ladies-in-waiting who dance with the spa town's doctor and dance instructor. In these names, we witness the reality of an ethnically diverse monarchy, not the increasingly powerful Hungarian identity prevalent in subsequent analyses.

Linguistic incompetence is the embodiment of humour in the operetta genre, and the incorrect use of language is the source of most jokes. In *The Hamburg Bride*, Werner's entire role, as the father, is based on his shoddy knowledge of Hungarian.

Werner: And how do they say in Hungarian – to fenster?¹⁶ Do they say, to window?

Juci: Of course not! ... Here they say, to fenster just the same.¹⁷

Werner: Sie, her Oberstkammerdiener!

Gyurka: I don't speak Jewish, begging your pardon!

Werner: Then I will say it in Hungarian!¹⁸

The language evokes the subtle anti-Semitism of the early 1920s, one that does not mention economic stereotypes, and remains an unobtrusive part of general chatter.

Charlotte: ... are you that thirsty?

Kristóf: I would drink the entire Red Sea, even though way back when, the whole Lipótváros¹⁹ used it as a public bath.²⁰

16 The verb derived from 'window' means to walk up and down under the window of the beloved woman, in the hope that she will appear there, or at least look out. An informal expression, and as outdated as the wooing method it refers to.

17 Kulinyi and Vincze, *Hamburgi menyasszony* [Libretto – prompter's copy], 40.

18 Ibid., 45.

19 Translator's note: Lipótváros or Leopold city was considered a stereotypically Jewish central district of Budapest.

20 Ibid., 55.

It is almost expected that the wealthy merchant from Hamburg be a Polish Jew, and thus the libretto places Jews a little way outside the Hungarian community, with operettic ease. For example, Werner reads the liberal newspaper from Stuttgart,²¹ and from the first act one can suspect that the narrative of his assimilation is what forms the operetta's context in social philosophy.²²

The process of misinterpretation: the irredentist anthem

Having examined the thin plot of this operetta, we get ever closer to understanding why this song was the one to become the anthem of intensifying inter-war irredentist endeavours. The operetta was disseminated as better works tended to be in the era: it ran for hundreds of nights, it had a revival in the same theatre where it premiered, its rights were sold to rural theatres, then after five or six years a song separated from its original context, and gained an independent life at musical revues. *The Hamburg Bride* was considered reasonably successful, but this success owed little to the aesthetic value of the work. We may note a few details around the premiere: the publicity and attention due to the star quality of the cast, the effect of the two film adaptations, and the political position of the author of the novella the libretto was based on. The first two elements of success are generic, but the latter is worth examining, as it exemplifies the well-known possibility of the actor's or writer's life itself becoming a product.

The advertising campaign before the 1922 premiere highlights that the piece has three authors, and the adaptation's source material is given more weight, almost, than the new operetta. They have nothing but praise for Gyula Pekár's novella, *The Borrowed Castle*.²³ The position of Pekár, the writer was an early confirmation of irredentist allusions. He had been a state secretary for religion and education, a minister without portfolio for a short while, a member of Parliament for three decades, chaired both the Hungarian Foreign Policy Society and the (far right-wing, ostensibly pan-Turkish nationalist) Turanist Society, and was the chairman of the Petőfi Society, the most important public literary organisation, although he was a rather mediocre writer. Thus his unexceptional writings are inseparable from his political appointments. Pekár died in 1937 but lived long enough to see the irredentist reinterpretation of his most pop-

21 Ibid., 17.

22 Ibid., 18.

23 "Hat intervju," 19.

ular work. In the late 1920s, we already see small signs in the press pointing to the reinterpretation of a single song in the operetta, the finale shortened as *Lovely Hungary*. It was sung in amateur choirs and at trade union events,²⁴ and quietly became a sorrowful dirge for the Trianon Treaty, a proud anthem for the secret hope of border revision. As we have seen, the song serves to mentally identify the landscape with the nation, and its simple melody and straightforward meaning makes it easy to learn and sing. At first the chorus of the song was censored by Romanian authorities in Transylvania (replacing *Hungary* with *Wonderland* or *Fairyland*, substitutions which scan reasonably well).²⁵ Then when the Second World War border revisions returned Kolozsvár/Cluj Napoca to Hungarian rule, the Hungarian State Opera House paid a visit there, (*“the artists of the Budapest Opera House are preparing to leave for Kolozsvár with reverent anticipation”*)²⁶ and they took *Lovely Hungary* with them as their standard. The expected and much-discussed ban²⁷ by Romania only succeeded in lifting the song into the category of national symbols deserving of protection. As such one of the clear effects of Governor Miklós Horthy’s foreign policy (that is, partial border revision) furthered the transformation of a clichéd love song into an irredentist anthem, and the dual character of the song’s history of effect is still recognisable.

After the Second World War, the peace treaties and the Soviet occupation-liberation irrevocably confirmed that Hungary was retreating behind the borders set by the Trianon Treaty. *The Hamburg Bride*, the central motif of which was transformed into an anthem for border revision, was never performed again. But the story of the song itself did not end there, because it was not simply tied to irredentism, and became part of a Hungarian identity composed of complex remembrances. It suffered the fate of songs that are only considered beautiful because of the nostalgia they evoke, and the mode of their performance becomes a symbolic gesture that colours the political communication of the community.

24 Anon., “Budai Iparos- és Kereskedőifjak Városmajor utcai kultúraegyesülete,” *Fővárosi Hírlap* 18, no. 44 (1929): 13.

25 József Köttö, “A színházi intézményrendszer Erdélyben a két világháború között,” *Korunk* 13, no. 4 (2002): 55–64.

26 *Ellenzék*, 61, no. 253 (1940): 6.

27 *Ellenzék*, 61, no. 252 (1940): 6.

Bartók Concerto

The *Lovely Hungary* song could have disappeared in the four decades of State Socialism, since as an operetta it was mediocre, and as an irredentist song, illegal, but in an extraordinary turn of events no less than Béla Bartók contributed to its survival. The fourth movement of his 1945 concerto clearly, recognisably evokes the first bars of the song, and this has prompted serious and ongoing debates in musical theory and history circles for almost eighty years. First, we must decide who the melody belongs to. Bartók literature refers to *Lovely Hungary* as a motif of homesickness, which is either “a rhythmically Romanian version of a stereotypically irredentist Hungarian musical reminiscence”²⁸ or it may be Romanian in its melody.²⁹ A legendary conductor of the concerto, György Solti, explained that “the pentatonically expressed Hungarian emotions are followed by a fourth movement, the scherzo, jest, often in 5/4 and 5/8 time”, and calls it Bulgarian.³⁰ However, it is possible that the concerto features the exact same notes as the first few bars of *Lovely Hungary* completely by accident.³¹ It was Hungarians living in emigration during the State Socialist era who found it important to untangle the origins of Bartók’s homesickness motif,³² and this confirms that it is not solely its status as an irredentist symbol, but its historical relevance to national identity that keeps the song of Kulinyi and Vincze in the memory-machine.³³

The End of the Austro-Hungarian Monarchy and the End of Austro-Hungarian Operetta

In the wake of the First World War, Hungary was not yet defined by the trauma of Trianon, the Treaty of Versailles and the brief 1919 period of Soviet rule, but by the fact of spatial nonexistence, nowhere-ness. With the dis-

28 László Stachó, “Szép vagy, gyönyörű vagy... Magyarország?” *Muzsika* 49, no. 5 (2006): 36.

29 Ferenc László, “Rumänische Stilelemente in Bartóks Musik - Fakten und Deutungen,” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 36, no. 3–4 (1995): 413–28, <https://doi.org/10.2307/902223>.

30 Guillem Calaforra, “Bartók in Budapest Concerto for orchestra Solti,” 1 February 2019, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=OQb3VUljpao&ab_channel=GuillemCalaforra.

31 George Feyer, “Olvasói levél,” *Irodalmi Újság* 11, no. 3 (1965): 8.

32 Béla Bartók, “Concertóról,” in *Bartók Béla Összegyűjtött írásai I*, ed. András Szöllőssy (Budapest: Zeneművészeti, 1966), 790, 437.

33 István Angi, “A bartóki iróniáról,” *Korunk* 23, no. 3 (1981): 91.

solution of the monarchy, the successor states lost not only their road and railroad networks, but their diplomatic and informative networks as well.³⁴ The incomprehensible, opaque nature of the negotiations creating the peace treaty rendered the country invisible, its greatness only retained on its mental map.

The historical arc of *The Hamburg Bride's* melody incorporates both irredentist aspirations and the memory of the Holocaust. Vincze died in 1936, before the first laws curtailing the rights of Jewish citizens were introduced in Hungary, but Kulinyi lived on. The librettist who penned the legendary lines died in an internment camp in the small Austrian town of Bruch an der Leitha, close to the Slovakian-Hungarian-Austrian border of the former Monarchy.

Bibliography

- Angi, István. "A bartóki iróniáról." *Korunk* 23, no. 3 (1981): 87–93.
- Anon. "Budai Iparos- és Kereskedőifjak Városmajor utcai kultúraegyesülete." *Fővárosi Hírlap* 18, no. 44 (1929): 13.
- Bartók, Béla. "Concertóról." In *Bartók Béla Összegyűjtött írásai I*, edited by András Szöllőssy, 435–7. Budapest: Zeneművészeti, 1966.
- Calaforra, Guillem. "Bartók in Budapest Concerto for orchestra Solti." 1 February 2019. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=OQb3VUljpao&ab_channel=GuillemCalaforra.
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage. Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: MIT, 2003.
- Ellenzék*, 61, no. 252 (1940): 6.
- Ellenzék*, 61, no. 253 (1940): 6.
- Felsőmagyarországi Reggeli Hírlap* 50, no. 44 (22 February 1941): 5.
- Feyer, George. "Olvasói levél." *Irodalmi Újság* 11, no. 3 (1965): 8.
- "Hamburg – Budapest!" *Színházi Élet* 7, no. 5 (1922): 22–3.
- "Hat intervju A hamburgi menyasszony-ról." *Színházi Élet* 7, no. 4 (1922): 18–9.
- Keményfi, Róbert. "Az 'etnikai táj' kultúrnemzeti mítosza." *Regio* 2, no. 4 (2002): 105.
- Kötő, József. "A színházi intézményrendszer Erdélyben a két világháború között." *Korunk* 13, no. 4 (2002): 55–64.
- 34 Mária Ormos, "Magyarország az első világháború utáni játéktéren," *História* 42, no. 11 (1990): 18–21.

- Kulinyi, Ernő, and Zsigmond Vincze. *Hamburgi menyasszony*. [Libretto – prompter’s copy]. Translated by M. Jakfalvi. s. l. n., 1922. Széchényi National Library, Archives.
- László, Ferenc. “Rumänische Stilelemente in Bartóks Musik - Fakten und Deutungen.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 36, no. 3–4 (1995): 413–28. <https://doi.org/10.2307/902223>.
- Libretto with director’s notes. Széchényi National Library, Archives, 136.
- Lynch, Kevin. *The image of the city*. Ann Arbor: MIT, 1960.
- Ormos, Mária. “Magyarország az első világháború utáni játéktéren.” *História* 42, no. 11 (1990): 18–21.
- Stachó, László. “Szép vagy, gyönyörű vagy... Magyarország?” *Muzsika* 49, no. 5 (2006): 33–39.
- Tamás, Edit. “A Bodroghöz tájmonográfiája.” *Zempléni mûzsa* 9, no. 35 (2009): 87–90.
- Uj Budapest*, January 18, 1922, 4.
- “Új asszony érkezett Hamburgból.” *Színházi Élet* 9, no. 5 (1924): 24.

*288 metres of velvet, 16 pairs of shoes,
12 yellow top hats, 5 bathtubs ...*
– The Staging and Cultural Impact
of the 1925 Production of *Halló, Amerika!*
in the Budapest Operetta Theatre

Daniel Molnár
Samostojni raziskovalec
Independent researcher

Halló, Amerika! was the show of the 1924/25 season in Hungary – such a big hit that even a very particularly targeted magazine, *Autó* [The Automobile] wrote about it three times. It was not only a key performance in the financial and institutional history of the theatre, but a major Hungarian cultural phenomenon, influencing language and society.

The first *Fővárosi Operett Színház* [Municipal Operetta Theatre] between 1922–1929 was researched by Gyöngyi Heltai.¹ Her analysis shows that the attempt to shift the repertoire towards revues started the decline of the theatre. While she was focusing on intercultural trends and the institutional management of the theatre, in this paper I attempt to examine one of its key shows, the debates around it, and its short and long term influences on Hungarian culture.² The show – being a hit production – has a relatively extensive range of source material: mostly press articles (with many photographs) and the management's brief documentation kept in the National Széchényi Library. However, we have to be aware that most of our source-

- 1 Her article will be published in Hungarian: Gyöngyi Heltai, “Transznacionális hatások a Fővárosi Operettszínház korai korszakában (1922–1926)” [Transnational influences in the early period of the Budapest Operetta Theatre (1922–1926)], in *A magyar populáris zene története(i). Források, módszerek, perspektívák*, ed. Ádám Ignác (Budapest: ZTI, forthcoming); and also in English by the University of Leeds.
- 2 The show's thematic scenographic analysis has already been published in Hungarian: Daniel Molnár, *Vörös csillagok. A Rákosi-korszak szórakoztatóipara és a szocialista revűk* [Red stars. Entertainment business in the Rákosi-era and the socialist revues] (Budapest: Ráció, 2019), 332–9.

es from the press are biased one way or another: either ideologically (as the show itself was interpreted as a political issue) or in focusing on marketing matters in relation to the venue.

A journalist wrote in 1925: “Hungary now only owns a third of its former territory, but it has only three theatres less than before.”³ This might have been an exaggeration, but in fact we can observe a clear tendency of turning Budapest orpheums and music halls into theatre enterprises after WWI. The *Fővárosi Orfeum* [Municipal Orpheum] was bought by an American theatre entrepreneur, Ben Blumenthal, who reopened it as *Fővárosi Operett Színház* in 1922, and changed the variety show profile to operettas.⁴ Blumenthal defined himself as a businessman *par excellence* – with theatre interests in Berlin and New York. It is unclear, however, what his role was regarding the repertoire, because the theatre was run by Hungarian theatre professionals: Imre Roboz, Dezső Tapolczai and Ernő Szabolcs. Based on the list of premieres, the primary focus of the theatre was on Austrian, French and Hungarian operettas – until the end of 1924. It is unclear who initiated the change in style and the repertoire – the press associated it personally with Blumenthal – which led to the staging of an American-style revue show. Blumenthal’s supposed goal might have been to reset the theatre’s business model: instead of creating a new production every two months, only one spectacular show would run for the whole season or even longer. This was an existing (and successful) business model on Broadway. The shows of the Ziegfeld Follies had been staged like this in the New Amsterdam Theatre since 1907; in London, the Palace Theatre staged revues which ran for 300 performances on average; in Paris, the Folies Bergère produced a single show each year from 1919 until 1944; and in Berlin the Admiralspalast hosted the yearly Haller-revues. Blumenthal invited an experienced American director to the Budapest Operetta, Jack Haskell (1886–1963), who staged and choreographed several revues both in London and New York.⁵ While it was a recurring phrase in the press that Haskell and Blumenthal “bring a complete revue” to Budapest, the show was not a

3 *Pesti Hírlap*, June 6, 1925. All translations by the author, unless otherwise indicated.

4 See the list of productions: Lajos Koch, *A Fővárosi Operettszínház műsora* [Show catalogue of the Municipal Operetta Theatre] (Budapest: MSZI, 1973).

5 Haskell enjoyed Blumenthal’s complete trust: he sent only two cables to Blumenthal during his stay in Budapest. *Mr. Haskell takes leave*. English transcript of an article in *Ma Este*, February 19, 1925. Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár [National Széchényi Library Department of Theatre History; OSZK SzT], Irattár 374.

replica of an existing production⁶ – it was rather an anthology of successful American revue scenes mixed with newly created Hungarian ones.⁷ As for the show's title, the management chose *Halló, Amerika!* which indicated the different quality of this new production. The sources do not suggest that the show relied on explicit visual or textual propaganda about the lifestyle or culture of the United States.⁸ Instead, "America" was represented only as an abstract, exotic setting rather than the home of the American Dream. However, between 1871 and 1913 around two million Hungarians emigrated to the US, half of them between 1900 and 1913,⁹ through which numerous members of the audience might have had already an emotional connection to the subject. Still, the main element, which made this production "American", was its style and execution. If we trust the words of writer and critic Miklós Kállay, staging such a revue might have been a continuation of an earlier trend, reacting to the changes in the taste of the audience:

Tonight Budapest will be once again closer to a global city [Weltstadt]. [...] Operettas were staged as revues lately according to the Western trends. Since A három grácia,¹⁰ each operetta had a finale or a sequence, which the director and the designer used to improvise a small revue. But the first real one [...] will be Halló, Amerika! [...] The audience is bored of middle-class lemonades and expects something extraordinary. Had enough of grey, silent idylls and anaemic sentimentalism, they want spectacular colours and loud effects. [...] The revue is the enemy of operettas, because it can provide the effects of operettas on exponential scales. Slim operetta plots, the usual banalities, fake sentimental romanticism can be easily dis-

6 A show titled *Hullo America* (with a *u*) by Herman Finck had already been staged (it ran in the Palace Theatre, London from September 15, 1918, for 358 performances); none of its music or any of the scenes were incorporated in the Budapest production.

7 "Haskell, the director of the revue compiled the show from the most effective scenes of five American revues." *Magyarország*, December 18, 1924.

8 The only exception might have been the sketch pair entitled *Mönök a zamerikába – Nem mönök a zamerikába* [I'm goin' to Theamerica – I'm not goin' to Theamerica] placed in the beginning and at the end of the show.

9 See Attila Z. Papp, "A nyugati magyar diaszpóra és szervezeti élete néhány demográfiai, társadalmi jellemzője" [Organisation and social characteristics of the Hungarian Western diaspora], in *Kisebbségkutatás*, no. 4 (2010) based on the data of Julianna Puskás, *Kivándorló magyarok az Egyesült Államokban 1880–1940* [Hungarian emigrants in the US 1880–1940] (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982).

10 *Operetta* by Ferenc Lehár. Adaptation of his 1916 work, *Der Sterngucker. Municipal Operetta Theatre*, Budapest, June 6, 1923. Koch, *A Fővárosi Operettszínház műsora*, 13.

*carded, giving more space to the beauty of music, dance and design. If we cannot revive the old traditional operetta, let us make the new operetta, the revue without hypocrisy. However, the revue has a big flaw. It holds the sprouts of deterioration in itself as its possibilities are limited and despite the detailed variations, it will fall into the anaemic trap of constant repetition.*¹¹

Although we cannot agree with the statement that revue and operetta are opposed to each other, Kállay understood the main difference between them: a shift towards having mostly spectacular effects and their possible danger. But his wish to introduce the genre without hypocrisy if based on changes in the preferences of audience was not to be granted.

The production in the trap of political narratives

Already the decision to stage the show generated a resistance in the conservative Hungarian press, as they claimed that Blumenthal was attempting to Americanise Hungarian culture, with the extreme right-wing press seeing it as “spreading Jewish culture”, which had to be stopped. Previously a Hungarian-themed show ran in the Operetta Theatre that was written by Imre Farkas, *A nótás kapitány* [The singing captain], which finished its run after 116 performances in order to stage the revue. This was already very easy to interpret as discarding “national” values and favouring “foreign” ones. The conservative narrative argued that the show could have ran longer and was terminated too early.¹² For those making this political argument it did not seem to matter that one week before *Halló Amerika!* premiered, *A nótás kapitány* was being performed again on Sunday afternoons so the cast of the former could rest. Conservative press also questioned the presence of Jack Haskell, claiming there were plenty of Hungarian directors who could stage such a revue. On the other side, theatre-sponsored articles and liberal journalists argued that while the modern genre of the revue was indeed not Hungarian, it could be,¹³ and the show raised Budapest to the level of other European metropolises. In this regard, the show was in the front line of a Hungarian political and cultural debate, which set in op-

11 Miklós Kállay, “Revü,” *Nemzeti Ujság*, January 30, 1925.

12 *Pesti Hírlap*, February 16, 1926. The press also claimed that the theatre did not organise a jubilee banquet after the 100th performance of *A nótás kapitány*, so that actors properly could rehearse the American revue (as it was called) next day, although the actors organised one anyway. 8 *Órai Ujság* [8 o’ clock News], January 18, 1925.

13 *Magyarország*, April 8, 1925.

position the styles attributed to local and cosmopolitan cultures.¹⁴ In fact, this debate inspired Imre Kálmán's 1928 operetta, *Die Herzogin von Chicago*, and Béla Zerkovitz's *Miss Amerika* in 1929.

Director Jack Haskell's methods also did little to help the theatre's image in the press. "*His way of theatre making*," as the press put it, ended up in scandals. He gave instructions using a whistle, and soon had a quarrel with the stage crew who were unable to fit the set of a mountain on stage.¹⁵ A week later he had another quarrel with a stage manager; after that with a chorus girl, who he even kicked – and this is just what was printed in the papers.

*Haskell insulted an actress – even more, he had a difference with manager Tapolczai. The quarrel spread like the Spanish flu to other members of the crew, so at 1 PM everybody was upset with everybody. The majority though was on Tapolczai's side.*¹⁶

Not much later the performers stopped the rehearsal to talk to the manager about how Haskell addressed them. On January 27, Haskell fainted from exhaustion, but two days later he again physically insulted an English girl.¹⁷ The two sides of the press interpreted it differently: conservatives that by insulting a girl the arrogant Englishman had hurt Hungary's national pride, and the liberal side defended him by saying that he was simply prioritising the show.¹⁸ Defending his brutality became much easier after the premiere, when the show opened to rave reviews:

Whatever measures had to be taken, it is now clear that such discipline, precision, synchronisation, such amount of stage tricks, such dazzling acting was never seen on Hungarian stage before – and

14 See Kornél Zipernovszky, "'Who will win – the jazz or Gypsy, it is hard to tell:' Gypsy musicians defend Hungarian national culture against American jazz," in *AMERICANA - E-Journal of American Studies in Hungary*, vol. X, Special issue on jazz, <http://americanaejournal.hu/vol10jazz/zipernovszky>.

15 *Esti Kurír*, January 4, 1925.

16 *Pesti Napló*, January 9, 1925.

17 Several physical insults and fights happened even after Haskell left. In March Lala Collins had a quarrel with the leading man, Tibor Halmay. Collins hit Halmay, who punched back so hard that Collins fainted and had to skip a performance. *Új Nemzedék*, March 25, 1925.

18 "[...] it was about time to bring a director to Budapest who teaches discipline to the actors." *Pesti Hírlap*, January 8, 1925.

*now that we saw it, we can forgive Mr. Haskell's nervousness [Emphasis by the author].*¹⁹

From Haskell's perspective, this Budapest production must have been undertaken for the money and experience, as it did not mean much in career terms compared to his US and London works.²⁰ He claimed the root of every problem was that his English was not understood. So despite the success and the rumours in *Variety* that he was planning to secure two new pieces for Budapest,²¹ when he was asked by a journalist "*When do you come to Budapest again?*" he answered "*Never. Never more. Never.*"²² He continued working using his usual strict methods in the USA, and at the 1936 Oscars was nominated for the best dance direction.

Haskell also answered very diplomatically when he was asked about Erzsi Péchy, a star of the show.²³ She publicly expressed her disapproval to the show and the whole genre:

*What shall I say? If I said I like it that wouldn't be true. I was meant to be an operetta actress and I would like to remain one; this new genre which is very popular all over the world is not for me. But for this one time I do that because the management asked me.*²⁴

Her contract for 200 performances in the theatre was soon to expire and she already wanted to leave the production by the end of February.²⁵ She was asked to star in the next revue, but she went abroad instead. László

19 *Budapesti Hírlap* [Budapest News], January 31, 1925. The antisemitic conservative paper, *A nép* [The People] reviewed the show as "*staged insanity*"; but on the same page it published a paid advertisement for the theatre which called the show "sensational". Also, according to the list of those who attended the premiere, a certain Mrs. Albert Fröhwrth was present, whose identity is unknown, although there is a chance she was related to Mátyás Fröhwrth, the editor-in-chief of this paper. *A Nép*, February 1, 1925.

20 "Mr. Haskell – let us hear with what impressions do you leave Budapest? A strange smile lights up on his face, he shakes his head. This shake expresses very much. I must not speak – he answers – I can't speak. Then he lights a cigarette and looks for a telegraph in his writing desk." Mr. Haskell takes leave. English transcript of an article in *Ma Este*, February 19, 1925. OSZK SzT Irattár 374.

21 *Variety*, March 11, 1925.

22 *Mr. Haskell takes leave.*

23 *Ibid.*

24 *Esti Kurír*, January 30, 1925.

25 *Az Est*, February 26, 1925. Her cover, Eta Hajdú took over her role from April 15, 1925.

Békeffy quit the show after the 50th performance²⁶ and Irén Biller, the leading lady, also left the show before the end of its run.²⁷ There may have been various reasons behind these decisions, but based upon Erzsébet Péchy's statement we can suspect that, personal conflicts aside, the core of the problem was the revue genre itself.

The show's real protagonists were not the operetta stars, but the girls – particularly the 16 English girls. Operetta stars, who traditionally created roles, were now “merely” to sing songs (sometimes without any context) and to lead the girls in fancy dresses. Roles or characters in the traditional sense only appeared in comic sketches. From their perspective, this revue took only a small part of operetta productions (dancing with the ensemble, frequently in the *Abgang*) and made it dominant – while discarded everything else which might have been more important and fulfilling to the performers. In addition to this, the foreign troupe was new and exotic compared to the established Hungarian stars, whose mannerisms were already well-known by the audience. Erzsébet Péchy might thus have realised that her position in the show was only a supporting role compared to the girls – the press campaign of the productions shows the same. *Halló, Amerika!* was advertised with the showgirls and visual effects rather than operetta stars. In the following section, I put these into the focus of the analysis.

The spectacular

The fact that *Halló, Amerika!* did not have a plot was a new experience for Budapest audiences. Thus, several articles were sponsored by the theatre to introduce the genre and manage expectations.²⁸ However, not having a plot does not mean the show does not have a structure to analyse. We have a detailed description of the production because a reporter for *Színházi Élet* attempted to describe what happens in the show:

26 A *Nép*, September 3, 1925. Beside his stage work, he was also a manager of Vidám Színpad [Merry Theatre].

27 *Nemzeti Ujság*, May 9, 1925.

28 For example: “It would be difficult to talk about the plot because it doesn't have one. It's a three hours long continuous chain of stage tricks with small rests, solos and duos, sensational American singing and dancing acts, artistic light and colour effects, the sparkling beauties of the female body and dresses with kaleidoscope-like processions and stylised folk dress [...]” Jenő Kálmán, “Érdekes és mulatságos kis revű a nagy revűről” [Interesting and fun review of the big revue], *Színházi Élet* XV, no. 7 (15–21 February 1925): 8–13, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00549/pdf/>.

The show starts with two pageboys in red and white opening the curtain and Gusztai Pártos, the master of ceremonies announce the performers. [...] After the introduction [...] the company left the stage to make space for the English girls, wearing white capes and white caps perform a nice English song. Suddenly the cape is gone and the English girls are [...] standing there in a fantastic Hungarian dress. [...] Here, after a short intermezzo, a revue drill starts moving (just like the Moulin Rouge) and the audience applauds for the double act of Teri Fejes and Tibor Halmai. [...] The stage becomes dark and 60 heads appear above each other in four rows, illuminated with mystical lights. Rows appear and disappear according to the rhythm. [...] Irén Biller appears in a red wig on the side of Haskell's wicked English dancer, Albert Wyne and 12 girls. [...] A short sketch follows with Gergő Mály and Aladár Sarkadi. In the meantime they build the haystack, while the bon vivant of the theatre Tolnai performs a song and the haystack is filled with black haired girls in red skirts. [...] A short sketch in front of the curtain. [...] Erzsébet Péchy's beautiful song with the rococo lamp, Tibor Halmai and the Indian [oriental] scene [...] the Niagara Falls, which bursts down the huge rocks of the stage [...]. [after the break] Next is the artistic Indian [native American] scene [...]. Two charming English girls with a banjo, then a hit song: Rózsabokorban terem a nő ... the prehistoric fun, the wonderful Hawaii-scene with Biller ... Mály, Sarkadi and the Hungarian speaking English girl ... followed by Biller and Halmai with the hit Katóka, légy a babám [...] a great Békeffi monologue then the Chinese scene with living vases and Erzsébet Péchy, and finally the top of Mr. Haskell's training science, the ladder scene with its flowing enchanting beauty.²⁹

Three types of scenes followed each other in a particular order. Major chorus scenes (*lebenden Bilder*; *tableaux vivants*) with the complete ensemble appeared in key positions, at the opening and end of acts; smaller dance scenes and comic sketches on the forestage were placed carefully to provide time for the 20 quick changes in the show and maintain a flowing experience for the audience. Overall, it was a strategic mix of both cosmopolitan and Hungarian themes. The opening resembled a classic circus

29 Anon., "Mi történik a Halló, Amerikában?" [What is in Halló, Amerika?], *Színházi Élet* XV, no. 7 (15–21 February 1925): 16–21, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00549/pdf/>.

Figure 1: The ladder-scene of *Halló, Amerika!*
Színházi Élet XV, no. 7 (15–21 February 1925): 13.

technique: to open with a so-called *charivari* act, which introduces the artists and gives taste of everything (and everyone) the audience will see that evening. It also serves as a warm-up and gets the first applause. The indirect message of transforming the English girls into Hungarian maidens was this “foreign” production now turns into a “national” one by singing and dancing a traditional Hungarian *csárdás* (*Ritka búza, ritka árpa*). Mixing Hungarian themes in the show also suggested to the audience that, despite the lost war and the unfair peace treaty, Hungarian culture is equivalent to the others represented with grandeur in the revue.³⁰

However, significant structural features, such as the positioning of a hit song, followed the Broadway practice: the hit song, *Katóka, légy a babám*³¹ appears as an 11 o’clock number or the last showstopper before the second

30 What made Hungarian themes eligible and frequently present in international show business is detailed in Daniel Molnár, “‘A Whirlwind from the Puszta’. Hungarian and Hungarian style variety acts in Berlin 1920–1961,” in *Acta Ethnographica Hungarica* 64, no. 1 (2019): 211–26, <https://doi.org/10.1556/022.2019.64.1.12>.

31 It was the hit of *No No Nanette* (1925) as *I want to be happy*. Lyrics by Irving Caesar and Otto Harbach, music by Vincent Youmans.

finale. Béla Zerkovitz, who was commissioned to compose music for the next revue following *Halló, Amerika!* complained:

*My job is difficult enough, because here are Irén Biller [the leading lady] and Tibor Halmay [the leading man] who hardly meet on stage, but according to local taste, their duets shall dominate the show.*³²

The show was split into two acts while Central European operettas traditionally had three.³³ Not delivering greeting cables during a performance³⁴ was a relatively harmless difference between the two theatre cultures, but led to a confrontation behind the scenes on opening night. It wasn't the only one. The Hungarian actors protested against not repeating successful scenes and songs, which used to be a common practice. According to the American approach, repetition interferes with the tempo of the spectacular; and if anyone wanted to see a particular scene again then he should simply buy another ticket. The leading man, Tibor Halmay confronted the management on opening night, because he was not allowed to take extra bows, and, according to the reports, due to the intense debate that ensued both Erzsébet Péchy and Ernő Szabolcs both fainted.³⁵

Regarding scenography, the staging had a major novelty for the Hungarian audience. Several scenes were organised using a vertical approach (unlike traditional horizon-dominated sets), such as the Night Sky-scene³⁶ or Giant Lady-scene:

The crinoline-scene starts with the little Polette Mészáros who enters, stands in the middle of the stage and – as Mr. Haskell instructs

32 *Magyarország*, April 8, 1925.

33 It was a transitional period: the 1928 Király Színház production of *J'aime* by Henri Christine was restructured from three into two acts during its run. *Magyarország*, June 5, 1928.

34 "The English custom is that relatives, friends and fans of the performers and even performers among themselves send their best wishes on opening night by cable. Imagine the horror of the porter, who according to the old Hungarian custom, is not allowed to deliver cables during the show, only if they're done on stage. Here people send only cables when something terrible happened and this custom is supposed to defend the recipient, at least for the time while he's on stage." Anon., "Maga csak tudja" [You just know], *Színházi Élet* XV, no. 6 (8–14 February 1925): 28–30, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00548/pdf/>.

35 *Magyarország*, February 1, 1925.

36 "A black velvet curtain falls, and according to the beat, all of the Hungarian and American girl heads appear [on the same vertical line]." *Az Újság*, January 28, 1925.

Figure 2: The stage crew of *Halló, Amerika!*
Színházi Élet XV, no. 7 (15–21 February 1925): 41.

– she looks insecurely at the audience. Suddenly 50 girls run in and grab the ribbons on her biedermeier dress. The crinoline gives in for the insult and starts growing. Grows and grows with the little Polette, two metres, now even taller than Lajos Újváry, three, four, five, she almost outgrows the theatre while the jazz band plays; and curtain.³⁷

The scenes in the show changed rapidly,³⁸ the prompt book was 44 pages long while Viennese operettas were usually 20–25 pages.³⁹ To execute such changes, twice the amount of stage technicians were necessary, with 82 stage hands, eight dressers, four stage managers worked on the show each night.⁴⁰ Moreover, to ensure a flawless run, six replacement girls were changing parallel to the ones performing each night.⁴¹ The production budget (and the show's electric bills)⁴² thus exceeded any of the theatre's previous productions.⁴³

37 *Esti Kurír*, January 6, 1925.

38 "It requires three and a half minutes to move the used sets and set up the new one." Iván Sipos, "A nagy rövü – a színpadról nézve" [The big revue – watching from the stage], *Színházi Élet* XV, no. 8 (22–28 February 1925): 34–5, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00550/pdf/>.

39 *Esti Kurír*, November 5, 1927.

40 *Esti Kurír*, January 6, 1925.

41 Sipos, *A nagy rövü – a színpadról nézve*, 34–5.

42 *Esti Kurír*, April 12, 1925.

43 See Gyöngyi Heltai's cited works or Books of Fővárosi Operett Színház – Vígszínház, OSZK SzT Irattár 374 122/1.

Table 1: Excerpt from the books of *Halló, Amerika!*⁴⁴

Subject	Date	Cost (Hungarian korona)
Costume contribution for Tibor Halmay ⁴⁵	10 Feb 1925	7,313,000
Costume contribution for Erzsi Péchy	10 Feb 1925	7,725,000
16 pairs of shoes	16 Feb 1925	7,446,000
Body paint and gold paint	16 Feb 1925	11,233,180
Clothes repair, gold lamé fabric	16 Feb 1925	2,240,000
Set painting	16 Feb 1925	90,814,000
Shoes for Erzsi Péchy ⁴⁶ and Irén Biller	16 Feb 1925	6,660,000
Women's hats	22 Feb 1925	71,000,000
Headpieces	22 Feb 1925	12,000,000
5 bathtubs ⁴⁷	25 Feb 1925	5,026,400
Tailcoat contribution for Kálmán Latabár	26 Feb 1925	5,781,000
Transporting costumes from Vienna	13 Mar 1925	15,000,000
288 ²⁸ m of velvet	17 Mar 1925	68,400,000
Lamp paint	8 Mar 1925	720,000
12 yellow top hats	14 Mar 1925	4,944,000
Costumes	30 Apr 1925	342,879,100
Costumes	30 Apr 1925	524,084,310
Gold paint	26 May 1925	3,399,000
Wig material	17 Dec 1924	8,700,000
Géza Faragó 24 costume drawings	23 Dec 1924	16,800,000
20 ladders	29 Dec 1924	19,057,000

According to the bills, the majority of the budget was spent on sets, costumes and lights. Most of the textiles were so-called noble fabrics (fur, silk and velvet). The price of the shoes for the two leads was almost as much as sixteen other pairs (presumably for the English girls). Most of the costumes and props were made by prominent Budapest manufacturers,⁴⁸ and some of them by the *Werkstätte für dekorative Kunst* in Vienna. The cred-

44 Books of Fővárosi Operett Színház – Vígszínház, OSZK SzT Irattár 374 122/1.

45 According to the practice, certain pieces of the costume wardrobe – which counted as civilian clothing – were to be provided by the actors themselves (tailcoats, tuxedos etc.).

46 Drawings of Péchy's shoes were published in *Színházi Élet* XV, no. 5 (1–7 February 1925): 101, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00547/pdf/>.

47 Almost a complete bathroom was necessary to build in order to wash off the bronze paint which the performers were wearing in the oriental scene. After the production the bathtubs were kept in the theatre, Ernő Szabolcs used one of them during the staging of *Páros csillag* [Stars by the pair] because he did not have time to go home. 8 *Órai Ujság*, November 29, 1927.

48 Shoes from the Simon Holzer Emporium; headpieces by the Kálazdy silk flower manufacturers, gowns and dresses from the salon of Andor Berkovits.

it for set design was split between Herbert Ward and the Hungarian architect Béla Málnai. The costume designer was Charles LeMaire (the designer of the Ziegfeld Follies) and Géza Faragó, whose costume sketches became part of the promotional campaign of the show.⁴⁹ After the show's run some of his designs were exhibited by the *Iparművészeti Társulat* [Society of Applied Arts] as the example of modernism.⁵⁰ However, before Haskell left Budapest he made a statement that the show's Hungarian costumer and set designers did not deserve their credit for working on the show.⁵¹ The manager of the Operetta Theatre almost immediately demanded a retraction. Perhaps it was not a coincidence, but the management's international lobbying efforts meant that a couple of weeks later Faragó was again in the news: the Piccadilly Association in London ordered sets for a Hungarian marriage scene from him for a new production.⁵²

The showgirls

Thanks to *Halló, Amerika!* the English word "girl" written as *görl* became a Hungarian *terminus technicus*.⁵³ The Hungarian use of this word, however, goes back beyond *Halló, Amerika!*, but this production popularised it in Hungary.

49 See *Ma Este*, December 24, 1924; *Magyarország*, January 30, 1925; *Színházi Élet* XV, no. 5 (1–7 February 1925): 26–7, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00547/pdf/> etc.

50 *Az Est*, May 31, 1925.

51 "Please write that the newspapers were mistaken in their praises of Mr. Málnai and Mr. Faragó. From the figurines Mr. Faragó has not made more than ten as the most, while hundred and twenty have been made after American models. I must tell the same of Mr. Málnai who has not a single original scenery in the review. All that there is, is American. He executed the design technically only." Mr. Haskell takes leave.

52 Lestyán Sándor, "Faragó Géza magyar menyecskéket exportált Londonba" [Géza Faragó exported Hungarian maidens to London], *Színházi Élet* XV, no. 8 (22–28 February 1925): 2–3, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00550/pdf/>.

53 Parallel to this, a diminutive form of the word, *görlce* (playing with the word *gerlice*, meaning "little dove") appeared in theatre circles and even in the official brochure of the show.

The distribution of the 14,738 hits for the word "görl"
in digitized Hungarian press between 1920 and 1950

Graph 1: The appearance of the word "görl" in digitised Hungarian press⁵⁴

As the Graph 1 shows, the term was widely used in 1925, with *Halló, Amerika!*, reached its peak in 1928, then it was mentioned less and less until it practically disappeared in 1950.⁵⁵ The word not only referred to the performers (considered to be the lowest in theatre hierarchy), but was also identified with a certain lifestyle. It was a socio-cultural phenomenon which already existed in American and European metropolises, and by the time the show opened in Hungary, the first studies were also being published about its aesthetics.⁵⁶ *Halló, Amerika!* was not the first Budapest show dominated by a large number of girls;⁵⁷ but definitely the first modern one whose

54 Source: Arcanum Digital Database. The collection does not host the complete Hungarian press, although it now has almost 30 million pages including major daily newspapers. Nevertheless, we have to be aware of the limits of OCR and diacritic signs and words, as for *Görlitz*, *Gorlice* might be also included among the results. Among the 256 hits between 1900–1919 for *görl* only two was referring to showgirls.

55 See Molnár, *Vörös csillagok*, 212–20.

56 Fritz Giese, *Girlkultur* (München: Delphin, 1925); Siegfried Kracauer, *Ornament der Masse* (Berlin: Surhkamp, 2009 [1927]). So far, only an exhibition, *Az ismeretlen görl* [The unknown girl] in the Hungarian Museum of Trade and Commerce (2016) put them into their focus – curated by the author.

57 In 1906, Király Színház produced a show titled *Madár Matyi* written by Jenő Helldai and Ferenc Molnár; featuring 24 dancers and 84 (!) female performers in total. One of its main themes was the Vurstli, the Budapest fairgrounds, upon which Molnár wrote his world famous play, *Liliom*, three years later. *Budapesti Hírlap*, May 10, 1906.

Figure 3: Jack Haskell, the English girls and Ernő Szabolcs
Színházi Élet XV, no. 4 (25–31 January 1925): 10, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00546/pdf/>.

quality and execution could be compared to the same kind of productions in American and European metropolises.

The 16 English girls arrived in Budapest with Jack Haskell, at the end of November 1924. An intensive rehearsal period started almost immediately⁵⁸ along with the promotional campaign for the show. Despite the fact that they were unknown in England, the Hungarian press treated the girls as stars. They had a photoshoot with the famous photographer Angelo, who also wrote an article introducing them in *Színházi Élet*.⁵⁹ Each of the girls was presented as a distinctive stereotype or characteristic (the sporty, the fragile, the phlegmatic, the aggressive, the one who plays the ukulele, etc.).⁶⁰ This was a key feature of their promotional campaign, and when some of them were replaced during the run, the new girls arrived with their already

58 “[...] the girls dance before noon, afternoon and during the night.” They rehearsed three times per day already, a month and a half before opening night. *Magyarság*, December 14, 1924.

59 “Mit szólnak a Haskell-görlok Budapesthez?” [What do the Haskell-girls say about Budapest?], *Színházi Élet* XV, no. 1 (4–10 January 1925): 12–4, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00543/pdf/>.

60 The same marketing technique was used widely regarding girl and boy bands in the 1990s. For instance, each of the Spice Girls (1996) had an official nickname referring to her designated type e. g. Sporty, Scary, Baby etc.

designated image.⁶¹ This technique (beside being an analogy for cosmopolitan diversity) helped to attract the interest of a wider audience, although these individual attributes dissolved completely in the show through the identical costumes and choreography.

Their role in the show was to set an example of professionalism from a real metropolis, which the management hoped would inspire future Budapest productions. Apart from Lala Collins and Edna May (the soloists), the girls accompanied the major Hungarian stars of the show (Biller and Hal-may), and certainly appeared in the opening and finale. They were referred to as Haskell-girls by the Hungarian press, but their position and role was not self-explanatory at the time for the Hungarian public.

*We ask what is a bit blurry for the Budapest audience: why do they call the English dancers of Halló, Amerika! Haskell-girls? What is their relationship with Haskell? They laugh. They have never heard before that are called Haskell-girls. Haskell chooses the talent from the applicants. Only forty-fifty from the hundreds. Haskell-girl, Haskell-girl – repeats the charming boyish Dorotty Liver-Sidge. She hardly can stop laughing.*⁶²

They were not an act by themselves (like the earlier Tiller-girls or the Ziegfeld-girls), at least they did not think of their work in *Halló, Amerika!* as such. They were cast as ensemble members for a single foreign job, not for a permanent house ensemble. They were replaceable anytime, and some of them in fact were replaced during the run. Nevertheless, they soon became a sensation for Hungarian high society.

*In the last couple of months girls were in fashion: hardly anything could happen without them. There was not a company's car ride to Svábhegy [Buda mountains], was not a soirée in the [Hotel] Ritz, nor a football match or party in Lipótváros without them. At noon, you could have spotted them by groups in different company and not just looking at the glamorous shop-windows of Váci utca, but also buying classy goods from there.*⁶³

61 "The young Swedish girl is only sixteen, but as strong as Hercules." *Esti Kurír*, March 10, 1925.

62 *Az Ujság*, March 8, 1925.

63 "Good by [sic] Budapest...!", *Esti Kurír*, May 15, 1925.

Because of their intense socialising,⁶⁴ some of the girls moved from the Hotel Royal to the Hotel Bristol, with a view of the Danube. The press romanticised this by claiming “*In the Bristol lived the rich and aristocratic [girls], in the Royal the poor and the ones in love.*”⁶⁵ We don’t know much for sure about their actual financial status. The reports are contradictory, but apparently some of the girls had some money to spare, others did not. When the Orient Express left Budapest after the production finished its run, six of the girls decided not to go back to England but rather stay, particularly those who established good connections with members of the aristocrat club, *Nemzeti Casino* [National Casino].⁶⁶ Indeed, two of them were already engaged or married to Hungarian counts. Those who were not, were aware of the fact that if they left Hungary they would lose their celebrity status. Lala Collins and Edna May started working in a Budapest nightclub (the *Pele Mele*), then in the same year they appeared on the stage of *Magyar Színház* [Magyar Theatre] and *Kis Komédia* [Small Comedy Theatre], advertised as “*world famous English dancing girls.*”⁶⁷ This news appeared in provincial Hungarian papers too,⁶⁸ showing the continuous interest in them even in the countryside. Hungarian press referred to them even ten years later.⁶⁹ From intercultural point of view, this Hungarian job provided the English girls a chance to step up from their ensemble position and become established performers or marry into high society, which would have been more difficult to achieve in their homeland.

The 60 Hungarian girls selected for this production, however, did not enjoy such a status. They were “regular” girls at the bottom of theatre hi-

64 Flirting with the audience was part of the show: “*Then suddenly as if they were growing from the ground, enormous ladders are built towards the proscenium boxes and the girls start climbing. From the top they bend to the box and start flirting in English. But Biller does not allow them to act naughty. She follows them quickly, grabs them by their hair, and pulls them down. The girls jump metres to the bridge which replaced the first two rows of the orchestra and as they breathe, they start dancing again [...]*” *Világ*, January 25, 1925.

65 *Színházi Élet* XV, no. 22 (31 May–6 June 1925): 43, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00564/pdf/>.

66 *Színházi Élet* XV, no. 21 (24–30 May 1925): 19, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00563/pdf/>.

67 *Pesti Hírlap*, November 3, 1925.

68 *Miskolci Napló*, May 1, 1926.

69 “A Halló, Amerika! görlsztárja öt évig várt hűségesen férje kiszabadulására” [Girl star of Halló, Amerika! waited patiently five years for the release of her husband], *Pesti Napló*, July 19, 1936.

erarchy, nameless and replaceable extras.⁷⁰ They did not appear in the papers and they could have only dreamed of a stay in the Hotel Royal. Their salaries, however, appear to have been equal to those of the English girls: around 32,000 Hungarian korona daily, while more prestigious artists earned 17 million per night.⁷¹ Gyöngyi Heltai cites another article in this regard, which claims that the English girls received a salary of 12–15 million a month, while the Hungarians only 800,000–1 million.⁷² She argues that this was due to the centre-periphery situation and the inequality of cultural power. Nevertheless, her cited article criticises Blumenthal explicitly, and demonises him.⁷³ Even if this article is true (about which I have my doubts) and the English girls had a significantly higher salary, it could have been because they were a different class of girls (more professional, experienced etc.) and were unlikely to be engaged for a foreign job for less than their English salaries. While we do not know much about the relationship between Hungarian and English girls, at the penultimate performance

*A conflict was generated on the stage where Sári C. Hungarian girl pushed C. Pollin English girl by chance. After the scene, the English miss hit the Hungarian in the wings. This was followed by terrible a shouting up to the dressing rooms in which both groups participated. A serious clash was in the air, when the director with his good diplomatic skills ended the quarrel.*⁷⁴

It is likely, one assumes, that the different social status of the English girls might have been behind this outburst.

Dissemination in Hungarian theatre

After postponing opening night several times, *Halló, Amerika!* opened on 30 January 1925. *Színházi Élet* listed 89 (!) female members of the audi-

70 “The stage manager reports to director Szabolcs that one of the girls fell sick. – Call her replacement immediately from the standby!” Sipos, *A nagy rövű – a színpadról nézve*, 34–5.

71 *Esti Kurír*, April 12, 1925.

72 *8 Órai Ujság*, June 27, 1925.

73 “There are excellent Hungarian directors who could have directed better the show than Haskell.” etc. Ibid.

74 *Pesti Napló*, May 14, 1925.

ence attending opening night sorted by the colour of their gowns.⁷⁵ Among them and their company we find aristocrats (from the Sacelláry, Bornemissza, Kohner families), members of the Budapest art scene (Béla Zerkovitz, the operetta composer; an unidentified relative of the late Viktor Jacobi; the poet Simon Kemény; Nagy Bella, the second wife of the late writer Mór Jókai; the actress Lili Darvas, who a year later married the famous playwright, Ferenc Molnár; the Gombaszögi sisters, Frida and Irén; Rózsi Ilosvay, both actresses) and several members of the economic elite. Count Gyula Csekonics supposedly saw the show 65 times,⁷⁶ and certain aristocrat clubs also bought tickets for multiple evenings.⁷⁷ Since the show did not depend primarily on language, it was suitable for foreigners too: during their stay in Budapest, the Czech football team⁷⁸ and the foreign and provincial visitors of the Budapest International Fair also saw the show.⁷⁹ Many visitors came from the Hungarian provinces, who if they spent a night in town attempted to get a ticket for the spectacle.⁸⁰ The management calculated that 150 full houses would be necessary just to recoup their investment, but only the first 30 performances were full.⁸¹ On 3 March, new rehearsals were launched to insert 10 new scenes⁸² to refresh the show (as was originally planned after the 50th performance). Plans were made to stage a new show, *Halló, Budapest!* a “completely Budapest revue” consisting of the newly rehearsed scenes (directed by Ernő Szabolcs with songs by Béla Zerkovitz),⁸³ but Ben Blumenthal stopped the production. After the 75th performance (16 April) the show ran only with 60–70 % houses⁸⁴ and reached its 100th performance.⁸⁵ Ticket sales went down, so much so that for the last four performances prices were reduced and even a fashion show was incorporated to

75 Madelaine, “Kik voltak ott a *Halló, Amerika!* premierjén?” [Who attended the opening night of *Halló, Amerika!*?], *Színházi Élet* XV, no. 6 (8–14 February 1925): 18–9, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00548/pdf/>.

76 *Színházi Élet* XV, no. 21 (24–30 May 1925): 32, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00563/pdf/>.

77 *A Nép*, February 15, 1925.

78 *Nemzeti Sport*, April 11, 1925.

79 *Budapesti Hírlap*, April 21, 1925.

80 “The auditorium of *Halló, Amerika!* looks these days as if there was a smallholder gathering in the world of velvet seats. Every smallholder who came to the city for the livestock-market watches the show [...]” *Esti Kurír*, March 24, 1925.

81 *Esti Kurír*, April 12, 1925.

82 *Esti Kurír*, March 24, 1925.

83 *Magyarország*, May 1, 1925.

84 Imre Roboz’s letter to Jack Haskell, April 22, 1925. OSZT SzT Irattár 374.

85 *Budapesti Hírlap*, May 9, 1925.

generate interest.⁸⁶ Despite being a financial disaster for the Operetta Theatre, the show had an enormous impact on Hungarian-speaking theatre.

Its first (found) parody, also titled *Halló, Budapest!*, opened in February 1925, at *Vidám Színpad*.⁸⁷ The venue was located in the Operetta Theatre, the home of the original production.⁸⁸ One of its managers was László Békeffi, who performed in the original cast of the Operetta Theatre production, and thus apart from being a parody, it could have been cross-promotion as well. Another parody appeared in the *Apollo Cabaret*,⁸⁹ and one after the original run in the second Summer Cabaret of *Vígszínház*⁹⁰ [Comedy Theatre] (a venue which also belonged to Ben Blumenthal), directed by Ernő Szabolcs, who was in the creative team of the original production. The show was called *Halló, Mucsa!* [Hallo, Hick Town!] and it was advertised “as one would stage this show in Hick Town, or maybe as it is staged already.”⁹¹ The finale of this cabaret production was the original Ladder-finale of *Halló, Amerika!*, recontextualised. Thirty girls were dressed as firefighters, which provided a good “reason” to climb the ladders – making fun of the abstraction of the original production. The scene and the related advertisement was the theatre’s reflection of their original show’s provincial reflections, which happened extremely fast. After the Operetta Theatre’s production opened, managers all around the country set aside any other plans they had for the season. Driven by their local pride,⁹² provincial theatre managers also became interested in producing a revue – or at least their own take on one. It was out of the question that any provincial theatre could host the original production;⁹³ so they had to come up with their

86 *Világ*, May 27, 1925.

87 Ágnes Alpár, *A cabaret - A fővárosi kabarék műsora, 1901–1944* [Show catalogue of the cabarets of Budapest, 1901–1944] (Budapest: MSZI, 1978), 459.

88 The venue of *Vidám Színpad* was separated three years earlier to make it easier to sublet. It had one season only; after several management changes, the venue reached international fame as the Moulin Rouge nightclub in the 1930s.

89 March 7, 1925. See Alpár, *A cabaret - A fővárosi kabarék műsora*, 179.

90 Premiered on 4 July 1925. Károlyné A. Berczeli, *A Vígszínház műsora 1896–1949* [Show catalogue of Vígszínház] (Budapest: MSZI, 1960), 67.

91 *Színházi Élet* XV, no. 28 (12–18 July 1925): 9, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00570/pdf/>.

92 They were generally considered secondary and artistically behind the Budapest theatre scene; a view which is still present to this day.

93 When an idea emerged that the original production would eventually move to Vienna, provincial theatres were not even considered. “It is a custom in England and in America that a piece tours with its original cast and sets in other major cities. Hungarian provincial cities cannot be counted because their theatres do not have a large

own versions. Imre Harmath, the lyricist of the original show proposed a whole “franchise”:

*Provincial theatre managers approached me several times that I should write a revue for them with local topics. This is certainly impossible, because I should spend one or two months in each city. But I liked the idea so I wrote a standard revue plot which can work in every city and I provided one or two scenes with local references too. The first revue will be staged in Újpest as Halló, Újpest! followed by Halló, Szeged! Halló, Pécs! and Halló, Debrecen!*⁹⁴

Sources do not confirm that any of Harmath’s planned shows were staged. Instead, each provincial theatre produced its own show with a local creative team. In the following paragraphs I attempt to analyse what “staging a revue” meant in provincial Hungarian theatres, how these regional productions were inspired by the original *Halló, Amerika!*, and how successful they were.

Halló, Pécs! was the first provincial revue show produced at the end of March, 1925.⁹⁵ The piece was the work of a local cantor, the first-time composer István Petrovics (1888–?) and a local teacher, Károly Göbel (1882–?). They did not aim to copy the Budapest version (they might not have seen it at all), but to make their own for the local theatre company. They kept the “plotless” structure, but instead of visual compositions the emphasis was on comic sketches based on local topics. A gypsy band provided the music, which they might have found more suitable for the local audience’s musical taste. Provincial theatre critics are generally less harsh and more forgiving due to their interpersonal relationships with the performers and other members of the local community. However, the critic of the local paper found the show defective: “*the theatre, aside from two backdrops, did not spent much on the visuals, so the genre’s main ingredient, the spectacle was missing.*”⁹⁶ Moreover, the author of the review claimed the main flaw of the

auditorium, their stage is not suitable for such production and their limited income excludes that such a big revue like Halló, Amerika! could be presented on their stage.” Az Est, February 27, 1925.

94 Színházi Élet XV, no. 12 (22–28 March 1925): 74, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00554/pdf/>.

95 Opening night 26 March 1925; according to the show catalogue, it had 4 performances. See Hajna Futaky, *A Pécsi Nemzeti Színház műsorának repertóriuma I* [Show catalogue of the Pécs National Theatre I] (Budapest: OSZMI, 1992), 355.

96 *Dunántúl*, March 27, 1925.

Figure 4: The haystack (poppy) scene from *Halló, Amerika!*
Színházi Élet XV, no. 7 (15–21 February 1925): 15.

Figure 5: The haystack-scene of *Halló, Amerika!* staged at Nyíregyháza.
Színházi Élet XV, no. 24 (June 14–20, 1925): 69.

show was the dominance of serious musical numbers instead of happier ones. However, he wrote that

The patriotic structure of Nagy dolog a háború [War is a big deal], Meg vagyunk szállva [We are occupied] and Jönnek a mieink [Our boys are coming] scenes is effective and uplifting.

So the cosmopolitan tone of the original was completely changed to a nationalistic one.

Despite the fact that the original production could not be staged in provincial theatres, Jenő Heltai (1871–1957), a well-known writer and a Budapest intellectual, attempted to create a smaller scale version of the original *Halló, Amerika!* at Nyíregyháza. His “English girls” were Hungarian, but according to a promotional article they were obliged to not to speak in the town so that nobody would learn this,⁹⁷ although this might have been only a joke. The management also engaged Tibor Halmay, one of the stars of the original production, but this relatively low-budget show flopped.⁹⁸ Mainly because the downgraded show was not a spectacle anymore. The haystack-scene (see Figures 4 and 5) illustrates this problem very well. The original is described as follows:

*Around it [the haystack] again that exceptional group of dancers, this time in the stylised costume of Hungarian peasant girls, wearing a black silk scarf. At a sign they all rush up the haystack, pull up their skirts, which are rich ruffled red tulle. The stack starts rotating like a merry-go-round, and the girls in the mystical light look like giant poppies in a bouquet.*⁹⁹

The Nyíregyháza production failed to create an abstraction of the scene. But even if it succeeded, the visual code of the show had a different meaning in a different cultural context outside Budapest. The folk costumes on the stage did not present an image of the idealised Hungarian “essence” for the local audience because for many it was only an outfit, which they regularly wore. We should also remember that Budapest audiences had been introduced to the original through countless articles about the genre, which did not happen before this local production.

97 *Az Est*, May 15, 1925.

98 *Színházi Élet* XV, no. 24 (14–20 June 1925): 69, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00566/pdf/>.

99 *Az Ujság*, January 18, 1925.

Halló, Miskolc!, however, was a successful production which ran for two weeks in the Miskolc theatre in April 1925.¹⁰⁰ The creators of the show, Csaba Sassy and Vilmos Lóránth,¹⁰¹ had been planning their production since February.¹⁰² It depended heavily on local references and on satirising local personalities (the hairdresser gathered photos of all the local personalities in order to represent them faithfully on stage). However, a couple of days later the authors decided to withdraw their representation of the mayor: “we realised that such a good friend of the theatre cannot be satirised even in a revue.”¹⁰³ If the mayor was such a good friend of the theatre it is hard to believe that he would mind being parodied – this might be one of those rare public indicators how the local political interest limits creative freedom. The mayor also requested that the opening night be moved forward due to his scheduled journey to Rome, “because he wants to laugh at the show on the way.”¹⁰⁴ The production consisted of 12 scenes with 24 new musical numbers by Jenő Hoppe and Emil Győry. Beside the regular theatre band, a gypsy band and a “*Pennsylvania jazz band*” played in the show¹⁰⁵ because the composers were keen on having a kaleidoscope of styles, including cancan, foxtrot, waltz, shimmy and Hungarian songs.¹⁰⁶ As for the spectacle, they borrowed costumes from *Városi Színház* [Municipal Theatre, Budapest] and an unnamed set painter was also engaged from there.¹⁰⁷ Nevertheless, the main spectacle of the show was a film, which also served as a framing device.¹⁰⁸ Nowadays it is very common to merge film and live action in theatre,¹⁰⁹ but for the Miskolc audience it might have been the first time. As the filmed scene in front of the railway station started playing, the

100 From April 18, to May 4, 1925.

101 Vilmos Lóránth (1889–1972?) became a successful operetta and revue director in Budapest during the 1930s. He emigrated to Australia in 1949.

102 *Reggeli Hírlap*, February 15, 1925.

103 *Miskolci Napló*, April 12, 1925.

104 *Miskolci Napló*, April 12, 1925.

105 *Miskolci Napló*, April 24, 1925. Both the gypsy and the jazz band was playing regularly in the local Pannonia Bar.

106 *Miskolci Napló*, April 7, 1925.

107 *Reggeli Hírlap*, April 18, 1925.

108 The finale of the show was another film scene with special effects, representing the town in 100 years' time and how contemporary townsfolk were remembered. For instance, the manager of the theatre had a sculpture depicting him on the altar of the Muses, as he burns plays “written by the enemies of the theatre.” *Miskolci Napló*, April 16, 1925.

109 The aforementioned 1906 Budapest spectacle, *Madár Matyi* also included a film screening.

actors came on stage as townsfolk. According to the story, the American billionaire Mr. Linkell arrives to Miskolc, received by the prominent people of the town. The townsfolk sing the *Királyhágó*-song from *A nótás kapitány* in his honour, “by which Linkell was touched.”¹¹⁰ It turns out however that Linkell is not a billionaire but a fraud; so the mob takes him to the Miskolc Theatre as a punishment (!) and the show begins. This story is an interpretation of the cultural conflict around *Halló, Amerika!*, but it also ironically reflects the relationship (or actual reality) between capital and provincial productions. The seventh scene of the show was called “Gala night in the Miskolc Theatre”;¹¹¹ which might have drawn something from the style of the original production.

In June, *Halló, Amerika!* was presented in Kolozsvár [Cluj-Napoca, Romania] in an unknown version by the company of Nagyvárad [Oradea, Romania] and toured in other Transylvanian cities – reaching Hungarian audiences outside of the borders.¹¹² Szeged also started preparations to produce a revue “not less than the Budapest production,” including four original local comic sketches by the Budapest comedian László Békeffi.¹¹³ The production remained only a plan, however, due to the financial crisis faced by the theatre. In August, a casino in the holiday resort town at Lake Balaton produced *Halló, Siófok!* for one night, featuring 15 girls and a gypsy band,¹¹⁴ and even the amateur company of the Orosháza Tennis Club produced a *Halló, Orosháza!*, “a big revue in nine scenes.”¹¹⁵

*Halló Városliget!*¹¹⁶ was presented by the company of *Városligeti Műszínikör* [Budapest City Park Performers] in July 1925. Even though this was a Budapest production, its cultural distance from acknowledged theatre life was so great that it fits better here. The Városliget had already been a traditional entertainment district for a hundred years at the time. It was particularly developed as one of the main sites of the major celebrations and exhibitions (1896). In the 1920s, this bygone era had a large nostalgic

110 *Színházi Élet* XV, no. 17 (4 April–2 May 1925): 84, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00559/pdf/>.

111 *Miskolci Napló*, March 25, 1925.

112 *Vágóhíd*, June 18, 1925.

113 *Szegedi Új Nemzedék*, April 15, 1925.

114 *Színházi Élet* XV, no. 32 (9–15 August 1925): 73, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00574/pdf/>.

115 *Színházi Élet* XV, no. 33 (16–22 August 1925): 86, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00575/pdf/>.

116 Opened on August 6, 1925, music by Jenő Kerner and Mihály Erdélyi. Ágnes Alpár, *A Városliget színházai* [The theatres of Városliget] (Budapest: OSZMI, 2001), 61.

value, which served as a recurring subject in the venue's shows. Its audience was drawn from among the poorest and the lowest of the Budapest society, for whom even the Operetta Theatre was too expensive; and, as a journalist wrote, "*servants, burglars, seamstresses, everybody was interested in Halló, Városliget!, and to see the local Biller and Halmai.*"¹¹⁷ Mihály Erdélyi, the director of the show, arranged 20 scenes framed by a folk tale told by a grandfather:

1. Introduction of the protagonists; 2. Grandfather's tales; 3. The exploded village; 4. Protest in the Harem; 5. Constantinople; 6. Boxing on the sea; 7. A storm is coming; 8. The ship is burning; 9. Party in the seabed; 10. A memory from Városliget; 11. The land of Fairies; 12. The collapsed Trianon; 13. Registration office in Hell; 14. Cabaret in Hell; 15. Harvest in Tokaj; 16. Where is the old Városliget now?; 17. On the way home; 18. Fall from the balloon; 19. The dream...; 20. No, no, never...!¹¹⁸

The production was built around three main themes: exoticism (4, 5, 6, 11, 19), nostalgia (2, 10, 16, 17) and nationalism – irredentism (3,¹¹⁹ 12, 15, 20; "No, no, never" was a widely used slogan against accepting the Treaty of Trianon since 1920). Other scenes contained several references to the original *Halló, Amerika!*: girls in the Harem scene, and even the hit melody of the show (*Katódia légy a babám*) with new lyrics, entitled *Nyalódka* [Popsickle]. The *Műszínpör* had hardly any stage equipment, but they still attempted to create (or mimic) visual effects (7, 8, 18) and sketches, reflecting the problems of their audience.¹²⁰

The *Műszínpör*'s productions were usually not reviewed at all, but in this case both *Színházi Élet* and *Új Nemzedék* wrote long columns about *Halló, Városliget!*, generally praising the show. The reviewer of *Új Nemzedék* put the show above the original *Halló, Amerika!*, adding that Mihály Erdélyi had more ideas than Jack Haskell. Despite the fact that the cultur-

117 *Új Nemzedék*, July 22, 1925. This social environment served as a basis for Ferenc Molnár's play, *Liliom* (1909).

118 Alpár, *A Városliget színházai*, 61.

119 We suspect that this is a reference to Dezső Szabó's 1919 roman, *Az elsodort falu* [The drifted village] about rural Hungary during WWI.

120 "[...] our heroes are in love and joke merrily, until the governing powers of the seabed chase their disturbing company to the hell. Here they are struggling with the local registration office, but their good Hungarian gaiety saves them from being expelled." *Színházi Élet* XV, no. 31 (2–8 August 1925): 13, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00573/pdf/>.

Figure 6: The performers and writers of *Halló, Városliget!*

Színházi Élet XV, no. 31 (2–8 August 1925): 13, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00573/pdf/>

Figure 7: Performers of the *Népliget* revue, in the middle is Jenő László, the author

Színházi Élet XV, no. 17 (4 April–2 May 1925): 20, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00559/pdf/>

al status and quality of the venue was considered to be extremely low, they praised the production as it was considered to be Hungarian, and reflected the main national sentiments of the era.

Halló, Népliget!, a large-scale operetta revue with songs and dances in eight scenes, was produced in another less prestigious fairground of Budapest.¹²¹ The Népliget venue had serious problems with electricity, so they began the show in a complete darkness. According to one reviewer, the most memorable scene concerned the brutal murder of Ferenc Kodelka in January 1925, whose perpetrator had recently been sentenced to be hanged.

These new, local productions were advertised as being on the same level as the original Budapest show; however, none of the local theatres had the financial power to stage a spectacular like the one in Budapest, and most of them clearly did not intend to. Nevertheless, all of these provincial productions were staged in the following months after the original's premiere, and by the start of the next season in September, the *Halló*-fever was already over. One factor behind this rush might have been the producers' urge to prove (mostly to themselves and to audiences) that they were keeping up with the latest Hungarian musical theatre trends and their quality was similar to that seen in Budapest. The *görl* as a social type was meaningless in provincial Hungary, therefore if it appeared in the shows it was mostly parodied. They used this "new genre" to show the local history focusing on what they considered as important values, instead of a cosmopolitan spectacle. While the original *Halló, Amerika!* was a tool of escapism, provincial mutations frequently used their *Halló* shows as a tool to collectively cope with the trauma and mourning of recent years. According to the plans of the Operetta Theatre, such themes would have appeared in their next production, *Halló, Budapest!*, as well.¹²² Neither approach is better or worse than the other, they just serve different purposes and the demands of different audiences.

Halló, Amerika! was a spectacle of a previously unexperienced size and quality in Hungary. This was its major flaw: it was oversized for a city like Budapest, particularly during the time of hyperinflation. The actual mental state of Budapest society, traumatised by the territorial loss of the country, might also not have provided the right moment for such a radical change

121 *Színházi Élet* XV, no. 17 (4 April–2 May 1925): 20–1, <https://epa.oszk.hu/02300/02343/00559/pdf/>.

122 The composer Béla Zerkovitz said: "In one of the hit songs created for Irén Biller, I present three eras of Budapest. The good old times, the so-called slithered era, and the era of complete breakdown." *Magyarország*, April 8, 1925.

in the repertoire. The debates around the production were merely political, not professional (despite Jack Haskell's inhuman behaviour). The show reached a wide audience, from the aristocracy to the poor, and it introduced Hungary the concept of modern revues and entertainment. It added the new word, *görl*, to the everyday Hungarian vocabulary and due to other shows staged in the following years,¹²³ the social type of showgirls appeared in Budapest and remained for the next 25 years. The phrase *Halló, Amerika!* remained in the collective memory: in September 1928, the new telephone line between New York and Budapest was inaugurated with it,¹²⁴ just like the Hungarian Radio's first broadcast in the USA.¹²⁵ The title pattern was still copied even ten years later.¹²⁶

The fundamental research into musical stage entertainment in Budapest has hardly begun – it should be continued using the tools of historiography, the history of mentalities, sociology and gender studies in order to reach well-grounded conclusions.

Bibliography

Alpár, Ágnes. *A cabaret - A fővárosi kabarék műsora, 1901–1944* [Show catalogue of the cabarets of Budapest]. Budapest: MSZI, 1978.

Alpár, Ágnes. *A Városliget színházai* [The theatres of Városliget]. Budapest: OSZMI, 2001.

Berczeli, Károlyné A. *A Vigszínház műsora 1896–1949* [Show catalogue of Vigszínház]. Budapest: MSZI, 1960.

Futaky, Hajna. *A Pécsi Nemzeti Színház műsorának repertóriumai I* [Show catalogue of the Pécs National Theatre I]. Budapest: OSZMI, 1992.

Giese, Fritz. *Girlkultur*. München: Delphin, 1925.

Heltai, Gyöngyi. "Transznacionális hatások a Fővárosi Operettszínház korai korszakában (1922–1926)" [Transnational influences in the early period of the Budapest Operetta Theatre (1922–1926)]. In *A magyar populáris zene*

¹²³ The Operetta Theatre attempted to revive the American theme in a new operetta, *Miss Amerika* in 1929. Despite of the Hungarian composer, Mihály Eisemann and Erzsi Péchy in the title role, critics did not see anything else in it but a smaller version of *Halló, Amerika!*.

¹²⁴ *Az Est*, November 14, 1928.

¹²⁵ "Halló Amerika first Communication of the Hungarian broadcasting, to the Columbia Corporation Amerika" [sic], *Az Ujság*, May 3, 1932.

¹²⁶ See *Halló, Tel-Aviv!* (1936) and *Halló, Sanghai!* (1939) in *Komédia Kabaré* [Comedy Cabaret]. See Alpár, *A cabaret - A fővárosi kabarék műsora*, 492.

- története(i). Források, módszerek, perspektívák*, edited by Ádám Ignác. Budapest: ZTI, forthcoming.
- Koch, Lajos. *A Fővárosi Operettszínház műsora* [Show catalogue of the Municipal Operetta Theatre]. Budapest: MSZI, 1973.
- Kracauer, Siegfried. *Ornament der Masse*. Berlin: Surhkamp, 2009 [1927].
- Molnár, Daniel. "A Whirlwind from the Puszta'. Hungarian and Hungarian style variety acts in Berlin 1920–1961." In *Acta Ethnographica Hungarica* 64, no. 1 (2019): 211–26. <https://doi.org/10.1556/022.2019.64.1.12>.
- Molnár, Daniel. *Vörös csillagok. A Rákosi-korszak szórakoztatóipara és a szocialista revűk* [Red stars. Entertainment business in the Rákosi-era and the socialist revues]. Budapest: Ráció, 2019.
- Papp, Attila Z. "A nyugati magyar diaszpóra és szervezeti élete néhány demográfiai, társadalmi jellemzője" [Organisation and social characteristics of the Hungarian Western diaspora]. In *Kisebbségkutatás*, no. 4 (2010).
- Puskás, Julianna. *Kivándorló magyarok az Egyesült Államokban 1880–1940* [Hungarian emigrants in the US 1880–1940]. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982.
- Zipernovszky, Kornél. "Who will win – the jazz or Gypsy, it is hard to tell: Gypsy musicians defend Hungarian national culture against American jazz." In *AMERICANA - E-Journal of American Studies in Hungary*, vol. X, Special issue on jazz. <http://americanajejournal.hu/vol10jazz/zipernovszky>.

Arcanum Digital Database of Hungarian Newspapers

- 8 Órai Ujság, 1925, 1927.
- Az Est, 1925, 1928.
- Az Ujság, 1925, 1932.
- A Nép, 1925.
- Budapesti Hírlap, 1906, 1925.
- Dunántúl, 1925.
- Esti Kurír, 1925, 1927.
- Magyarország, 1924, 1925, 1928.
- Magyarság, 1924, 1925.
- Miskolci Napló, 1925, 1926.
- Nemzeti Sport, 1925.

Nemzeti Ujság, 1925.

Pesti Hírlap, 1925, 1926.

Pesti Napló, 1925, 1936.

Reggeli Hírlap, 1925.

Szegedi Új Nemzedék, 1925.

Színházi Élet, 1925.

Új Nemzedék, 1925.

Vágóhíd, 1925.

Világ, 1925.

Other Papers

Ma Este, 1924, 1925.

Variety, 1925.

Fonds

Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár [Hungarian National Library, Department of Theatre History], Irattár, 374. Fővárosi Operett Színház – Vígszínház.

Operettas Staged by the Slovak National Theatre During the Years 1920–1938¹

Michal Ščepán

Muzikološki inštitut Slovaške akademije znanosti

Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences

In 2020, Slovakia commemorates the 100th anniversary of its most important cultural establishment, the Slovak National Theatre. In the history of this institution, the first two decades were extremely complicated, and operettas played an important role on its stage.

With the Martin Declaration signed on 30 October 1918, the Slovaks officially declared their independence from Hungary and became part of a new country, Czechoslovakia. The new democratic conditions brought about significant progress in all fields, not only in the political and social spheres, but also in culture and education. In the 19th century, the Slovak national awakening movement considered the latter two fields to be the foundations of national awareness. However, in the new state, both needed a proper centre for their development. Although the capital of the Slovaks in the Austro-Hungarian Empire was, at least implicitly, Turčiansky Svätý Martin, several cities in different parts of the country were taken into account when deciding on the capital within the new federal republic. In the end, the choice fell upon Bratislava.

One of the priorities of the Czechoslovak government was to acquire the territory of the city of Pozsony/Pressburg. The name Bratislava began

1 This article is the result of the implementation of the Personality and Work in the History of Musical Culture of the 18th–20th Centuries in Slovakia (No. 2/0116/20) project supported by the Scientific Grant Agency of the Ministry of Education, Science, Research and Sport of the Slovak Republic and the Slovak Academy of Sciences, Bratislava, Institute of Musicology of the SAS, 2020–2023.

to be used for this in February 1919 when Vavro Šrobár, authorised to govern Slovakia, moved there. Bratislava officially became part of Czechoslovakia after the Treaty of Versailles on 28 June 1919. Besides its favourable location, one of the main reasons for choosing it as the capital was that there were enough buildings where the newly emerging institutions could move in. Talks about establishing a representative national theatre began already in May 1918, at the celebrations of the 50th jubilee of laying the foundation stone of the National Theatre in Prague, in which a Slovak delegation, headed by the poet Pavol Országh Hviezdoslav, also participated. The Slovak National Theatre was primarily established due to the will of Slovak politicians rather than as a manifestation of some inner artistic need.

Although Bratislava was the capital of Slovakia, the proportion of Slovaks in the city's population was minimal. From the times of the Austro-Hungarian Empire, the population had been mainly Hungarian and German, and they had never imagined their city would once become part of Czechoslovakia.² Slovaks were gradually arriving in Bratislava for work from other parts of the country, with the size of the population of the new state also increased by the arrival of Czechs. Therefore, the main political aim was to eliminate the German and Hungarian languages and replace them with Slovak and its culture. This, however, posed a major problem, since the Slovak National Theatre was neither Slovak nor national in its beginnings. Its operations were not managed by the state, but by a private company (a joint venture) called *Družstvo Slovenského národného divadla* [Cooperative of the Slovak National Theatre], established in 1919 and granted a concession by the Ministry of Education and National Enlightenment in Prague.³

Slovak amateur theatre, no matter how developed and branched out it was territorially, could not become the basis of a professional theatre. Therefore, the Cooperative decided to engage and commission *Východočeská divadelní společnost* [the South Czech Theatre Company] from Pardubice, which was headed by director Bedřich Jeřábek and consisted of three ensembles: drama, opera, and operetta.⁴ In the Municipal Theatre in Bratislava, this company was to alternate with Hungarian and German thea-

2 Zuzana Francová, "Obyvatelia – etnická, sociálna a konfesijná skladba," *Bratislava: (Ročenka Mestského múzea)*, no. 10 (1998): 17–38.

3 František Bokes, "Družstvo Slovenského národného divadla," *Slovenské divadlo* 56, no. 2 (2008): 236–58.

4 Ladislav Lajcha, *Dokumenty SND 1 (1920–1938). Zápas o zmysel a podobu SND*, vol. 1 (Bratislava: Divadelný ústav, 2000), 7–25.

tre companies, that served the needs of the original population, in a 1:1:1 ratio. During the 1920s and 1930s, the theatre companies of Károly Polgár, Dezső Földes, Sándor Iván, Jozef Jarno, Paul Blasel or Rudolf Beer gradually operated in the city.⁵

Jeřábek's theatre company arrived in Bratislava with a complete repertoire, naturally in the Czech language, and this was one of the main objections of the representatives of Slovak national life, ignoring the fact that there were few Slovak original works and translations. Another essential objection was the operetta, which was seen as an unwanted element in the programme of the Slovak National Theatre.⁶ In the opening season, Jeřábek premiered 20 operettas in total, which is not a negligible number considering the four months the theatre had been in existence.⁷ Besides the works of Czech authors, such as *Maharadžov miláček* [The Maharaja's Sweetheart] by E. Starý, which was the first ever operetta staged there, or *Polská krv* [Polish Blood] by O. Nedbal, the programme of the Slovak National Theatre included Offenbach's *Orpheus in the Underworld*, *Daphnis and Chloe*, Kálmán's *Csárdás Princes*, *Autumn manoeuvre*, Strauss's *Thousand and One Nights*, and L. Fall's *Rose of Stamboul*. Jeřábek's aim was to attract a wider audience, for whom operettas suited because of their character. After all, musical theatre had a long tradition in Bratislava.⁸ Therefore, and also because of the smaller language barriers, even the German and Hungarian inhabitants of the city began to gradually attend these performances. Voices against operettas became stronger, though. A prominent music critic of the day, Ivan Ballo, spoke up in the press against staging operettas:

The Cooperative of the Slovak National Theatre is planning to stage an operetta in our theatre again. The writer is of the quite correct opinion that staging operettas as part of the programmes of the Slovak National Theatre means an artistic degradation and it will not

5 Milena Cesnaková-Michalcová, *Premený divadla: inonárodné divadlá na Slovensku do roku 1918* (Bratislava: Veda, 1981), 111–2.

6 Zdenka Bokesová, "O cestách vývoja operety v Bratislave," in *Pamätnica Slovenského národného divadla*, ed. Ján Ferenčík (Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960), 238.

7 All the information about the premieres and the repeats comes from the following publication: Elena Blahová-Martišová and Ján Jaborník, *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920–2010* (Bratislava: Slovenské národné divadlo, 2010).

8 Jana Lengová, "Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830–1918): Hudobné divadlo," in *Dejiny slovenskej hudby: od najstarších čias po súčasnosť*, ed. Oskár Elschek (Bratislava: ASCO Art & Science, 1996), 206–7.

*do any good to the theatre or its attendance. The gentlemen in the cooperative have their own opinion. They figured one could prosper only with operettas. We admit that, from a financial aspect, the theatre is a business. But, if a business is not doing well, more work is to be done. Therefore, more knowledge in the management, more energy, and more authority is needed, not operettas.*⁹

Partly due to such invectives, operettas began to slowly disappear from the repertoire. In the first season, there were six of these, including works of lower quality, such as K. Moor's *Mr. Professor in Hell* or F. Albini's *Barefoot Dancer*. In the second season, which was the last one headed by Jeřábek, no operettas were staged. Despite the subvention from Prague and the contributions by the city and the county, the Slovak National Theatre under Jeřábek did not manage to generate enough funds in its first three years, unlike the theatres in the Czech Republic. Although Slovaks already constituted over half of the population of the city in the 1920s, because of their jobs they had practically no time for attending the theatre, and were not even interested in it. Even if they were interested, going to the theatre remained a distant dream for many, which few could afford. Moreover, most left the city at the weekends and travelled home to their families.

The solution was to appoint a new director, which the Cooperative did by inviting Oskar Nedbal, a prominent Czech composer, conductor and entrepreneur.¹⁰ When he took up the post in 1923, he undertook to fulfil one main task: to Slovakise the theatre to the largest possible extent, while maintaining a multi-ethnic Bratislava audience by introducing ballets to replace the unsuitable operettas. However, the latter did not disappear from the repertoire completely, but, contrary to his predecessor, Nedbal selected only high-quality, tried and tested works. An operetta composer himself, he did his best to keep this genre on the stage of the Slovak National Theatre. From his 1923 appointment onward, he focused on staging classical operettas which were artistically fully effective and followed the concept of operas, and which, consequently, required opera singers and a large symphonic orchestra. Among the already popular work that he staged were Strauss's *Die Fledermaus* and *Gypsy Baron*, F.R. Hervé's *Mamzelle Nitouche*, Offenbach's *Orpheus in the Underworld*, and Schubert and H. Berté's *House of the Three Girls*. Nedbal's own works, including *Polish Blood* and *The Vineyard Bride*, and two fashionable revue operettas, Z. Folprecht's

9 Ivan Ballo, "O operete," *Slovenský denník* 5, no. 172 (1922): 5.

10 Lajcha, *Dokumenty SND 1* (1920–1938), 40–99.

From Pressburg to Bratislava and J. Odcházal's *From Bratislava to Shanghai*, also featured in the repertoire.

The shows were always staged with high artistic standards, which followed from Nedbal's circumspection in choosing the conductors and singers. In choreography and direction, the ballet master Achille Viscusi also participated in staging operettas.¹¹ Despite all these strengths, however, no more than three operetta premieres, and a maximum of 15 repeats, took place a year under Nedbal's directorship till 1930 (with a short break in 1928–1929). The situation changed in the last year of Nedbal's activities, when a second stage, a so-called Folk Theatre was opened, which was to stage not only drama but operettas, too. Besides two premieres in the main building of the theatre, another three operettas were staged in the Folk Theatre, and this was the highest number under Nedbal's directorship of the Slovak National Theatre. Throughout his time in the theatre, Nedbal struggled with financial difficulties and did not manage to fully achieve the Slovakisation of the theatre, either. For this reason, he was constantly under attack. Although he did not do anything wrong as a manager and did not seek any wrongful personal gain (as confirmed by a financial audit), he could not put up with the pressure and committed suicide on Christmas Eve of 1930.

He was succeeded by an entrepreneur, Antonín Drašar, who took over the complete management of the Slovak National Theatre based on a concession granted in 1931.¹² Over time, the annual programmes in the municipal theatre building settled definitively at a 10:1:1 ratio in favour of the Slovaks against the German and Hungarian minorities. In terms of the number of premieres and repeats, the time of Drašar's activities was the golden age of the operetta in the interwar period. Contrary to Nedbal, Drašar had a strong preference for operettas, which could also be seen in his previous activities in *Národní divadlo moravskoslezské* [the National Moravian-Silesian Theatre] in Ostrava, *Divadlo sdružených měst východočeských* [the Theatre of Associated East Czech Cities] in Kladno, and *České divadlo* [the Czech Theatre] in Olomouc. Drašar's inclination to the operetta was aptly characterised by a Czech singer and actor, Oldřich Nový, who had worked under him in Ostrava: "*Drašar was known all over the empire for being obsessed with operetta.*"¹³

11 Elena Martišová-Blahová, *Slovenské národné divadlo 1920–1995 (fakty – osobnosti – udalosti)* (Bratislava: Národné divadelné centrum, 1996), 44.

12 Lajcha, *Dokumenty SND 1 (1920–1938)*, 102–58.

13 Ladislav Tunys, *Jen pro ten dnešní den. V hlavní roli Oldřich Nový* (Praha: Ametyst, 2000), 38–9.

Drašar continued this trend even in his activities in Slovakia, especially by engaging the operetta ensemble he had brought over from Olomouc, which was to replace Nedbal's ballet ensemble. However, the Folk Theatre did not bring the desired profit and it was closed in the spring of 1931. All the operetta shows were then transferred back to the main theatre building. From his appointment onward, Drašar attracted a wave of criticism not only for his preference for operetta over drama or opera, for securing the favourable spots for operettas during prime time on Saturdays and Sundays, and for costly sets for the operetta shows, but also for his preference for Berlin revue operettas (R. Benatzky, J. Gilbert, R. Stolz, J. Beneš) and adding Hungarian operettas to the repertoire (N. Brodszky, P. Abraham), for which he received generous commissions and royalties. After a year, such criticisms were also accompanied by resentment over the fact that he had become the art advisor of the Modern Operetta in the Variété in Prague. Moreover, objections about the unsuitability of operettas for the stage of the Slovak National Theatre were still ongoing. In one of the many discussions aimed against Drašar and operetta, the following was said:

Director Drašar introduced operettas into the Slovak National Theatre, operettas which have no worth artistically, which are kitschy and, on top of that, Hungarian. He was criticised for this at the first meeting, and has been criticised publicly in magazines and dailies, pointing out that operettas, especially in their current form, do not belong to the representative national stage, as they suppress true art to a subordinate level, dull refined taste for fine arts in the audience, etc. Previously, there were no operettas, except for some classical ones. High art was cultivated, the theatre stood on a certain height from an artistic aspect, and this is proven also by the fact that prominent artists emerged in the Slovak National Theatre who then proceeded to other major stages, e.g. to Brno and Prague. Operettas are played elsewhere, one might say, but not in a national theatre, not on national stages. That is not the case either in Prague, or in Brno; actually, nowhere else, I should say.¹⁴

Drašar's plan with operettas was well considered and, as it soon turned out, his primary interest was not education or the establishment of a good ensemble with the prerequisites for continuous development, nor staging operettas in the Slovak National Theatre to gain funds for running it.

14 Terézia Ursínyová, *Cesty operety* (Bratislava: Opus, 1982), 48–9.

Instead, he was interested in theatre entrepreneurship. This could be seen especially after his appointment as art advisor of the Modern Operetta in Prague, when the interactions between these two institutions became livelier, to the extent that they exchanged soloists and choir members, rehearsed the same repertoire, and shared their collections, especially those of the Slovak National Theatre. This entrepreneurial character of Drašar was noticed by the above-mentioned Ivan Ballo, who, although praising Drašar's abilities and entrepreneurial skills, noted that he lacked any artistic qualifications whatsoever. Just like in the previous period under Jeřábek, even now he addressed the issue of the operetta itself very sharply, saying that it demoralised the audience and killed even the last vestiges of its taste and sense for true and valuable art.¹⁵

However, Drašar was a very different director from Oskar Nedbal – he was a hard-headed businessman and an adamant pragmatist, who did not lose perspective and withstood this enormous pressure. Drašar's activities had their advantages, too. Besides dividing drama into separate Czech and Slovak ensembles, he could implement, mainly thanks to the profit gained from staging operettas, an experimental dramaturgy, including contemporary works that were financially risky and often turned out to be financially unviable because of their low attendance. This was admitted by another prominent critic and organiser of musical events, Gustáv Koričánsky, too:

After all, we must count on that damned capitalist money to finance contemporary opera and, since operettas are relatively lucrative according to Drašar's reliable figures, nothing else remains but to make use of them financially in favour of the opera. It does not sound nice, I know! However, the realm of the operetta is not that of the opera, so I do not worry about the operetta at all. I want to be fair even to the operettas though. It is secondary, maybe even parasitic art, but it does not always have to be the worst. Classical, or partly even modern, operettas, have inventive melodies envied by many symphonists. At the same time, operettas, a type of a convenient pseudo-art of townspeople, may have quite an entertaining, light esprit.¹⁶

For Drašar's era, it was typical that the members of the ensemble, the dancers, musicians of the orchestra, and conductors, had to perform in all

15 Ibid., 50.

16 Ibid., 47.

genres. The same applied for the actors of the drama section who had to perform in operettas, too. For the latter, however, Drašar was systematically building a soloistic ensemble. He selected actors from other Czech and Hungarian theatres and, mainly, invited young talented singers from the Academy of Music and Drama in Bratislava. Under Drašar's management, the following prominent Slovak singers were admitted to the Slovak National Theatre: Margita Česanyiová, Štefan Hoza, Mária Kišonová-Hubová, František Krištof Veselý, and Štefan Munk. Despite their ambition to perform opera, these young graduates sang mainly operettas.

Tenorist Štefan Hoza, who had joined the theatre in 1932, recalled the situation and the environment in which the young singers found themselves upon joining the Slovak National Theatre, and gave some information also about their engagement in operettas that followed from the terms and conditions of their employment contract:

Theatre attendance called for premiere after premiere. If a classical operetta was repeated 10 times, it was a success. Each member had to compulsorily perform in all the shows, be it drama, operetta, opera, ballet, pantomime, revue, narrative plays, outdoor shows, matinées, night shows, or any other event throughout the Czechoslovak Republic organised by the Slovak National Theatre. The contract also stated that: "The member is engaged from 15 August 19 ... for a period of one year. Each member is entitled to a 14-day holiday of paid leave. If the holiday lasts for six weeks or two months, the member of the Slovak National Theatre receives 75% of his salary for the entire period of the holiday. The holiday is determined by the director. The working hours consist of rehearsals and shows. The duration of the rehearsals – on days when the member performs – must not exceed five hours and must not last longer than until 4 pm. On days when the member has no show, he shall rehearse for eight hours and even in the evening. If rehearsals are necessary due to a sudden change in the repertoire or for some other reason, the member shall rehearse even on Sundays. The management reserves the right to change the casting. A member who rejects the assigned role or refuses to perform in any show, may be immediately dismissed and loses all his right to a salary. In each case, the management has the right to demand a penalty amounting to the member's annual salary."⁷

17 Štefan Hoza, "Naše operetné začiatky," *Hudobný život* 3, no. 23 (1971): 3.

However, despite these tough conditions, and despite the fact that the young singers could not sing in operas and follow their own ideas, performing in the operettas enabled them to progress significantly in terms of agility and acting. According to Janko Blaho, a renowned Slovak tenor active in theatre from 1927, the conditions outline above, along with Drašar's ability to recognise talent and perspective in young artists, led many of them to become professional actors and singers.¹⁸

The sentiments against Drašar culminated in a demonstration at the time of the premiere of Abraham's operetta *Ball at the Savoy* (29/04/1933). This event, which had an anti-Czech and anti-Hungarian character and in which mainly students participated, was so tumultuous that the show had to be discontinued, despite an intervention by the police. Alexander Moyzes, a young composer, and reviewer of cultural life, reported on this event and on the situation of the theatre in Bratislava in the art and literature magazine *Elán* as follows:

The Bratislava audience got a glimpse of the mysteries and beauties of the new art and wants the same as the audience has in Vienna and Prague. The late Oskar Nedbal allowed some delicacy, by Strauss or himself, only here and there, Kálmán also got a chance here and there, but it was always rendered very nobly. Drašar's new regime keeps throwing these delicacies in handfuls. It is understandable that, due to their inadequate and superficial education in theatrical matters, our audience throws itself into the embrace of a crippled muse with passion. What to say then when ten times fewer people come for the première of an opera than for the 20th repeat of an operetta? Our nice youth wants entertainment, and they get it by the operetta shows of the Slovak National Theatre. How terrible that demonstration against Hungarian operettas was – and, at the same time, we do not see the same youth no longer enjoying operettas which are sometimes even more Hungarian than the one they booed. It is a tough nut how to solve the problems of the opera in the Slovak National Theatre, which is, as of now, the least sought-after element of our theatre and brightens only with very costly guests from abroad. The fault is on both sides: the theatre management as well as the audience. Drašar is an entrepreneur of the theatre for which he receives subvention from the state, the country, and the city of Bratislava. He should not have given such

18 Janko Blaho, *Zo skalického rínku* (Bratislava: Tatran 1974), 156–8.

*scope for the operetta and set up a special ensemble for it. However, if our audience wanted to have a theatre that fulfils its mission, it should have innovated the operetta shows and protested against this harmful element in our theatre in that way.*¹⁹

This demonstration was one of the factors that prompted Drašar to look for ways to improve his relationship with the Slovak cultural public. Besides staging operettas in Slovak, with Lehár's *Paganini* (11/11/1933) being the first step in this direction, he focused mainly on staging the works of local authors. Ján Móry's *Zimný románik* [Winter Story] is considered to be the first Slovak operetta staged in the Slovak National Theatre. However, its premiere on 6 February 1932 provoked a serious controversy, not because of the quality of the operetta itself but, rather, because of the origin of its author, which was a thorn in the flesh of nationalistically oriented critics. Although Ján Móry came from Slovakia, he kept his Hungarian nationality even after the dissolution of Austria-Hungary. He studied composition in Budapest and Berlin, and his works were strongly influenced by the character of the musical life of these cities. Móry's fourth operetta in three acts set a German libretto written by Erwin W. Olbricht and Kurt Wunger. Drašar staged it in Czech translation during his activities in the Olomouc theatre in České Budějovice, a seasonal centre at that time (22/01/1931). It was conducted by Jiří Viliam Schöffer, who was the conductor of its Bratislava staging, too. Since Hungarians viewed Móry as their compatriot living abroad, the reviews in the Hungarian press were more than positive:

*The plot is not stereotypical, it is filled with nice experiences permeated with love and cheerfulness during winter sports. The music is full of softness, its melodies are dominated by strength and feeling, which is a unique feature of each composition of Móry's. The operetta also contains modern hits and a rumba, which brings it closer to the musical productions of bars and cafés. The audience, which filled the theatre and, because of the composer, included an impressive number of Hungarians too, welcomed the operetta warmly and affectionately greeted Móry, who had achieved significant success even in Germany.*²⁰

19 Alexander Moyzes, "Opereta v prvej polovici sezóny 1933–34," *Elán* 4, no. 5 (1933/4): 7.

20 Marianna Bárdiová, "Ján Móry a bratislavské inscenácie jeho operiet v prvej polovici 20. Storočia" [Ján Móry and the Bratislava Stagings of his Operettas in the First Half

The Slovak press received Móry's operetta very differently. The *Slovák* daily criticised the operetta for its weak libretto with its non-dynamic and boring plot, but appreciated the beautiful melodies and the rich instrumentation of the music.²¹ The most critical review of the operetta was written by Alexander Moyzes in the *Národný denník* daily under the title *What All Wants to Get Away With Under the Label of "Being Slovak"?* At the very beginning of the article the author criticises labelling the work as Slovak, points out the translation of the libretto, and evaluates the operetta as a very poor work on the whole. He asks:

*How dare Slovak composers hide everything that is distasteful and impotent under the pretext of being Slovak? And how did it make it to the stage of the Slovak National Theatre?*²²

This example also reveals that the problem of the national character of the artistic productions of the Slovak National Theatre did not get solved in the 1930s, either. Another musical-dramatic work by Móry staged by the Slovak National Theatre was his operetta *La Vallière*, setting again a German libretto, this time by Günther Bibo, and having been premiered in Berlin. In Bratislava, it was performed on 5 April 1935 in Slovak translation and, paradoxically, it figured in Drašar's application for subvention for the following season as a work of the world repertoire.²³ On the whole, Móry's operettas made use of every detail very sensitively to depict the characters and differentiate them with the music, but, at the same time, he did not abandon the typological schemes of Viennese operetta. In his inventive and rich melodies, he followed the contemporary orientation towards European entertainment music (especially dance songs) and did not shy away from modern harmonic structures, while placing emphasis on monumental instrumentation.²⁴

Drašar's era was also the time of the beginning of the career of the most famous Slovak composer of operettas, Gejza Dusík. Already during his studies at the grammar school, Dusík composed several popular dance songs. After four semesters of studying medicine, he left the university and decided to devote himself fully to music. He began studying composition at

of the 20th Century], in *Vybrané štúdie k hudobným dejinám Bratislavy*, ed. Jana Lengová (Bratislava: Veda, 2006), 121.

21 Ibid., 121–2.

22 Ibid., 122.

23 Ibid., 125.

24 Ibid., 133–4.

the New Viennese Conservatory (Neues Wiener Conservatorium). His first operetta, *Tisíc metrov lásky* [A Thousand Metres of Love] was premiered in the Slovak National Theatre in Bratislava even before his graduation. He composed it based on the theme of a comedy by Emanuel Brožík in collaboration with Juraj Haluzický. After the premiere of this three-act operetta (5 December 1935), the critics noted the entrance of a prominent figure on the scene of Slovak entertaining musical productions:

*Gracious melodies, delightful to the ears of the audience, intertwine with the entire plot, and they will soon become popular. The lively jazz rhythms in various forms of modern dances came as a surprise. The instrumentation makes a skilful use of all the possibilities of timbre – up to dense, rich sound.*²⁵

The premiere of his second operetta, *Keď rozkvitne máj* [When May Bursts into Blossom], took place on 14 May 1938. The praise that this three-act operetta received, whose libretto was written by Pavol Braxatoris, surpassed all expectations. One report noted that:

*the whole work matched and, in certain aspects, even exceeded the standard of the regular foreign operettas, while a touch of softness and grace leaves a pleasant impression of this operetta.*²⁶

Unlike Móry, Dusík fully declared his Slovak nationality, and even his music had a Slovak (folk) character in terms of melody and rhythm, which was one of its positive features praised by the critics. In this operetta, Dusík drew on the style outlined in his first, and this style became characteristic of his work. Although he based his operettas on his own lyrical melodies, or on modern rhythms (fox, tango, waltz), for a long time he followed the formal scheme of Viennese operettas with a lyrical and a young comic pair, with a preference for closed pieces of a song character, and insertions of dance pieces often created from the central melodies. The prelude summarises the most striking melodies and rhythms. He used recitatives, melodrama and more elaborately composed musical pieces only in his later operettas. However, what is unrepeatable and omnipresent is the folk character of Dusík's melodies and his response to contemporary, modern rhythms.²⁷

25 Ursínyová, *Cesty operety*, 68.

26 Ibid., 69.

27 Terézia Ursínyová, "Vyhostené (?) dieťa múz," *Hudobný život* 39, no. 5 (2007): 27.

The negative attitudes toward Drašar slowly ceased, partly because the Modern Operetta in Prague closed down in 1935. With that, the profile of the operetta repertoire of the Slovak National Theatre began to change. The operations were simplified, there were fewer exchanges between Bratislava and Prague, the sets became less costly, and more scope was given in the operettas to opera singers, or even to young singers, who were cast mainly in operettas. In the Slovak National Theatre, the operetta returned to the classics and to pieces in which opera singers could shine. The repertoire included Nedbal's *Polish Blood*, Strauss's *Gypsy Baron* and *Die Fledermaus*, Lehár's operettas surprisingly ignored by the previous directors, *Giuditta*, *Frasquita*, *The Tsarevich*, *The Merry Widow*, *The Count of Luxembourg*, *The Land of Smiles*, Kálmán's *Circus Princess*, *Countess Maritza*, and Millöcker's *Beggar Student*. From among contemporary operettas, Frimml's *Rose-Mary*, Beneš's *Z pekla šťastie* [Dead Lucky], *Stratená varta* [Godforsaken], *Na tej lúke zelenej* [On that Green Meadow] and *U svätého Antoníčka* [At Saint Anthony] were staged.

As the artistic standard was always high, not only J.V. Schöffler but also opera conductors like Zdeněk Folprecht, Josef Vincourek, Karel Nedbal, and Ladislav Holoubek were made to rehearse and conduct the operettas.

In total, 65 operettas were staged under Drašar's directorship until 1938, and their repeats were seldom in single digits. However, the events of 1938 put an abrupt end to his successful era. With the declaration of the First Slovak Republic, the Czechs became unwanted, Drašar was arrested and, after his release, had to leave Slovakia. The Slovak National Theatre became nationalised and a new chapter, in which operettas also played a role, opened in its history. This, however, is another story.

Bibliography

- Ballo, Ivan. "O operete." *Slovenský denník* 5, no. 172 (1922): 5.
- Bárdiová, Marianna. "Ján Móry a bratislavské inscenácie jeho operiet v prvej polovici 20. Storočia" [Ján Móry and the Bratislava Stagings of his Operettas in the First Half of the 20th Century]. In *Vybrané štúdié k hudobným dejinám Bratislavy*, edited by Jana Lengová, 117–41. Bratislava: Veda, 2006.
- Blaho, Janko. *Zo skalického rínku*. Bratislava: Tatran 1974.
- Blahová-Martišová, Elena, and Ján Jaborník. *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920–2010*. Bratislava: Slovenské národné divadlo, 2010.

- Bokes, František. "Družstvo Slovenského národného divadla." *Slovenské divadlo* 56, no. 2 (2008): 236–58.
- Bokesová, Zdenka. "O cestách vývoja operety v Bratislave." In *Pamätnica Slovenského národného divadla*, edited by Ján Ferenčík, 236–48. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960.
- Cesnaková-Michalcová, Milena. *Premeny divadla: inonárodné divadlá na Slovensku do roku 1918*. Bratislava: Veda, 1981.
- Francová, Zuzana. "Obyvatelia – etnická, sociálna a konfesijná skladba." *Bratislava: (Ročenka Mestského múzea)*, no. 10 (1998): 17–38.
- Hoza, Štefan. "Naše operetné začiatky." *Hudobný život* 3, no. 23 (1971): 3.
- Lajcha, Ladislav. *Dokumenty SND 1 (1920–1938). Zápas o zmysel a podobu SND*. Vol. 1. Bratislava: Divadelný ústav, 2000.
- Lengová, Jana. "Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830–1918): Hudobné divadlo." In *Dejiny slovenskej hudby: od najstarších čias po súčasnosť*, edited by Oskár Elschek, 195–258. Bratislava: ASCO Art & Science, 1996.
- Martišová-Blahová, Elena. *Slovenské národné divadlo 1920–1995 (fakty – osobnosti – udalosti)*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1996.
- Moyzes, Alexander. "Opereta v prvej polovici sezóny 1933–34." *Elán* 4, no. 5 (1933/4): 7.
- Tunys, Ladislav. *Jen pro ten dnešní den. V hlavní roli Oldřich Nový*. Praha: Ametyst, 2000.
- Ursínyová, Terézia. *Cesty operety*. Bratislava: Opus, 1982.
- Ursínyová, Terézia. "Vyhostené (?) dieťa múz." *Hudobný život* 39, no. 5 (2007): 24–7.

Operetta in Sarajevo Between the Two World Wars

Fatima Hadžić
Univerza u Sarajevu
University of Sarajevo

Introduction

The National Theatre in Sarajevo¹ was established in 1919.² However, it took two years for the theatre ensemble to perform before a Sarajevo audience, i.e. to resolve problems with the theatre building and management,³ and thus the ensemble spent the first season on tour (Tuzla, Brčko, Dubrovnik).⁴ On the occasion of the opening ceremony organised from 22 to 24 October 1921, the doors of the National Theatre officially opened for Sarajevo audiences.

The National Theatre was a centre of Sarajevo theatre and cultural life, the first (and only) professional institution of culture and arts in the period

1 The National Theatre in Sarajevo was established as the “National Theatre for the Western Regions in Sarajevo”. In the text, the abbreviated name National Theatre is used.

2 Pursuant to the Decision by the Ministerial Council of the Kingdom of 1 September 1919, the following three categories of national theatres were defined: state (national) in Belgrade, Zagreb and Ljubljana, regional subsidised in Skopje, Novi Sad, Sarajevo, Split, and Osijek, and municipal (travelling) theatres in Niš, Kragujevac, Varaždin and Maribor. In line with this, on 1 October 1919 Government of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes made the decision on the formation of the theatre; this was the basis for the decree of 17 November 1919, on the establishment of the National Theatre for Western Regions in Sarajevo. Josip Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata (1918–1929)*, vol. 1 (Sarajevo: Svjetlost, 1976), 66.

3 Ibid., 66–9.

4 The National Theatre ensemble made its first performance in Tuzla, on 27 November 1920, in the theatre hall of hotel “Bristol”. They performed in Tuzla until 10 January 1921. Ibid., 76.

between the two world wars (1918–1941). Despite all the difficulties it faced over the first decades of its work, this institution managed to maintain an annual repertoire, along with the required human and financial resources, and to develop a broad range of cultural activities which, besides theatre, encompassed literature, the visual arts, and music. The National Theatre hall soon became the haunt of diverse cultural activities, a popular spot for organising various events, concerts, and parties. Besides its regular theatre repertoire, the stage of the National Theatre hosted a number of operetta and opera ensembles, local and international artists.⁵

Since no operetta or opera house existed in Sarajevo or Bosnia and Herzegovina in this period, the introduction of theatre pieces with music, “pieces with singing” and operettas into the regular theatre repertoire, in an institution with its own human and financial resources, significantly affected the development of musical professionalism through the establishment of music ensembles (theatre choir and orchestra) and hiring of professional musicians (conductors and vocal soloists).

Musical Repertoire

The musical part of the National Theatre repertoire consisted of pieces with singing and operettas. Besides these forms, which were part of the theatre repertoire together with plays, Sarajevo audiences had the opportunity to hear opera performances by visiting ensembles from Osijek, Zagreb, Ljubljana, and Belgrade, which visited the city several times. However, despite efforts to stage an opera with local forces,⁶ there were no major initiatives to promote opera in the theatre repertoire.

Pieces with singing, very popular between the two wars, were very often performed on the Sarajevo theatre stage until the Second World War. This is a musical theatrical form with national-romantic and folk content, which owes its popularity to simple topics, close to ordinary people (the faithful sweetheart, friendship, blood-brotherhood, respect for parents and one’s elders, heroism and bravery, patriotism, etc.) as well as to rich stage effects that were supposed to evoke scenes from everyday life. Musical numbers – newly composed melodies, melodies composed “based on folk mo-

5 The theatre hall was the location of numerous concerts, art exhibitions, literary evenings, parties of confessional and humanitarian societies, celebrations, and occasional events. Josip Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata (1918–1929)*, vol. 2 (Sarajevo: Svjetlost, 1976), 86.

6 The 1928/1929 season saw the staging of Mascagni’s *Cavaleria Rusticana* and Puccini’s *Madame Butterfly*. Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata*, vol. 1, 325–7.

tifs” or popular folk songs adapted for stage performance – were frequently featured, though they were not closely related to the plot.

During the first two seasons many pieces with singing by Serbian and Croatian authors were performed, such as: *Zona Zamfirova* by Stevan Sremac (1855–1906), *Koštana* by Borisav Stanković (1876–1927), *Školski nadzornik* by Kosta Trifković (1843–1875), *Didó* by Janko Veselinović (1862–1905) and Dragomir Brzak (1851–1904), *Put oko svijeta* by Branislav Nušić, and *Šokica* by Ilija Okrugić-Sremac (1827–1897). In the season 1922/1923, the first piece with singing with a topic from Bosnian and Herzegovinian life was staged. It was entitled *Aiša* and based on a text by the local author Svetozar Ćorović (1875–1919), with the music composed by František-Franjo Matějovský. *Aiša* (which premiered on 17 February 1923) was followed by a series of local pieces with singing.⁷

Since music was an important segment of the production of pieces with singing, the management of the National Theatre formed several music ensembles (choir, ballet, and orchestra) led by permanently employed theatre conductors, soon after the theatre’s establishment.⁸ The theatre orchestra first appeared before a Sarajevo audience at the official theatre opening,

7 Local pieces with singing in the repertoire of National Theatre in Sarajevo: *Almasa* (text: Jovan Palavestra, music: Beluš Jungić, 1925), *Zlatija* (text: Osman Đikić, music based on folk motifs: B. Jungić, 1925), *Sevdah* (text: Branislav Nušić under the pseudonym ‘Halil Delibašić’, music: F. Matějovský and B. Jungić, 1927), *Lelei Kadr* (text: B. Nušić under the pseudonym ‘Halil Delibašić’, music: F. Matějovský and B. Jungić, 1927), *Nasrudin-hodžina čudesa* (text: Milan Ćurčić, music: A. Pordes, 1927), *Nasrudin hodžini ršumi i rusvaji* (text: M. Ćurčić under the pseudonym ‘E. Zebić’, 1930), *Od kako je Banjaluka postala* (text: Rasim Filipović, music: J. Plečity, 1939), *Na Struga dukjan da imam* (text: B. Jungić, music: Josip Majer, 1932), *Prikaza* (text: R. Filipović, 1935), *Zembilj* (text: M. Ćurčić, 1936), *Mošćanice, vodo plemenita* (text: R. Filipović, music: B. Jungić, 1940). Cf. Tamara Sarajlić-Slavnić, “Repertoar praizvedbi i premijernih predstava drame (1921–1996),” in *Narodno pozorište u Sarajevu: izložba 75 godina rada Narodnog pozorišta, 100 godina zgrade sa osvrtom na teatarski život Sarajeva prije osnivanja Pozorišta: teatrografska studija Repertoar Pozorišta (1921–1996), Prilozi o razvoju Drame, Opere i Baleta i teatarskom životu*, ed. Tamara Sarajlić-Slavnić (Sarajevo: Muzej književne i pozorišne umjetnosti BiH, 1998), 45–134.

8 From 1920 to 1941, theatre ensembles were headed by the following conductors: Josip Hladek-Bohinjski (1879–1940), Karel Moor (1873–1945), František Matějovský (1871–1938), Josip Roždalovski (?–1931), Beluš Jungić (1892–1968), Otmar Hofer (?–?), Alfred Pordes (1907–1941 ili 1942), Jaroslav Plečity (1901–1961), Josip Majer (1888–1965) and Maks Unger (1888–1962). Cf. Fatima Hadžić, *Muzičke institucije u Sarajevu (1918–1941): Oblasna muzička škola i Sarajevska filharmonija* (Sarajevo: Muzička akademija, Institut za muzikologiju, 2018), 42.

which lasted from 22 to 24 October 1921.⁹ The theatre choir was formed at the end of the 1921/1922 season and, with short interruptions, was a permanent part of the ensemble. It was mostly young actors (thirteen new members were hired in the 1921/1922 season) who performed in the singing and choral numbers in pieces with singing.¹⁰

The popular pieces with singing were not favoured by theatre critics, who tolerated them as a “necessary evil” which filled the theatre’s cash register, justified as the first step toward the formation of a permanent theatre audience. However, pieces with singing were a constant in the repertoire of National Theatre, with the frequent production of new pieces at which attendance was always excellent.¹¹ Moreover, the first two seasons consisted entirely of pieces with singing which, due to the loyalty of Sarajevo audiences to this form of stage performance, remained in the repertoire for several years.

Introduction of Operetta: 1923/1924–1926/1927

The musical part of the repertoire was the most demanded and most visited one. It was Sarajevo audiences’ appetite for “musical performances” and light pieces with an entertaining character that brought about the introduction of operetta into the National Theatre repertoire, on two occasions – from 1923/1924 until its removal in early 1927, and again starting from the 1935/1936 season.

In the 1923/1924 season, influenced by the new theatre conductor Josif Rožđalovski, the theatre manager Dušan Đukić (1883–1927) introduced operetta to the repertoire.¹² Conductor Rožđalovski, “*energetic and persistent in the Czech way*”, managed, in a short time, to form a sound theatre choir that could meet the requirements of the genre.¹³ The first season saw performances of the operettas *Mam’zelle Nitouche* by Louis-Auguste-Florimond Ronger Hervé (28 February 1924) and *La poupée* by Edmond Audran (21 April 1924). Season 1924/1925 saw the staging of Franz Schubert’s *Das Dreimäderhaus* (30 October 1924), Davorin Jenko’s *Vračara* (20 Decem-

9 Sarajevo, Academy of Music, University of Sarajevo, The Archives of the Institute of Musicology, *Program svečanog otvorenja Pozorišta Sarajevo*, 22.–24. 10. 1921.

10 Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata*, vol. 1, 113.

11 Ibid., 146.

12 B. J, “Čitulja: Josif Rožđalovski,” *Pregled*, March 16, 1931, 203–4.

13 Ibid.

ber 1924), Audran's *La mascotte* (26 March 1925) and the comic opera *On i njegova sestra* by conductor Rožđalovski (11 June 1925).¹⁴

Theatre critics described Đukić's move as causing a decline in the quality of the repertoire, and a concession to audiences.¹⁵ On the other hand, the audiences showed their love for operetta, which developed as early as in the Austro-Hungarian period,¹⁶ with overcrowded halls and numerous repeat performances.¹⁷ Indeed, bad reviews did not impede the push for the operetta "in both artistic and technical terms". During the 1924/1925 season, after Branislav Nušić (1864–1928) was appointed theatre manager,¹⁸ operetta firmly established itself in the repertoire, the result of Nušić's persistent efforts to meet the requests of the majority of the ticket-buyers. Nušić replaced the former amateur choir with a professional one, encouraged co-operation with Sarajevo composers Jungić, Matějovský, and Rožđalovski, hired another full-time conductor Otmar Hofer, and the opera director and singer Vojislav Turinski from Belgrade.¹⁹

In the 1925/1926 season, five operettas premiered in the National Theatre: two by Leo Fall, *Die Dollarprinzessin* (17 October 1925) and *Die Rose von Stambul* (21 November 1925), *The Geisha* by Sidney Jones, *Gräfin Maritza* by Emmerich Kálmán (18 February 1926) and *Zigeunerliebe* by Franz Lehár (11 April 1926) which, together with three repeat performances (*Mam'zelle Nitouche*, *La poupée* and *On i njegova sestra*) meant there were eight in the repertoire.²⁰ In this season, the Sarajevo operetta company gave visiting performances in Mostar (April 16–25, 1926) and Niš (31 May–11 June, 1926).²¹

The operetta repertoire relied upon several professional singers while supporting and bit roles were "covered" by actors. Popular pieces with singing that made up the backbone of the theatre repertoire included song and dance, and actors were therefore required to both act and sing. However, the introduction of operetta required hiring professional singers.

14 Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata*, vol. 2, 314–7.

15 Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata*, vol. 1, 165.

16 The theatrical life of the Austro-Hungarian period was characterised by lively activity by visiting theatre troupes, which offered contents of Orphic character (musical burlesques, farces, and operettas). Cf. Josip Lešić, *Pozorišni život Sarajeva (1878–1918)* (Sarajevo: Svjetlost, 1973), 237–47.

17 Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata*, vol. 1, 165.

18 Three managers acted at the head of National Theatre in the 1924/1925 season: Dušan Đukić, Stevan Brakus and Branislav Nušić.

19 Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata*, vol. 1, 210–1.

20 Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata*, vol. 2, 317–9.

21 Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata*, vol. 1, 224.

The stars of Sarajevo operetta included actors and educated singers such as Leopold Fridman²², Aleksandar Cvetković²³, Micika Hrvojić²⁴, Vojislav Turinski²⁵, and Svetislav Đurkić²⁶. Other participants included dramatic actors, who appeared in operettas “by force of circumstances”. The most successful among these were Andrija Ćurčić (1876–1935), Jelena Kešeljević-Gavrilović (1894–1962), Jolanda Đačić (1906–?), and Ljubica Stefanović (1888–1946).

Among the scarce “serious” audiences and theatre critics, operetta in the National Theatre provoked a fear of “suffocating” drama. Some performances of *The Geisha* and *Gräfin Maritza*, well-directed by Turinski, with properly prepared music and singing by conductors Roždalovski, Hofer, and Jungić and a close-knit ensemble (choir, ballet), all with luxuriant scenery and flamboyant costumes, managed to overcome the audience’s interest in dramatic performances.²⁷ Operetta then assumed a serious musical and

- 22 Leopold Fridman (Leo, Lav, Friedmann – Mirković) (1904–1990) began his acting and singing career in Sarajevo as a member of amateur theatre troupes. He was employed in the ensemble of National Theatre from 1923 to 1926. He occasionally played supporting and bit roles in plays; however, the operetta was the focus of his work. In 1926, he went to study singing in Milan, and then in Vienna. He performed in Germany and Bohemia, and in 1930 he made his debut on the stage of Croatian National Theatre in Zagreb in the role of Rigoletto (Verdi). In 1941, he emigrated to the USA. Josip Lešić, “Fridman Leo,” in *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, ed. Josip Lešić (Sarajevo: Narodno pozorište, 1971), 137; Anon., “Leo Mirkovic, 86, Dies; A Cantor in New York,” *The New York Times*, September 13, 1990, <http://www.nytimes.com/1990/09/13/obituaries/leo-mirkovic-86-dies-a-cantor-in-new-york.html>.
- 23 Aleksandar Cvetković (1900–1944) was employed from 1922 until the removal of operetta in 1927. He sang the entire operetta repertoire. From 1928 he worked in Belgrade, Zagreb, Cetinje, and Banja Luka. From 1934 to 1938 he was again hired by National Theatre in Sarajevo as a director and singer of operetta repertoire. In 1938 he moved to Belgrade. Josip Lešić, “Cvetković Aleksandar,” in *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, ed. Josip Lešić (Sarajevo: Narodno pozorište, 1971), 60–1.
- 24 Micika Hrvojić (1888–1953) was employed from 1920 to 1928. She acted and sang the entire repertoire of folk pieces with singing and operettas. In 1924 she celebrated the 25th anniversary of her acting career. In 1928 she moved to Belgrade. Josip Lešić, “Hrvojić Micika,” in *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, ed. Josip Lešić (Sarajevo: Narodno pozorište, 1971), 210–1.
- 25 Vojislav Turinski (1886–1933) was engaged during two seasons (1925–1927) as a singer and director. Josip Lešić, “Turinski Vojislav,” in *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, ed. Josip Lešić (Sarajevo: Narodno pozorište, 1971), 554.
- 26 Svetislav Đurkić (1883–1957) was employed from 1920 to 1928, and once again, in the 1930/1931 season, upon which he retired. He performed both the drama and operetta repertoire. Josip Lešić, “Đurkić Svetislav,” in *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, ed. Josip Lešić (Sarajevo: Narodno pozorište, 1971), 113.
- 27 Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata*, vol. 1, 225.

theatrical form with the highly competent musical ensembles (conductors, directors, choir and ballet):

*At the time, the Sarajevo theatre had such an elaborate and comprehensive operetta troupe, both in terms of soloist material and singing choir and ballet chorus, and was so well-equipped that it could compete with the best ones in Yugoslavia.*²⁸

Operetta performances helped the theatre overcome the financial crisis it has faced on opening, and created a permanent theatre audience in Sarajevo.

Removal of Operetta: 1927/1928–1934/1935

Three years after the introduction of operetta into the regular theatre season, at the moment when National Theatre managed by Nušić “got itself on its feet”, on the eve of the beginning of the 1926/1927 season, the Ministry of Education sent instructions to all regional theatres with regard to planning their repertoires, with an extremely negative view on performing operettas:

*Frivolous Budapest and Vienna operettas (Fala, Kalman, Lehar, etc.) should be particularly avoided. If it becomes absolutely necessary, for financial or special local reasons, to include operetta in the repertoire, then perform only classical operettas (Lecocq, Offenbach, Millöcker, Planquet, Suppé), which may raise serious musical and theatrical interest. In this way, regional theatres will not divert from their goal, and will avoid the criticism that they nourish questionable art on their stages and they serve to protect destructive foreign influences.*²⁹

The operetta ensemble (choir, orchestra, ballet, and soloists) of Sarajevo's theatre could not fulfil the interpretative requirements of “classical operetta” and, having been forbidden to perform the Vienna-Budapest operetta, it became too heavy a burden for the theatre budget. When the Ministry of Education, with its decision of 18 January 1927, decreased the subsidy by 240,000 dinars,³⁰ Nušić was forced to transform the musical part of the theatre repertoire. The choir and orchestra were retained, but operetta was “*removed or occasionally performed in the scope and with the staff*

28 B. J, “Čitulja: Josif Rožđalovski,” 204.

29 Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata*, vol. 1, 237–8.

30 Ibid., 239.

that exists and that works on dramas, though without special fees”, while the need for an orchestra in a drama was “*either removed or reduced to a minimum*.”³¹

A few times the management found a way out of financial crisis by reducing expenditures related to the musical part of the ensemble. Still, this was not the only reason for such actions. The relationship with musical ensembles depended on the theatre’s repertoire policy, which was designed by the theatre manager, whose artistic beliefs³² typically did not correspond to the taste of the majority of Sarajevo audiences. This led to a distinctive hesitancy, which wavered between the focus on popular and profitable pieces where music was widely present, and more serious though poorly attended dramatic works.

In this season, the ensemble managed to stage three new operettas, although operetta was now pushed to the backseat compared to the previous season. The operettas performed included Kálmán’s *Das Hollandweibchen* (27 November 1926), Oskar Nedbal’s *Polenblut* (31 March 1927), and Oscar Nathan Straus’s *Die Teresina* (3 May 1927).³³ When operetta was removed from the repertoire, Fridman, Cvetković, Hrvojić, and Đurkić left Sarajevo, and the occasional performances of operettas were exclusively the responsibility of the dramatic ensemble.

Sarajevo’s cultural public was divided concerning the function of operetta in the National Theatre. After an article on the “crisis of our theatres” published in March 1927, the journal for political and cultural life *Pregled* conducted a survey aimed at finding a solution to both the financial and artistic problems.³⁴ One of the six survey questions pertained to the

31 Ibid., 241–2.

32 From its establishment to the outbreak of the war in 1941, the managers of National Theatre included Stevan Brakus (October 1920–November 1923), Dušan Đukić (November 1923–December 1924), Stevan Brakus (December 1924–February 1925), Branislav Nušić (February 1925–April 1928), Mirko Korolija (April 1929–December 1930), Milutin Janjušević (December 1930–April 1941). “Uprave Narodnog pozorišta u Sarajevu,” in *Narodno pozorište u Sarajevu: izložba 75 godina rada Narodnog pozorišta, 100 godina zgrade sa osvrtom na teatarski život Sarajeva prije osnivanja Pozorišta: teatrografska studija Repertoar Pozorišta (1921–1996), Prilozi o razvoju Drame, Opere i Baleta i teatarskom životu*, ed. Tamara Sarajlić-Slavnić (Sarajevo: Muzej književne i pozorišne umjetnosti BiH, 1998), 351–2.

33 Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata*, vol. 2, 320–1.

34 The survey consisted of six questions: “1. Is the crisis of our theatre of financial or artistic character?; 2. What do you think about the artistic result of this season, in terms of the repertoire and engaged acting forces?; 3. Have the reviews, written or oral, been up to standard, and have they encouraged raising of the theatre’s artistic level?;

need to remove operetta. In the following issues, the journal published responses by some of the respondents – using the educational and artistic dimension of theatre, the intellectual elite mostly “sentenced” operetta to the poor fate it encountered that season.³⁵ It is interesting to see the opinions of some survey respondents, which differ greatly in some respects. Jovan Palavestra (1893–1959), for example, a writer and theatre critic, provided comments and advice on how both operetta and pieces with singing, beloved by audiences, could be brought closer to artistic expression:

In Sarajevo, operetta has substantially resonated with audiences. It should be maintained, though with more careful selection and more conscientious preparation, retouching of trite textual and musical spots and passages; directing should skilfully balance on the verge between beautiful and trite. If, for instance, an operetta cannot include at least a hint of art ballet (if it is enabled by individual musical passages), then one should avoid entertainment of the variety show kind, regardless of the applause accompanying it. If an operetta, due to its text and comic nature, dictates the actors’ ‘buffa’, let experiments follow the line of moderation. It is the director and conductor’s task to bring operetta closer to the reputation of opera and farther from variety show; thus retouched and ‘cleansed’ operetta will still be so suggestive as to respond to the audience’s demands but with taste.³⁶

Vladislav Tmuša (1888–1954), a writer, stated that operetta is completely unprofitable and that therefore it had to be removed from the repertoire:

Due to the audiences who look for such things, operettas should be occasionally performed; however, it is related to far greater expenses than actual revenues. Since drama paid for the operetta in the past as well, operetta should definitely be removed now.³⁷

The writer Jakša Kušan (1900–1980) believed that operetta could be retained, but that its proper position should be defined:

*4. What repertoire is needed for the heterogeneous Sarajevo audience?; 5. Should operetta be removed?; 6. What roads lead to overcoming the crisis?” Anon., “Anketa o krizi sarajevskog pozorišta,” *Pregled*, June 12, 1927, 9.*

35 Ibid.

36 Jovan Palavestra, “Anketa o krizi sarajevskog Nar. Pozorišta,” *Pregled*, Juli 3, 1927, 6.

37 Vl. Tmuša, “Anketa o krizi sarajevskog Nar. Pozorišta,” *Pregled*, July 3, 1927, 7.

*People want entertainment, so let them have it; it should in no case dominate in the theatre and live on the expense of drama and comedy. I believe that it is to a great extent to blame for the artistic crisis. If someone gets used to operetta, they will not be able to bear dramas, even the lightest ones.*³⁸

It is also interesting to read the opinion of a “common theatre patron”, a certain Isak Perić, who calls himself a “*friend of theatre*” in the survey.³⁹ Perić believed that operetta should not be removed but rather however that it should be improved:

*The first reason is that it fills the house and the second – as unbelievable as it seems – that it educates the audience musically. It is only operetta that can make even more serious musical pieces, such as opera, reach unmusical and uneducated audiences. As trite and ‘immoral’ as it is, when we endure the repertoire such as ‘Werewolf’, ‘Blameless Husband’, ‘Kiki’ and ‘Peg, My Darling’, we should endure operetta as well.*⁴⁰

The division of the cultural public with regard to the removal of operetta is evident here. Theatre critic Ivan Peserle (1882–1932) condemned the decision to remove operetta from the repertoire, and the reason he gave was that it the genre was an expression of the taste of most of the Sarajevo audience, and it also gave an opportunity for the theatre to make more money, which in turn would allow the performance of serious literary works, which were not popular among broader audiences.⁴¹

Upon the arrival of manager Mirko Korolija (1886–1934), near the end of the 1928/1929 season, smaller ballet and choral ensembles were again engaged. Despite the limited financial resources, pieces with music, singing, and ballet were reintroduced in the repertoire, and plans included the staging of an opera with the theatre’s resources.⁴² Thanks to efforts by conductor Alfred Pordes, Mascagni’s *Cavaleria Rusticana* (28 September 1928),

38 Jakša Kušan, “Anketa o krizi sarajevskog Nar. Pozorišta,” *Pregled*, July 10, 1927, 7.

39 This may be merchant Isak Perić, who was involved in the production and trade of fabrics in Sarajevo. See Eli Tauber, “Jevreji kao nerazdvojni dio razvoja privred i kulture u Bosni i Hercegovini,” in *Identiteti Bosne i Hercegovine kroz historiju: zbornik radova*, ed. Husnija Kamberović (Sarajevo: Institut za istoriju, 2011), 98. https://issuu.com/institutzaistorijusarajevo/docs/identitet_bih_knjiga_1/98.

40 Isak Perić, “Anketa o krizi sarajevskog Nar. Pozorišta,” *Pregled*, July 10, 1927, 7.

41 Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata*, vol. 1, 299–300.

42 Ibid., 313.

and Puccini's *Madame Butterfly* (11 April 1929) were performed on the stage of the Sarajevo theatre.⁴³ Still, regardless of the relative success of such attempts, the staging of operas with local forces was premature, since Sarajevo did not have a sufficient number of high-quality singers who could perform even a lighter opera repertoire, nor were theatre ensembles able to meet the demands of opera performances.

Early in the 1929/1930 season, the first operetta by a local composer was staged. This work by Alfred Pordes, *Mis Ganimed*, in three acts, was based on a text by Fred Angermayer (1889–1951), and premiered on 19 October 1929. Critics received the work favourably, although noting that with a better libretto the musical part would have been more complete, assessing the libretto, based on the history of England in the early 17th century as trivial and weak.⁴⁴

In the 1930/1931 season, the theatre again engaged a choir consisting of 16 members and a smaller ballet ensemble (six members of the ballet chorus and three ballet principals and head of ballet).⁴⁵ However, only a few months after its formation, the ballet ensemble was disbanded once again.⁴⁶ The newly appointed manager, Milutin Janjušević (1896–1941) formally ended the ballet as an independent artistic unit on 1 March 1931. In his opinion, the ballet ensemble performed rarely and without artistic results, and therefore

*it is generally redundant for a purely dramatic theatre, and its engagement as an independent artistic unit could not be justified even if it had a purely artistic aspiration, instead of being involved in ordinary cabaret-variety-show productions.*⁴⁷

43 Performers included members of the Croatian Singing Choir *Trebević* from Sarajevo, aided by guest opera singers and director Aleksandar Vereščagin (1885–1965). Encouraged by the success of this opera among both audience and critics, Pordes set to rehearse Puccini's *Madame Butterfly*; however, *Madame Butterfly* did not repeat the success of the first opera. Ibid., 325–7; Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata*, vol. 2, 326–7.

44 Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata*, vol. 2, 26.

45 Ibid., 50.

46 In the period between the two world wars, ballet as an independent unit of National Theatre did not exist. Dance numbers in operettas and pieces with singing were left to actors, rather than professional ballet artists. Jolanda Đačić and Lidija Mansvjetova are referred to as heads and first choreographers. (Josip Lešić, "Balet Narodnog pozorišta u Sarajevu," in *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, ed. Josip Lešić (Sarajevo: Narodno pozorište, 1971), 18–9).

47 Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata*, vol. 1, 50–1.

Return of Operetta: 1935/1936–1940/1941

Upon the removal of operetta, following the decision of the Artistic Department, primarily in order to decrease expenses rather than for principled artistic reasons, the interest in theatre declined, the amount of money coming in also decreased, and, looking for a replacement for operetta, the management introduced plays of dubious quality, which again “*was no less detrimental for the educational and artistic role of theatre.*”⁴⁸ For this reason, the return of operetta to the Sarajevo stage in the 1935/1936 season, with Hervé’s *Mam’zelle Nitouche* (20 June 1936), was perhaps inevitable.

The re-introduction of operetta caused some opposition in the press, with one writer noting that

*as far as we know, some members of management have always been against operetta, which spoils the musical taste and does harm to drama. Now we seem to be witnessing a turnabout.*⁴⁹

In the 1936/1937 season, four new operettas were staged: Schubert’s *Das Dreimäderhaus* (the date of the premiere is unknown), Carl Zeller’s *Der Vogelhändler* (2 January 1937), Arthur Sullivan’s *The Mikado* (17 April 1937), and Johann Strauss’s *Der Zigeunerbaron* (5 June 1937).⁵⁰ Regardless of the poor reviews of their premieres, they remained popular with audiences, including in the following season.

However, the return of operetta to the National Theatre did not achieve the same result as seen in Nušić’s time. Under Nušić’s management the works had been presented on a sound technical basis, but on its return to the stage operetta was introduced without special expenses or the engagement of a separate ensemble (soloists, choir, ballet, orchestra), i.e. without professional singers:

*how can musically educated people get involved in such a thing and how can a musical expert such as Mr. Marko Unger [Maks Unger, author’s remark], a composer and conductor, believe that an operetta sung by non-singers will be a sort of ‘introduction into music education of both the theatre ensemble itself and a broad audience’?*⁵¹

48 Ibid., 299.

49 Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata*, vol. 2, 196.

50 Ibid., 343–6.

51 Ibid., 197.

Except for Paula Jesić⁵², an educated soprano, Aleksandar Cvetković, the main operetta star and the only director who was re-engaged in 1934, along with several singers, the other participants in operetta performances included members of the choir and dramatic actors.

When Cvetković left in 1938 Lidija Mansvjetova⁵³ took over the directing of operetta which, under her leadership, experienced a clear improvement, becoming of a considerably higher quality than in previous seasons, in terms of directing, acting, singing, and music (conductor Majer). Among other reasons, the credit for this went to new members such as Stojan Jovanović (1900–?) and Vlada Zeljković (1906–?). Jovanović and Zeljković, together with the experienced Paula Jesić-Kosić, made up the backbone of the operetta ensemble.⁵⁴ The operetta ensemble of the National Theatre in Sarajevo was completed in early 1941, when the singers Zahid Nalić⁵⁵, Nada Boškić⁵⁶ and Regina Čanić⁵⁷ were hired.

In the seasons 1937/1938 and 1938/1939, two new operettas were staged, *Mala Floramye* by Ivo Tijardović (31 December 1937) and Ralph Erwin's *Ich betrug' Dich nur aus Liebe* (2 June 1938), along with revivals of Nedbal's *Pollenblut* (3 November 1938), and F. Lehár's *Das Land des Lächelns* (19 January 1939). The last two seasons before the outbreak of the war saw premieres of

52 Paula Jesić-Kosić (1894–1978) was engaged from 1934, in drama and primarily in operetta, and carried its entire repertoire until the outbreak of 1941 war. Josip Lešić, "Jesić-Kosić Paula," in *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, ed. Josip Lešić (Sarajevo: Narodno pozorište, 1971), 234.

53 Lidija Mansvjetova (1893–1966) was engaged in the 1926/1927 season and then again from 1931 to 1946. She ended her career in Split in 1955. Josip Lešić, "Mansvjetova Lidija," in *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, ed. Josip Lešić (Sarajevo: Narodno pozorište, 1971), 316–7.

54 Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata*, vol. 2, 241.

55 Zahid Nalić (1906–1984) was recruited for operettas and pieces with singing in early 1941. His lyrical tenor, exquisite interpretation of folk songs, and the repertoire he sang brought him enormous popularity. From May 1942 to 1943 he was confined in Jasenovac concentration camp. Upon the end of the war, he went to Russia. Safet Pašalić and Žarko Ilić, "Nalić Zahid," in *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, ed. Josip Lešić (Sarajevo: Narodno pozorište, 1971), 360; A. V., "Ruski predstavnik na Eurosongu porijeklom Tuzlak," *Tuzlainfo*, <https://www.tuzlainfo.ba/index.php/arhiva/29-novosti/1200-ruski-predstavnik-na-eurosongu-porijeklom-tuzlak>.

56 Nada Boškić (1915–?) was engaged from 1941 to 1943. Josip Lešić, "Boškić Nada," in *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, ed. Josip Lešić (Sarajevo: Narodno pozorište, 1971), 45.

57 Regina Čanić (1914–?) was engaged from 1941 to 1943, when she went to the Croatian National Theatre in Zagreb. Josip Lešić, "Čanić Regina," in *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, ed. Josip Lešić (Sarajevo: Narodno pozorište, 1971), 68.

Die Fledermaus by Johann Strauss Jr. (4 May 1940) and Kálmán's *Silva Die Csárdásfürstin* (2 November 1940).⁵⁸

Conclusion

The influence of the National Theatre on the development of Sarajevo's musical life in the period between the two world wars was primarily reflected through the performances of pieces with singing and operettas. Including these works in the regular repertoire, as staged with the theatre's own human and financial resources, encouraged the formation of music ensembles and the hiring of professional musicians. However, maintaining the choir, orchestra, and ballet ensemble was very expensive, and therefore the ensembles were disbanded only to be formed again several times. Theatre management worked under the permanent pressure of theatre critics, who took a negative attitude toward the musical part of the theatre's repertoire. The quality of such musical-theatrical events rarely rose above average, due to the inadequate ensemble, which was generally composed of actors rather than musicians. Still, the musical part of the repertoire was the most demanded and best visited by audiences, and it was the Sarajevo audiences' appetite for "musical performances" and light pieces with an entertaining character that led to the introduction of operetta in the repertoire on two occasions, from 1923/1924 until its removal in early 1927, and again starting from the 1935/1936 season.

The great popularity of operetta in the period between the two wars is also proved by data on the number of repeat performances. Over two decades around twenty operettas were performed on the stage of the National Theatre, and on average they were stage twelve times each, while dramas were staged just three times on average: *Die Dollarprinzessin* (17 times), *Die Rose von Stambul* (14 times), *On i njegova sestra* (six times), *The Geisha* (12 times), *Gräfin Maritza* (13 times), *Zigenuerliebe* (14 times), *La poupée* (10 times), *Mam'zelle Nitouche* (nine times). If we add to these numbers pieces with singing, whose average number of appearances in the repertoire was also rather high, such as *Dido* (10 times), *Koštana* (10 times), *Almasa* (nine times), *Dorćolska posla* (eight times) and *Zlatija* (five times),⁵⁹ it is obvious what Sarajevo audiences demanded.

In the period between the two wars there were no serious attempts to promote opera in the theatre repertoire, nor was the staging of operettas

58 Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata*, vol. 2, 346–54.

59 Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata*, vol. 1, 218.

aimed at the formation of an operetta ensemble as a separate unit of the National Theatre. Instead, operetta was used as a means to strengthen the theatre's finances, without a clear vision of its development. Nevertheless, it is impossible to ignore the significance of the "musical" activity of the National Theatre which, by introducing musical-theatrical forms in the regular repertoire, successfully bridged the period from the Austro-Hungarian era, when Bosnia and Herzegovina was visited by foreign opera troupes, to the establishment of the first permanent opera in Bosnia and Herzegovina after the Second World War.

Bibliography

- Anon. "Anketa o krizi sarajevskog pozorišta." *Pregled*, June 12, 1927, 9.
- Anon. "Leo Mirkovic, 86, Dies; A Cantor in New York." *The New York Times*, September 13, 1990. <http://www.nytimes.com/1990/09/13/obituaries/leo-mirkovic-86-dies-a-cantor-in-new-york.html>.
- A. V. "Ruski predstavnik na Eurosongu porijeklom Tuzlak." *Tuzlainfo*. <https://www.tuzlainfo.ba/index.php/arhiva/29-novosti/1200-ruski-predstavnik-na-eurosongu-porijeklom-tuzlak>.
- B. J. "Čitulja: Josif Rožđalovski." *Pregled*, March 16, 1931, 203–4.
- Hadžić, Fatima. *Muzičke institucije u Sarajevu (1918–1941): Oblasna muzička škola i Sarajevska filharmonija*. Sarajevo: Muzička akademija, Institut za muzikologija, 2018.
- Kušan, Jakša. "Anketa o krizi sarajevskog Nar. Pozorišta." *Pregled*, July 10, 1927, 7.
- Lešić, Josip. "Balet Narodnog pozorišta u Sarajevu." In *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, edited by Josip Lešić, 18–9. Sarajevo: Narodno pozorište, 1971.
- Lešić, Josip. "Boškić Nada." In *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, edited by Josip Lešić, 45. Sarajevo: Narodno pozorište, 1971.
- Lešić, Josip. "Cvetković Aleksandar." In *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, edited by Josip Lešić, 60–1. Sarajevo: Narodno pozorište, 1971.
- Lešić, Josip. "Čanić Regina." In *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, edited by Josip Lešić, 68. Sarajevo: Narodno pozorište, 1971.
- Lešić, Josip. "Đurkić Svetislav." In *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, edited by Josip Lešić, 113. Sarajevo: Narodno pozorište, 1971.
- Lešić, Josip. "Fridman Leo." In *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, edited by Josip Lešić, 137. Sarajevo: Narodno pozorište, 1971.

- Lešić, Josip. "Hrvojić Micika." In *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, edited by Josip Lešić, 210–1. Sarajevo: Narodno pozorište, 1971.
- Lešić, Josip. "Jesić-Kosić Paula." In *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, edited by Josip Lešić, 234. Sarajevo: Narodno pozorište, 1971.
- Lešić, Josip. "Mansvjetova Lidija." In *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, edited by Josip Lešić, 316–7. Sarajevo: Narodno pozorište, 1971.
- Lešić, Josip. "Turinski Vojislav." In *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, edited by Josip Lešić, 554. Sarajevo: Narodno pozorište, 1971.
- Lešić, Josip. *Pozorišni život Sarajeva (1878–1918)*. Sarajevo: Svjetlost, 1973.
- Lešić, Josip. *Sarajevsko pozorište između dva rata (1918–1929)*. Vol. 1. Sarajevo: Svjetlost, 1976.
- Lešić, Josip. *Sarajevsko pozorište između dva rata (1918–1929)*. Vol. 2. Sarajevo: Svjetlost, 1976.
- Palavestra, Jovan. "Anketa o krizi sarajevskog Nar. Pozorišta." *Pregled*, Juli 3, 1927, 6.
- Pašalić, Safet, and Žarko Ilić. "Nalić Zahid." In *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, edited by Josip Lešić, 360. Sarajevo: Narodno pozorište, 1971.
- Perić, Isak. "Anketa o krizi sarajevskog Nar. Pozorišta." *Pregled*, July 10, 1927, 7. Sarajevo. Academy of Music, University of Sarajevo, The Archives of the Institut of Musicology. *Program svečanog otvorenja Pozorišta Sarajevo*, 22.–24. 10. 1921.
- Sarajlić-Slavnić, Tamara. "Repertoar praizvedbi i premijernih predstava drame (1921–1996)." In *Narodno pozorište u Sarajevu: izložba 75 godina rada Narodnog pozorišta, 100 godina zgrade sa osvrtom na teatarski život Sarajeva prije osnivanja Pozorišta: teatrografska studija Repertoar Pozorišta (1921–1996), Prilozi o razvoju Drame, Opere i Baleta i teatarskom životu*, edited by Tamara Sarajlić-Slavnić, 45–134. Sarajevo: Muzej književne i pozorišne umjetnosti BiH, 1998.
- Tauber, Eli. "Jevreji kao nerazdvojni dio razvoja privred i kulture u Bosni i Hercegovini." In *Identiteti Bosne i Hercegovine kroz historiju: zbornik radova*, edited by Husnija Kamberović, 87–102. Sarajevo: Institutu za istoriju, 2011. https://issuu.com/institutzaistorijusarajevo/docs/identitet_bih_knjiga_1/98.
- Tmuša, Vl. "Anketa o krizi sarajevskog Nar. Pozorišta." *Pregled*, July 3, 1927, 7.
- "Uprave Narodnog pozorišta u Sarajevu." In *Narodno pozorište u Sarajevu: izložba 75 godina rada Narodnog pozorišta, 100 godina zgrade sa osvrtom na teatarski život Sarajeva prije osnivanja Pozorišta: teatrografska studija Repertoar Pozorišta (1921–1996), Prilozi o razvoju Drame, Opere i Baleta i teatarskom životu*, edited by Tamara Sarajlić-Slavnić, 349–52. Sarajevo: Muzej književne i pozorišne umjetnosti BiH, 1998.

Contested entertainment: Discussions on operetta in Belgrade, the Kingdom of Yugoslavia

Tatjana Marković

Avstrijska Akademija znanosti in umetnosti, Dunaj

ACDH, Department of Musicology

Austrian Academy of Sciences, Vienna

Art music of western/central European provenance was introduced in the Ottoman provinces in southeast Europe in the nineteenth century, with some earlier exceptions. The meta-national identities of these lands were based on the Orthodox Christianity and formed the Rumi millet of the Orthodox community, in accordance with the Ottoman system dividing its inhabitants by religion.¹ Additionally, some of these identities were connected via Pan-Slavism. The import of nationalism from western Europe marked a deep change of the meso-regional self-representation: due to the numerous migrations over centuries and significant diaspora, it was not unusual to find multiple national identities of the Balkan peoples. Serbia is one of the characteristic examples – national self-representation was understood significantly different in the Serbian Principality/Kingdom and in the Serbian community in the Habsburg Monarchy. It is noteworthy that the main signifiers of national identity, such as the vernacular language, first literary works in the vernacular, or first publications of national music (arrangements of folk songs) appeared in the diaspora, in Vienna. Serbian national theatres were founded in both communities: in 1834 in Kragujevac (Theatre of Serbian Principality [*Knjaževsko serbski teatar*]), 1861 in

1 “The word ‘millet’ is derived from the Arabic word ‘millah’ and means religious community or denomination. Under the Ottoman rule, there were several ‘millets’: The Orthodox Christian millet, the Armenian millet and the Jewish millet.” This term is introduced only in the nineteenth century. See Daniel Goffman, “Ottoman millets in the Early Seventeenth Century,” *New Perspectives on Turkey* 11 (1994): 135–58.

Novi Sad, a south Hungarian town with a Serbian majority (Serbian National Theatre [*Srpsko narodno pozorište*]), 1868 in Belgrade (National Theatre [*Narodno pozorište*]), among others. Although these theatres promoted the Serbian culture and language, their strategies were not identical, which is related to their attitudes to operetta, among other factors.

The most popular nineteenth-century stage music forms of spoken theatre with musical numbers, performed prior to and parallel with opera, were known under the various names, such as theatre play with music, operetta, vaudeville, *variété*, or *singspiel*. They contributed to the foundation of a Serbian national (music) theatre repertoire through translations and adaptations, that is, nationalisations (*posrbe*) of French, German, or Hungarian models (plays by Jean-François Marmontel, August von Kotzebue, Eduard Ede Szigligeti), transferred from Vienna and Pest since the end of the eighteenth century. The communicativeness of such works was provided by the vernacular language, topic, and folk(-like) or urban popular music, as well as recognisable iconography (national costumes).

This tradition was enriched until the end of the long nineteenth century, and was continued in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, i.e. the Kingdom of Yugoslavia 1918–1941. In contrast not only to the Yugoslav regions which were former Habsburg provinces (Slovenia, Croatia, Vojvodina), but also to certain former provinces of the Ottoman Empire (Bulgaria, Greece), where operettas were a regular part of performance practice, they only entered the repertoire of the National Theatre in Belgrade in 1882, when the first national operetta was staged – Davorin Jenko's *Baba Hrka* or *Vračara* (The Sorceress, based on a text by Moïse Millaud). It is noteworthy that the first Serbian operetta in Vojvodina, *Veseli mornari* (Merry Sailors) by the Czech composer Robert Tollinger was also performed in 1882 in Velika Kikinda (Hung. Nagykikinda, Germ. Großkikinda). This repertoire – spoken theatre with musical numbers under different names – was popular among Serbs divided between the Principality/later Kingdom of Serbia and Vojvodina in Transleithania. It was performed in the theatre department of one of the earliest national choral societies, the Serbian Church Choral Society in Pančevo (*Pančevačko srpsko crkveno pevačko društvo*), and also at the Princely Serbian Theatre (*Knjaževsko serbski teatar*), where it was the main part of the repertoire.²

2 Members of the theatre department in the framework of the Serbian Church Choral Society in Pančevo even performed operas as spoken dialogues with arias due to the lack of professional vocal ensemble in the period of Nikola Đurković (1812–1876).

Operetta, including both original works (Jacques Offenbach, Franz von Suppé, Louis Auguste Florimond Ronger, alias Hervé, and Carl Joseph Millöcker, as well as by numerous minor composers) and nationalised adaptations (translations and nationalisations like *posrbe*), had a significant role on the stage of the Belgrade National Theatre prior to World War I. During the interwar period, however, it was almost completely excluded from the institution's repertoire. A quite different case was the Serbian National Theatre in Novi Sad: in 1920/1921 the Operetta was established, followed by the Opera, and while it was active,³ there were numerous performances of operettas. During the season 1924/1925, for instance, there were 104 such performances, along with 48 opera performances. Among the former, the most popular were works by Emmerich Kálmán and Franz Lehár.⁴

Operetta was strongly criticized by Belgrade intellectuals, literary and theatre critics, numerous composers, music writers and the first professional musicologists (Milan Grol, Petar Konjović, Petar Krstić, Miloje Milojević, and others), who regularly wrote reviews of the performances in daily newspapers, journals, and other publications. The main discourses about operetta in the interwar period were related to institutionalisation as a form of so-called Europeanisation and strategies of its professionalisation. The first steps of national theatre activities were burdened by a lack of professionalism and technical difficulties,⁵ which also impacted operetta. As Roksanda Pejović pointed out, the National Theatre started performing operas unprepared, resulting in problematic performances due to the incomplete and unprofessional ensemble.⁶ For this reason, one of the discourses on operetta was related to the critique of the institutional obstacles to the development of a high-level artistic repertoire, ranging from amateur vocal soloists and conductors, to dilapidated scenery and impractical

3 The Opera and Operetta in Novi Sad stopped working in 1925 and the Opera fully revived only after World War II, in 1947, with a short period of activity prior to the war.

4 Luka Dotlić, *20 godina obnovljene Opere SNP-a* (Novi Sad: Srpsko narodno pozorište, 1968).

5 See Biljana Milanović, "Opera Productions of the Belgrade National Theatre at the Beginning of the 20th Century Between Political Rivalry and Contested Cultural Strategies," in *Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju/The Role of National Opera Houses in the 20th and 21st Centuries*, ed. Jernej Weiss (Koper, Ljubljana: Založba Univerze na Primorskem, Festival Ljubljana, 2019), 231–51, <https://doi.org/10.26493/978-961-7055-50-4>.

6 Roksanda Pejović, *Opera i Balet Narodnog pozorišta u Beogradu 1882–1941* (Belgrade: Fakultet muzičke umetnosti, 1996), 25.

costumes.⁷ However, the educational role of theatre, seen as the most significant criterion of the repertoire policy, permeated almost all texts about (music) theatre both before and after World War I.

As the founder and the first director of the Serbian National Theatre in Novi Sad, Jovan Đorđević (1826–1900) claimed that it was

*the primary means of advancing education among the people; it awakened a sleepy nationality (narodnost), clarified and dignified the mother tongue and, best of all, the most glorious European nations became what they are today.*⁸

Understandably, in order to educate Belgrade audiences who were not familiar with operas and operettas, the performances were staged using Serbian translations of the works.

The main idea of cultural policy in the interwar period was thus to establish (music) theatre in an environment without a long tradition of it. Moreover, this policy was represented by the same music writers i.e. musicologists – often composers, too – who were active before and after World War I, as well as by younger professional music critics. As a matter of fact, two opposite attitudes to operetta were juxtaposed in this context: condemnation by reviewers versus popularity with wider audience, and sometimes awareness of the economic impact of this art form by theatre managers. The key discourses about operetta were formulated at this time. Thus, the interwar situation has to be considered along with that of the previous period. The prewar period can be explained with a well-known public discussion about operetta (1905) and Petar Konjović's (a highly influential composer and music writer in the musical life of the Kingdom of Yugoslavia) thoughts on music focused on this art form.

Approximately 25 years after the first operetta performance at the National Theatre in Belgrade, of Jenko's *Vračara* (1882), the management of the institution organised a public discussion about operetta. As happened many times in the history of Serbian musical culture, the leading composers – Josif Marinković, Stevan St. Mokranjac, Božidar Joksimović, Kosta Manojlović, Stanislav Binički, Petar Krstić – had a key role in the formulation of discourses on operetta, causing its relative neglect in Serbian thea-

⁷ Ibid., 28.

⁸ "Pozorište je najglavnije sredstvo kojim prosveta i izobraženije najlakše u narod proniknuti može; ono budi dremajuću narodnost, ono pročišćuje i oblagorođuje maternji jezik, s njim i najviše s njim, postali su najslavniji narodi evropski ono što su danas." Jovan Đorđević, "Narodno pozorište," *Srbski dnevnik*, February 12, 1861.

tres compared with Zagreb or Ljubljana. In other words, the director and drama director of the National Theatre in Belgrade in 1905 – Dragomir Janković (1867–1942) and Milan Grol (1876–1952),⁹ two highly educated and experienced theatre critics, who had a profound insight into European cultural life – started the struggle against operetta at the repertoire of the National Theatre in Belgrade. The debate was concluded by the decision not to stage any new operettas at the National Theatre, and to phase out the existing ones. This aim was fulfilled only after World War I. Operetta was thus seen negatively, as commercial entertainment which was not appropriate for the Belgrade audiences that should be educated with valuable literary and musical forms.¹⁰ The recommended repertoire included national Serbian and Slavic operas, as well as ones by Mozart, Lorzing, and Weber, among others.¹¹ This discussion deeply marked the attitude to operetta not only before World War I, but also the cultural policy of the Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes. The efforts of composers, musicians, theatre managers and musicians in this regard were reflected in the interwar period by the lack of operetta at the repertoire of the National Theatre in Belgrade.

- 9 Dragomir Janković was a well-known Belgrade literature and theatre critic, diplomat, author, and interpreter. He studied in Belgrade, Vienna, Berlin, London, and Paris. He was an attaché in the Serbian Embassy in London and Berlin, the secretary of the Ministry of Foreign Affairs of Serbia, Minister of the Court and the King's secretary. Janković was also a dramatist (1898–1900) and the director (1903–1906) of the National Theatre in Belgrade.

Milan Grol was a literature and theatre critic, author, politician and interpreter in Belgrade. He studied in Belgrade and Paris. He occupied different positions in the National Theatre in Belgrade, as a drama director's assistant (1898–1900), dramatist (1903–1906), and director (1909–1910; 1911–1914; 1919–1924). During World War I, Grol was working in the Serbian Press-Office (1916–1918), and during World War II he was a minister in the governments in exile (1943–1943), and a vice-president of the temporarily government of the Democratic Federative Yugoslavia (1945). See Borivoje S. Stojković, "Rukovodioci Narodnog pozorišta u toku jednog veka," *Godišnjak grada Beograda* 14 (1967): 291–5; L. D. [Luka Dotlić], "Janković Dragomir," *Enciklopedija Srpskog narodnog pozorišta*, <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=5031>; Ž. P. [Živojin Petrović], "Grol Milan," *Enciklopedija Srpskog narodnog pozorišta*, <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=4458>.

- 10 It is noteworthy that Janković regarded operetta as an unsuitable genre for the state national theatre, but not for private theatres. Indeed, the private Opera on Boulevard (*Opera na Bulevaru*, 1910–1911) in Belgrade owned by Žarko Savić, a singer celebrated around the world, staged both operas and operettas.
- 11 See Milan Grol, "Pitanje operete u Narodnom pozorištu," *Srpski književni glasnik* 11, no. 4 (1904): 302–10; Dušan Janković, "Opereta u Narodnom pozorištu," *Delo* 35, no. 1 (1905): 106–10; Petar Krstić, "Muzika i Opereta u Narodnom pozorištu," *Srpski književni glasnik* 15, no. 4 (1905): 274–5.

Petar Konjović expressed his attitude towards operetta on the basis of his experience as a composer (at the centre of his creative work are six operas), music pedagogue (as a music teacher in Zemun in Belgrade before World War I, and later professor of composition and rector of the Music Academy in Belgrade), theatre director (Serbian National Theatre in Novi Sad, 1921; the Opera of the Croatian National Theatre in Zagreb, 1921–1926, and drama director of the theatre, 1933–1935; the Croatian National Theatre in Osijek and the Osijek–Novi Sad Theatre, 1927–1933), organiser, administrator (inspector of the Ministry of Education in Belgrade, 1919; founder of the Musicological Institute at the Serbian Academy of Sciences and Arts in Belgrade), and music writer (as the author of books of essays, music critic in numerous Serbian, Croatian, and a few Slovenian periodicals). Moreover, he was one of the music writers who established a paradigm of discourse on operetta, as explicated in his critical view of the repertoire of the Serbian National Theatre in Novi Sad. In accordance with the task of developing a national (music) theatre, Konjović criticised the presence of stage works which he claimed had neither educational nor artistic quality – Viennese and Paris operettas. The national theatre must not be at the level of “tavern orchestras” (*kafanski orkestri*), as he concluded.¹²

With awareness that the low professional level of the theatre ensemble would be an obstacle for a repertoire at a “European level”, Konjović recommended avoiding too demanding stage works and a focus on those which would be accessible to the theatre’s players. These *komadi s pevanjem* (theatre play with music numbers) and operas should have replaced the popular operettas, such as *Walzertraum* by Oscar Strauss (translated as *Čar valcera*, 1907), *Dollarprinzessin* by Leopold Fall (*Dolarska princeza*, 1907), *Mam’zelle Nitouche* by Louis Ronger (*Mamzel Nituš*, 1883). It was a usual practice that actresses and actors without music education performed the roles in operettas and even operas. Additionally, the theatre’s incomplete orchestra was not suitable for opera performances, such as staging Wagner, among others. For that reason, Konjović suggested *komad s pevanjem* – arranged and nationalised French, German or Hungarian theatre plays, as well as national theatre plays with topics related to history or contemporary village life, often with folk melodies. These stage works should be then followed by operas, first of all by Slavic and national composers. As a matter of fact, Konjović’s credo of so-called music realism had an impact on this

12 Petar Konjović, “Zašto je potrebno povesti reč o našem Narodnom pozorištu?” *Pokret* 5 (1910): 8.

choice as a result of his deep insight into Slavic, especially Czech and Russian opera (Leoš Janáček, Modest Musorgski). Furthermore, he demanded precise pronunciation and emphasis on the text, musicality of the melodic line,¹³ as well as considerable dedication by the musicians. Petar Konjović's opinions on such matters were also shared by music writers and critics in the interwar period.

Due to the uncompromised and continuous critique of operetta, it was "expelled" (*prognana*)¹⁴ from the state theatre repertoire in the interwar period. Hence, the minor role of operetta in the National Theatre in Belgrade between the two World Wars was a result of a strong negative propaganda during the first decades of the twentieth century. While eighteen operettas were premiered on the stage of the National Theatre in Belgrade in the period between 1882, when Davorin Jenko's *Vračara* was staged, until World War I, in the interwar period only four new operettas were included in the repertoire, including the revival of Jenko's work. Negative discussions and numerous writings about operetta were still very much the order of the day to "guard" the National Theatre from the threat of commercial entertainment without any educational value.

Miloje Milojević, Stevan Hristić, Vojislav Vučković, and Milenko Živković, among others, all criticized operetta in strong terms, denying it had any aesthetic value. According to Milojević, it was aimed exclusively at satisfying the tastes of a wide audience with colourful costumes and scenery. Moreover, since it was seen as frivolous and even disgusting, it was called "cultural weeds".¹⁵ Stevan Hristić shared Milojević's opinion about operettas transferred from Vienna and Budapest to Belgrade, and their negative influences on Yugoslav audiences. Similarly to Dragomir Janković before World War I, he stated that while private theatres could include operettas in their repertoires, the national theatre could not. Despite this, in 1925, when he was asked to give his opinion about a project of a private op-

13 Ibid., 38.

14 Nadežda Mosusova, "Srpska muzička scena (125 godina Naronog pozorišta)," in *Srpska muzička scena* [The Serbian Music Stage], ed. Ana Matović et al. (Belgrade: Muzikološki institute SANU, 1995), 15.

15 See Miloje Milojević, "'Hofmanove priče' od Žaka Ofenbaha," *Srpski književni glasnik* 4, no. 8 (1921): 625–6; Miloje Milojević, "'U dolini', muzička drama Eugena D'Albera," *Srpski književni glasnik* 18, no. 7 (1926): 542–5; Miloje Milojević, "Povodom gostovanja Osečke Operete u Beogradu," *Srpski književni glasnik* 20, no. 3 (1927): 289.

eretta theatre in Belgrade, as proposed by Greta Kraus-Aranicki from Zagreb, Hristić wrote a negative review.¹⁶

Certain music critics and writers made a distinction between so-called “classical” and commercial operetta. Thus, Stevan Hristić and Vojislav Vučković considered Jacques Offenbach’s works as acceptable because they were almost “good and real” music. As the program booklets and posters show, Offenbach’s operettas, among others, were promoted as “operas”, and regarded as “almost art music.” Additionally, even one of the biggest critics of operetta, Miloje Milojević, praised *Die Fledermaus* by Johann Strauss as well as its performance at the National Theatre in Belgrade in 1932.

*Die Fledermaus, interwoven with waltzes and dance rhythms but also with scenes of pure eighteenth-century buffo-style, deserves the efforts of high-ranked singers for entertainment. For, finally, why should we don't laugh a little bit in our difficult life. [...] If the dialogues were shorter and maybe also the very nicely stylised and well-coordinated ballet divertissement led by excellent Mrs. Kirsanova and with soloists Mrs. Vasiljeva and Mr. Žukovski, Belgrade creation of Die Fledermaus would gain a livelier flow of action. Miss Nuri-Hadžić revealed to us one more side of her golden talent: the ability to present successfully in piquant roles, as is the role of Adela.*¹⁷

16 More about Hristić’s letter to the Ministry of Education see Ivana Vesić, *Konstruisanje srpske muzičke tradicije između dva svetska rata* (Beograd: Muzikološki institut SANU, 2018). Croatian Jewish Greta Kraus-Aranicki was a popular operetta and opera singer, as well as actress and the first female theatre director in the Croatian National Theatre (HNK) in Zagreb. She gave numerous operetta performances in the theatre in Osijek. Cf. Snježana Banović, “Prva redateljica u zagrebačkome Hrvatskome Narodnome kazalištu – glumica Greta Kraus Aranicki,” in *Krležini dani u Osijeku 2018: Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta*, vol. 2, ed. Ana Lederer (Zagreb: HAZU, Osijek: HNK, Filozofski fakultet, 2019), 7–18.

17 “‘Slepi miš’, protkan valcerima i ritmovima igre, ali i scenama čistoga bufo-stila osam-naestog veka, zaslužuje da se za njega radi razonode, založe i pevači od ranga. Jer, najzad, zašto se ne bismo malo i smejali u ovom našem teškom životu. [...] Da jedialog kraći, pa možda i vrlo lepo stilizovan i uigran baletski divertisman sa izvrsnom gđom Kirsanovom n čelu i odličnim solistima gđom Vasiljevom i g. Žukovskim beogradska kreacija ‘Slepog miša’ bi dobila. Jer bi tok radnje bio življi. G-ca Nuri-Hadžić nam je otkrila još jednu stranu svoga zltnog dara: sposobnost da se sa uspehom snađe I u pikantnim ulogama kao što je uloga Adele.” Miloje Milojević, “Johan Štraus i njegova opereta ‘Slepi miš’,” *Politika*, December 9, 1932, <https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/novine/politika/1932/12/09>.

After mentioning the successful performances of individual vocal soloists, the choir and orchestra, Milojević praised the conductor Ivan Brezovšek, too, as well as the director Josip Kulundžić, the scenery designer Vladimir Žedinski, the costume designer Milica Babić and others. He concluded that the audience accepted the performance “with joy” because it is “*a music work of light music (laka muzika), but not frivolous, superficially sentimental and tensely witty, but vivid, honest and expressive in its kind.*”¹⁸

One of the reasons for this very positive review is the fact that

*in a persistent resistance to operetta [...] the team of the Belgrade Opera who staged Die Fledermaus in 1932, wittingly tried to free this work from the operettic impurities, forgetting that in this way they deprived it of its original characteristics. For this reason, Brezovšek tried to set this operetta by Johann Strauss like a comic opera and he achieved ‘an enviable level of music performance and the necessary connection between stage and orchestra’.*¹⁹

During its guest performances in Serbia, the National Theatre performed Strauss’s operetta in Subotica in May 1933, along with the operas *Carmen*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il trovatore*, and *Faust*.

However, this performance of Strauss’s operetta was evaluated very differently to Milojević’s positive review by the composer Milenko Živković (1901–1964), who wrote that Viennese operetta embodies

empty waffling of the degenerated high class, careless boozing of the furious Habsburg aristocracy gathered around a spoiled and snobbish (blaziranog) prince who should be placed in the institution for mentally undeveloped youth.

18 “Naša publika je taj trenutak prhvatilasa radošću, jer je dobila muzičko delo koje je ‘laka muzika’ ali nije frivolna, površno sentimentalna i nategnuto duhovita, već živa, iskrena i u svojoj vrsti nesumnjivo izrazita.” Ibid.

19 “u upornom suprotstavljanju opereti [...] ekipa iz Beogradske opere koja je postavljala Slepog miša 1932. svesno se trudila da ga oslobodi operetskih primesa, zaboravljajući da mu na taj način oduzima izvorne osobine. To je razlog što je Brezovšek pokušao da ovu operetu Johana Štrausa približi komičnoj operi, postigavši ‘zavidan muzički nivo i potrebnu vezu između scene i orkestra’.” Pejović, *Opera i Balet Narodnog pozorišta u Beogradu*, 190.

Operetta music is thus, in other words, an empty entertainment “*typical for idlers and social parasites*.”²⁰ This (leftist) point of view was aimed against the “enemy” in the upper classes.

Another leftist, Vojislav Vučković (1910–1942), wrote a similar review of a concert broadcast on Radio Belgrade including numbers from popular operettas, held in October 1936. Among them were works by Emmerich Kálmán, Émile Waldteufel alias Charles Émile Lévy, Richard Eilenberg, and Jules August Demersseman, along with those of other composers. Vučković claimed that such a program was disastrous:

*It is a profane ‘light music’. Instead to educate, trains and nurtures through enjoyment in the spirit of social ethics – it confounds (zaglupljuje), debauches, and demoralises. As an enemy of progress and culture [...] it has to be condemned.*²¹

The works by the mentioned composers were thus “attack on art” because of their amateur harmonies, almost “pornographic” melodic lines, simplest forms and “farcical dynamics”, resulting in pure sensual entertainment.²² Vučković concluded his review with several pieces of advice to Radio Belgrade, such as to leave the light music (*laka muzika*) to the bars and cabarets and omit it from their own program.

All the mentioned composers and critics agreed that operetta must not be performed in the main national theatre house, and instead they recommended Slavic, including national, operas, or those by Wagner and Massenet. Due to such a persistent, intense, and uncompromising campaign against operetta, led by leading intellectuals of the time, the repertoire of the National Theatre in Belgrade almost completely lacked such works. Certain composers, like Petar Krstić or Stevan Hristić, even suggested imposing state control over the repertoire of the state and private institutions,

20 “šuplja blebetanja jedne degenerisane gomile iz viših krugova, bezbrižne pijanke besne habzburške aristokratije okupljene oko jednog razmaženog i blaziranog princa koga bi pre trebalo strpati u zavod za umno nedovoljno razvijenu mladež, nego napraviti od njega tipičnog predstavnika kulturne sredine jedne epohe [...]. Muzika plitka po sadržajnosti, u stereotipnom obliku i sa monotonim ritmovima (3/4 i 2/4 dominiraju i prosto dave slušaocce) – sve je to sračunato za kafanu i besposlen svet koji, uz šolju kafe, prevrće ilustrovane žurnale ii domine, koji niti u muzici niti ma u kojoj umetnosti traži dobra duhovna doživljavanja, nego samo razonodu. To je tipična muzika za dokoličare i socijalne parasite.” Milenko Živković, “Premijera operete ‘Slepi miš,’” *Muzički glasnik* 10 (1933): 283–4.

21 Vojislav Vučković, “Profana i umetnička ‘laka muzika,’” *Politika*, October 12, 1936.

22 Ibid.

in order to exclude operetta completely from the stage and so protect the musical tastes of Serbian and Yugoslav audiences. It was thus concluded that the state should by no means finance operetta, in spite of the interest shown in such works by “*ministers, musicians, priests, members of Parliament, and professors.*”²³ In this way it can be seen that with their strong denial of any worth of operetta, except – in some cases – the works of Jacques Offenbach or Johann Strauss, whose operettas were regarded as “classical” – the discussions of the most prominent representatives of Serbian music writers, musicologists, composers, musicians (*muzikanti*), constructed the discourses on operetta in Belgrade. Their very negative attitudes to operetta results in the lack of such works on the stage of the National Theatre in the capital of the Kingdom of Yugoslavia, a unique case in the region.

Appendix

Table 1: Premieres of operettas at the National Theatre (*Narodno pozorište*) in Belgrade before World War I and in the interwar period.²⁴

Premiere before World War I	Composer, operetta
21 April 1882	Davorin Jenko: <i>Vračara</i>
31 October 1884	Jacque Offenbach: <i>Die Verlobung bei der Lanterne</i> (performed as <i>Ženidba pri fenjerima</i>)
30 April 1885	Franz Suppè: <i>Die flotten Burschen</i> (<i>Veseli djaci</i>)
25 November 1886	Jacque Offenbach: <i>Un mari à la porte</i> (<i>Muž pred vratima</i>)
17 April 1897	Franz Suppè: <i>Die Schöne Galathée</i> (<i>Lepa Galateja</i>)
21 April 1898	Arthur Sullivan and William Gilbert: <i>Der Mikado oder Die Stadt Titipu</i> (<i>Mikado ili Jedan dan u Titipu</i>)
25 February 1895	Hugo Doubek: <i>Jabuka</i>
18 March 1899	Carl Zeller: <i>Der Vogelhändler</i> (<i>Ptičar</i>)
29 January 1900	Edmond Audran: <i>La Mascotte</i> or <i>Der Glückselig</i> (<i>Maskota</i> or <i>Batlija devojka</i>), also called ‘ <i>Komische Oper</i> ’
13 June 1900	Jacque Offenbach: <i>Die schöne Helena</i> (<i>Lepa Jelena</i>)
7 June 1901	Sidney Jones: <i>Die Geisha</i> (<i>Gejša</i>)
30 January 1902	Edmond Audran: <i>La poupée</i> (<i>Lutka</i>)
8 June 1902	Jacque Offenbach: <i>Orpheus in der Unterwelt</i> (<i>Orfej u paklu</i>)
23 April 1903	Carl Millöcker: <i>Der Bettelstudent</i> (<i>Djak prosjak</i>)
26 May 1907	Johann Strauss: <i>Die Fledermaus</i> (<i>Slepi miš</i>)

23 “*ministri, muzikanti, popovi, poslanici i profesori*”. See Petar Krstić, “‘Slepi miš’, op-ereta u tri čina,” *Pravda*, December 9, 1932.

24 See Sava V. Cvetković, *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1965. Hronološki pregled premijera i obnova* (Belgrade: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 1966).

Premieres between World War I and World War II	Composer, operetta
2 December 1921	Jacque Offenbach: <i>Hoffmanns Erzählungen</i> (<i>Hofmanove priče</i>)
19 May 1923	Jacques Fromental Halévy: <i>Die Jüdin</i> (<i>Jevrejka</i>)
10 November 1935	Davorin Jenko: <i>Vračara</i> (revival)
31 December 1935	Alfred Pordes: <i>Bosanska ljubav</i>

Bibliography

- Banović, Snježana. "Prva redateljica u zagrebačkome Hrvatskome Narodnome kazalištu – glumica Greta Kraus Aranicki." In *Krležini dani u Osijeku 2018: Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta*, vol. 2, edited by Ana Lederer, 7–18. Zagreb: HAZU, Osijek: HNK, Filozofski fakultet, 2019.
- Cvetković, Sava V. *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1965. Hronološki pregled premijera i obnova*. Belgrade: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 1966.
- Dotlić, Luka. *20 godina obnovljene Opere SNP-a*. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište, 1968.
- Dorđević, Jovan. "Narodno pozorište." *Srbski dnevnik*, February 12, 1861.
- Goffman, Daniel. "Ottoman millets in the Early Seventeenth Century." *New Perspectives on Turkey* 11 (1994): 135–58.
- Grol, Milan. "Pitanje operete u Narodnom pozorištu." *Srpski književni glasnik* 11, no. 4 (1904): 302–10.
- Janković, Dušan. "Opereta u Narodnom pozorištu." *Delo* 35, no. 1 (1905): 106–10.
- Konjović, Petar. "Zašto je potrebno povesti reč o našem Narodnom pozorištu?" *Pokret* 5 (1910): 5–10.
- Krstić, Petar. "Muzika i Opereta u Narodnom pozorištu." *Srpski književni glasnik* 15, no. 4 (1905): 273–91.
- Krstić, Petar. "Slepi miš, opereta u tri čina." *Pravda*, December 9, 1932.
- L. D. [Luka Dotlić]. "Janković Dragomir." *Enciklopedija Srpskog narodnog pozorišta*. <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=5031>.
- Milanović, Biljana. "Opera Productions of the Belgrade National Theatre at the Beginning of the 20th Century Between Political Rivalry and Contested Cultural Strategies." In *Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju/The Role of National Opera Houses in the 20th and 21th Centuries*, edited by Jernej Weiss, 231–51. Koper, Ljubljana: Založba Univerze na Primorskem, Festival Ljubljana, 2019. <https://doi.org/10.26493/978-961-7055-50-4>.

- Milojević, Miloje. "‘U dolini’, muzička drama Eugena D’Albera." *Srpski književni glasnik* 18, no. 7 (1926): 542–5.
- Milojević, Miloje. "Hofmanove priče’ od Žaka Ofenbaha." *Srpski književni glasnik* 4, no. 8 (1921): 625–9.
- Milojević, Miloje. "Povodom gostovanja Osečke Operete u Beogradu." *Srpski književni glasnik* 20, no. 3 (1927): 287–90.
- Milojević, Miloje. "Johan Štraus i njegova opereta ‘Slepi miš’." *Politika*, December 9, 1932. <https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/novine/politika/1932/12/09>.
- Mosusova, Nadežda. "Srpska muzička scena (125 godina Naronog pozorišta)." In *Srpska muzička scena* [The Serbian Music Stage], edited by Ana Matović et al., 5–38. Belgrade: Muzikološki institute SANU, 1995.
- Pejović, Roksanda. *Opera i Balet Narodnog pozorišta u Beogradu 1882–1941*. Belgrade: Fakultet muzičke umetnosti, 1996.
- Stojković, Borivoje S. "Rukovodioci Narodnog pozorišta u toku jednog veka." *Godišnjak grada Beograda* 14 (1967): 291–5.
- Vesić, Ivana. *Konstruisanje srpske muzičke tradicije između dva svetska rata*. Beograd: Muzikološki institute SANU, 2018.
- Vučković, Vojislav. "Profana i umetnička ‘laka muzika’." *Politika*, October 12, 1936.
- Ž. P. [Živojin Petrović]. "Grol Milan." *Enciklopedija Srpskog narodnog pozorišta*. <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=4458>.
- Živković, Milenko. "Premijera operete ‘Slepi miš’." *Muzički glasnik* 10 (1933): 282–4.

National Stereotypes and Political Issues in *Polnische Hochzeit* (1937) by Joseph Beer

Ryszard Daniel Golianek
Univerza Adama Mickiewicza, Poznań
Adam Mickiewicz University, Poznań

Within the opulent repertoire of German operetta, particularly in the interwar 1930s times, an important place is occupied by works whose plot involves references to Polish themes, or those wherein Polish characters appear.¹ The predominant – though not the only – method of presenting the Polish milieu is a confrontation with representatives of invading nations (Germany, Austria and Russia), and the differences in behaviour as well as personal qualities of the characters, resulting from such confrontations, frequently generate the main dramatic conflicts in operettas' plots. Both the manner in which protagonists are developed and their characteristics concurrently become manifestations of peculiar stereotypes of a particular nation, whereas moral assessments of a protagonist's behaviour often lead to overgeneralisations transferred onto communities, or even entire nations.²

- 1 In order to simplify the discourse, I keep using the notion of 'German operetta' in the sense of operetta works in the German language, written in Germany, Austria and in the countries that were ruled and governed by them. In spite of a certain lack of precision, the term is applied in the subject literature, similarly to the names used for other vocal-instrumental works such as Italian and German opera in the works of Mozart, Haydn, etc.
- 2 The question of presence of Polish themes in operetta has already been mentioned by Oswald Panagl, who discusses, in a short article, issues related to four operettas: *Der Bettelstudent* (1882) by Carl Millöcker, *Polenblut* (1913) by Oskar Nedbal, *Der letzte Walzer* (1920) by Oscar Straus and *Die blaue Mazur* (1920) by Franz Lehár. See: Oswald Panagl, "Solange's noch solche Frauen gibt, ist Polen nicht verloren'. Identitätskrisen und Solidaritätsstiftung auf der Operettenbühne." In *Politische Mythen*

Polish motifs appear in a dozen operetta works, spanning the period of 50 years, from *Der Bettelstudent* by Carl Millöcker (1882) up to *Die schöne Carlotti* (1943) by Willy Czernik. What is striking about this abundant repertoire is first and foremost a tendency to treat Polish elements as carriers of exoticism, with a distinct Polish culture adding an attractive tone, colour and atmosphere to the course of dramatic events.³ Still, it is necessary to single out a group of a few operettas wherein social and cultural issues, shown against the Polish background, come into prominence in a particular way. Their authors did not limit themselves to showing Polish people as an exotic ethnic group, bringing in an appealing element of contrast to the main plot of the work, but they made an attempt to present essential political and cultural issues associated with this ethnic group in a more detailed manner. One must not forget the historical context, namely the circumstances and times when these works were composed. It is the year 1918 that seems to be an obvious turning point for the way in which Polish people were presented, the year of regaining independence by Poland after more than a hundred years of partitions and the absence of the country on the map of Europe.⁴

Polnische Hochzeit, composed in 1937 by Joseph Beer to the lyrics of Alfred Grünwald and Fritz Löhner-Beda, appears to be one of the most interesting exponents of this kind of repertoire. Beer (1908–1987), a Polish composer of Jewish descent, studied music first in his hometown of Lvov, and next in Vienna. His first success as a composer of stage musical works was the premiere of the operetta *Der Prinz von Schiras*, written together with Löhner-Beda in 1934. The operetta *Polnische Hochzeit*, the premiere of which took place in the Stadttheater in Zurich on 3 April 1937, was another

und nationale Identitäten im (Musik-) Theater: Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2001, vol. 2, ed. Peter Csobádi et al. (Anif-Salzburg: Verlag Muel-ler-Speiser, 2003), 829–42. The title of the article was derived from the text *Polenblut* (No. 7, *Marschlied: Brüder, ich bin verliebt*).

- 3 Interest in the subject of the fates and customs of various nations' representatives seems to be typical of and frequently encountered in operetta works written in the first decades of the 20th century. Derek B. Scott defines German operetta of this time as 'a cosmopolitan genre', drawing our attention both to diverse types of interests and topics, changes in operetta styles, as well as affiliation of the genre composers with the milieu of the Jewish Dispersion, which facilitated worldwide distribution of this repertoire. Derek B. Scott, "Early Twentieth-Century Operetta from German Stage: A Cosmopolitan Genre," *The Musical Quarterly* 99, no. 2 (2016): 254–79.
- 4 Comprehensive information on Polish history during this period can be found in: Norman Davies, *God's Playground. A History of Poland, Vol. II: 1795 to the Present* (Oxford: Clarendon Press, 1981).

er outcome of the two authors' (and Alfred Grünwald's) collaboration. The work was a huge success, and before the outbreak of World War II it was presented on many European stages, including Vienna, Warsaw and Madrid.⁵ After the war, Beer withdrew his earlier compositions, which resulted in the absence of *Polnische Hochzeit* in the repertoire of the second half of the 20th century. In 2011, the Viennese publisher Doblinger published the score of the work⁶ and this had an impact on a contemporary interest in the composition: in 2012, the first post-war performance of the work took place at the Wiener Operettensommer festival⁷, in 2016 there was a CD released by the CPO record company,⁸ and in the 2018/19 season there was the latest stage premiere of the work in the Graz Opera House.⁹

Issues covered by the work

The plot of *Polnische Hochzeit* takes place in the 19th century, in the times when there was no Polish state on the maps of Europe since it had ceased to exist as a consequence of 18th-century partitions. The events of the operetta take place in a Polish manor house situated in the Russian partition, which constitutes an important element of the plot and generates an additional political conflict.¹⁰ The sentimental characteristics of the plot, essential in a work meant to be bourgeois entertainment with moralistic qualities, should be also confronted with various national concepts, since in

- 5 The Viennese premiere of the operetta, scheduled for 1938 (with Richard Tauber in the part of Boleslav), was cancelled by fascists due to political reasons. Cf. "Polnische Hochzeit," *Operetten-Lexikon*, <http://www.operetten-lexikon.info/?menu=167&lang=1>. On 1 October 1939, in turn, the French premiere, featuring Jan Kiepura and Marta Eggerth, was scheduled to take place in the Parisian Théâtre du Châtelet, which did not happen as a result of the World War II outbreak. Cf. Stefan Frey, "Joseph Beer – von den Nazis um den Erfolg gebracht," *BR Klassik*, December 11, 2015, <https://www.br-klassik.de/themen/oper/polnische-hochzeit-essay-100.html>.
- 6 Joseph Beer, *Polnische Hochzeit, Operette in drei Akten und einem Vorspiel* [full score and piano score] (Wien: Doblinger 09064, 2011).
- 7 Direction: Marion Dimali, scenography: Markus Windberger, premiered on 19 July 2012.
- 8 Münchner Rundfunkorchester, conductor Ulf Schirmer, CPO 555 059-2, 2 CD, 2016.
- 9 Oper Graz, director Sebastian Ritschel, scenographer Martin Miotk, premiered on 8 December 2018, <https://onlinemerker.com/wien-theresianum-polnische-hochzeit/>.
- 10 This presentation of the plot of the *Polnische Hochzeit* operetta is based on the following edition of the libretto: *Polnische Hochzeit, Operette in drei Akten (mit einem Vorspiel) von Alfred Grünwald und Dr. Fritz Löhner, Musik von Joseph Beer* [libretto] (Wien: Wiener Operettenverlag, 1936).

the operetta's dramaturgy there appear both Poles and citizens of the invading country – Russians. To present both the local and national colour, the Polish protagonists bear traditional Polish first names (Boleslav, Mietek, Staschek, Jadja) and stereotypical Polish surnames with the '-ski' ending (or '-ska' in a female version), such as Oginsky, Zagorski, Kawietzky, Schlapinska, Lombska, whereas the chief of the Russian police is called Sergius Korrosoff.

The operetta starts with an introduction (*Vorspiel*) on the Austrian-Russian border when the main character of the work, the 32-year-old count Boleslav Zagorski, is attempting to illegally cross it. He spent 16 years in exile in Austria, where he had fled together with his father, who had been persecuted for his patriotic activity in support of Poland. Now, Boleslav decides to return to Poland, by whatever means necessary, prompted by a longing for his home country and adolescent love, Jadja, a daughter of Baron Mietek Oginski. A Pole he meets in the border inn discovers the young man's identity and at the mention of his father he gives Boleslav a fake passport, thanks to which he manages to enter the territory of the Russian partition.

In the first act of the operetta, the main dramatic threads are outlined. Notorious for his love of gambling, Baron Mietek Oginski, Jadja's father, goes into heavy debt with his powerful and wealthy neighbour – Count Staschek Zagorski, Boleslav's uncle. Count Staschek, living quite a roguish life, has just divorced his fifth wife, and he has made the decision to marry Jadja. Mietek sees this marriage as a chance to be relieved of his debts, but Jadja does not agree to marry old and off-putting Staschek as she still holds the memory of her beloved Boleslav. Boleslav, in turn, spurred by his longing for Jadja, arrives at Oginski's property immediately after his return to the country and meets his love once again. He also intends to visit his uncle Staschek in order to get back the family treasures and money that was left behind by his father. Suza, the skilled housekeeper at Oginski's manor estate, warns Boleslav about Staschek and tells him not to reveal his true identity, as his uncle has become a traitor to the Polish nation, collaborating with the Russians.

Dressed up as a servant, Boleslav serves at the table during Staschek's visit to Mietek's house and – unrecognised by his uncle – learns to his horror from the conversation that Staschek not only does not intend to return the family treasures back, but he has also decided to send his nephew to Siberia immediately upon his arrival at the manor. The prospect of Staschek

and Jadja's wedding then compels Boleslav to disclose his identity to his uncle. The sudden appearance of Korosoff, the tsarist secret police (*ochrana*) officer, changes Boleslav's situation: it turns out that his illegal crossing of the border with a fake passport has been discovered, and now he is a wanted man. Mietek does not reveal Boleslav's true identity but Staschek makes hiding the truth conditional on Jadja agreeing to marriage. Thus in order to save Boleslav, Jadja – terrified and blackmailed – agrees to marry Staschek. Staschek then bribes Korosoff and dismisses him, and seizing the opportunity also arranges with Mietek the date of the wedding.

The second act takes place in Mietek Oginski's manor house on the day of Staschek and Jadja's wedding. Suza has prepared a scheme: after the groom has arrived, guests will be welcomed with a wedding drink and then – taking advantage of the festivities – Jadja and Boleslav will run away and cross the nearby Russian-Austrian border and get married there, as Suza has already arranged appropriate documents with the starost, or mayor. A flare launched into the sky is to be a sign that the whole plan succeeded and the newlyweds were saved. Staschek's arrival triggers Suza's plan, with Staschek and Mietek drinking a lot, and fast, with the alcohol served to them by Casimir, Suza's lover. Since the wedding is just starting, Mietek demands that Staschek should give him back his bills of exchange. Having received the documents, he burns them in the fireplace, thus settling his debts, or so he imagines.

The wedding is supposed to be carried out in line with an old Polish tradition, according to which the bride should be dressed in an outfit that covers her completely and should be led by six bridesmaids to the chapel altar. Suddenly everybody notices a flare in the sky and Suza triumphantly announces that there will be no wedding, as the bride has just married Boleslav. Her joy, however, turns out to be premature. Staschek saw through Suza's scheme, sent some dragoons after the runaways and the flare simply means that Jadja has been caught. Now that nothing can prevent Staschek from marrying her, he also reveals shrewdness in his relations with Mietek: instead of giving him back the bills of exchange he had only handed over blank sheets of paper, and to prove this he shows genuine documents to his would-be father-in-law.

In the manor chapel a forced wedding ceremony thus takes place. Boleslav arrives and tells Casimir the story of Jadja being kidnapped by the dragoons. He wants to disrupt Jadja and Staschek's wedding but it is already too late – the newlyweds are leaving the chapel. Staschek finally gives

Mietek back the real bills of exchange and he immediately destroys them. When the groom demands a kiss from the bride, the bridesmaids take off her veil and it turns out that the person he married was not Jadja but Suza. Staschek, deceived, faints, as does Casimir – terrified by Suza’s action and her betrayal.

A short Act III takes place in the manor house belonging to Count Staschek Zagorski. Suza explains to the heartbroken Casimir that she decided to take such a step in order to save Jadja. The marriage between Suza and Staschek turns into a farce – Suza behaves in a hysterical manner, constantly wants presents from Staschek, teases him and keeps sulking. She believes that such conduct will provoke Staschek to ask for a rapid divorce that will be carried out on her terms. After Mietek has dissuaded Staschek from establishing Suza’s fault in court, explaining the difficulties involved, the disappointed groom has nothing else to do but humbly ask Suza for a divorce. Staschek agrees to all her conditions, including reconciliation with his nephew and paying him back all the money he had stolen, and signs divorce documents. Everybody leaves, Staschek is left alone with his dog and decides to lead a solitary life.

National stereotypes in the operetta’s plot

The very title of the operetta, *Polish Wedding*, implies a tradition of lavish celebrations on the territory of Poland. According to various accounts, wedding parties and feasts of many days were, for centuries, a trademark of the aristocracy in Poland; the remnants of this culture, in a rather less imposing manner, can still be observed in Poles’ behaviour today. Information on the course of this multi-day wedding party appears on numerous occasions in the text, e.g. in the finale of first act: “*Drei Tage wird getanzt und getrunken*” (For three days there will be dances and binge drinking). The plot also presents the custom of six bridesmaids leading the bride to the altar, though certain details of this practice are modified to fit Suza’s scheme. What is also noteworthy is the attention given to a realistic depiction of the manner in which the Poles feast, with the foods and drinks described, such as the wedding punch (*Hochzeitpunsch*). In different parts of the plot, and in stage directions, one can also find details of the characters’ national costumes: “*in der Tracht eines schmucken polnischen Bauern*” (in the outfit of an elegant Polish peasant), “*Boleslav trägt einfaches Nationalkostüm*” (Bole-

slav is dressed in a simple national costume), “*Nationalkostüm mit Degen*” (a national costume with a sabre).¹¹

A more thorough analysis of the libretto reveals a series of allusions to Polish tradition and culture, showing in-depth knowledge of the national background. It seems that it was Beer himself who contributed to this, as he grew up in Poland and among Polish people. In the context of an operetta in the German language, such a situation is rather exceptional, as in a number of other works with Polish themes there are just broad stereotypes of Poland and Poles. In *Polnische Hochzeit* such elements are also found, though they are not used simply to add a superficial, attractive local colour, but also present an actual picture of Polish culture in the interwar period.

The most potent allusions to Polish realities can be noticed in the language used by the characters. In the context of a light-hearted intrigue, what draws our attention is a comment in the stage directions on Mietek Oginski’s way of speaking: “*he speaks with a slight Polish accent*” (“*spricht mit leichtem polnischen Akzent*”), which introduces a comic element but also presents the character’s ethnic background to German-speaking audiences. Moreover, phrases and words in Polish are used over the course of the operetta on numerous occasions, and contribute to the local colour with expressions such as “*Schlachzizen*” [noble men], “*Der Pan*” [Sir], “*Der Starost*” [the Starost]. They clearly accompany the character of Boleslav, especially when he gives in to emotion upon his return home, singing in the mazurka rhythm about beloved homeland and addressing it in his native Polish language [Table 1].

The feeling of happiness from Boleslav’s song is a result of both his joy at returning home and rapture over the beauty and temperament of Polish girls. The list of female names given by Boleslav in the last verse of the song is a very good example of how a realistic approach in an operetta is combined with literary fiction and national stereotypes. Most of the names are derived from Polish tradition and are actually used in reality either in their official (Maria) or diminutive versions (Halka, Kasia, Stasia, Mania). Still, some of them, like Talka, Stania or Karia, are used very rarely, are colloquial and their introduction in this context should be assumed as a successful example of linguistic stylisation, as well as due to the use of a list in

11 For a very well-documented study on the development of images and stereotypes of Polish people in the eyes of Germans see: Hubert Orłowski, *Polnische Wirtschaft: zum deutschen Polendiskurs der Neuzeit* (Wiesbaden: Harrasowitz Verlag, 1996).

Table 1: Joseph Beer, *Polnische Hochzeit*, Act I, no. 4, the scene of Boleslav's arrival
Polnische Hochzeit [libretto], 20–1.

Polska! Polska!	Poland! Poland!
Alles, was wir lieben, liegt in diesem Wort!	All we love is in this word!
Polska! Polska!	Poland! Poland!
Laßt die alten Lieder klingen!	Let old songs sound!
Polenland, mein Heimatland!	The land of Poles, my homeland!
Jetzt bin ich wieder dein!	I am yours again!
Was auch immer sei,	As it has always been,
Einmal wirst du frei!	you will be free now!
Polenland, mein Heimatland!	The land of Poles, my homeland!
Jetzt bin ich wieder dein!	I am yours again!
Herrlich ist's, daheim zu sein!	It is great to be back home again!
Wo solche Blumen blüh'n,	Where such flowers bloom,
die schönsten Frau'n,	The most beautiful women,
Wohin die Augen seh'n	Wherever you take a look,
Flammenheiße Blicke glüh'n;	Ardent looks are burning.
Die Polin ist so schön!	A Polish woman is so beautiful!
Polenland, mein Heimatland!	The land of Poles, my homeland!
Jetzt bin ich wieder dein!	I am yours again!
Herrlich ist's, daheim zu sein!	It is great to be back home again!
Halka! Talka!	Halka! Talka!
Kommt, ihr drallen Mädels,	Come, girls in bloom,
alle kommt zu mir!	Come all to me!
Kasja, Stasja,	Kasia, Stasia
Laßt uns sie Mazurka tanzen.	Let's dance mazurka.
Manja, Stanja,	Mania, Stania
heute sind wir lustig, heute tanzen wir!	Today we are merry, today we're dancing!
Karja, Marja!	Karia, Maria!
Kommt, wir woll'n Mazurka tanzen.	Come, let's dance mazurka.

the song. What should also be noted is the fact that some of the main characters' names are also diminutive forms (Mietek=Mieczysław, Staschek=Stanisław, Jadja=Jadwiga, Suza=Zuzanna).

The national stereotype of Poles as a nation eagerly reaching for alcohol is explicitly presented in the cartoonish characteristics of Count Staschek, who gladly enumerates various kinds of alcohol bearing typically Polish names. In the *Polnische Hochzeit*'s plot, they are pronounced in Germanised and inaccurate versions, but even a Polish listener can effortlessly recognise their native prototypes, e.g. Borowitschka (borovička, a widespread spirit in Slovakia, a type of gin) or Jerczebinka (rowanberry spirit, berry brandy). As an appetizer served with alcohol, Staschek orders "Flatschki" (chitterlings), a hot, typically Polish meat dish. Standard toasts in the Polish language – "Niech żyje!" [Long live!] or "Na strowje" (in a phonetic version, correctly: "Na zdrowie!" [Cheers!]) complement this

tendency to faithfully reflect Polish realities, similarly to the swear words shouted out by Staschek many times: “*Do stai djablow!*” (correctly: “*Do stu diabłów!*” [What the hell!]), or “*Psiakrew!*” [Damn it!].

The characters of Count Staschek Zagorski and Baron Mietek Oginski, representatives of an older generation of Poles, are primarily characterised in accordance with depictions of the Polish aristocracy from the pre-partition period, so they represent relatively anachronistic and stereotypical images of Poles-Sarmatians. Meetings of the two characters and their conversations take place in each act of the operetta, and it can be assumed that this is the result of a desire to present more in-depth and blunter Polish characteristics in the work. During these conversations both men tell various witty anecdotes and make use of proverbs, although it is hard to identify and recognise them as truly Polish characteristics. Some of these proverbs, for example, function both in German- and Polish-speaking circles: “*Aber wer zuletzt lacht, lacht am besten*” (He laughs best who laughs last), “*Bleibt doch alles in der Familie*” (Everything runs in the family), other ones seem to be too strongly rooted in the German language structure in terms of rhythm and rhyme to regard them as translations of Polish sayings, e.g. “*Beim Kartenspiel und Hochzeitmachen kann man erst am Nachhausweg lachen!*” (One can enjoy a game of cards and participation in wedding only on the way home), “*Nur ein verdammt mißtrauisches Luder traut nicht dem Schwager und nicht dem Bruder*” (Only a pathetic and suspicious scum does not trust their brother-in-law or brother), or “*Polnische Freundschaft ist doppelte Freundschaft*” (Polish friendship is double friendship). In fact, in general these sayings are unknown in both Poland and Germany.

Polish musical elements

What plays an important role for the formation of national values in the structure of the operetta are musical categories associated with Polish characteristics. Typically, elements of national culture, mainly national dances – mazur (mazurka), krakowiak and polonaise, are used to characterise Polish protagonists and related events on stage. Undoubtedly, the presence of these idiosyncratically Polish musical qualities created much of the operetta’s attractiveness and its colour, but also – to some extent – it might have contributed to authentication of the presented national issues.

The mazurka (an international term for the Polish dance mazur) is the most frequently applied reference to the sphere of folk dances, present both in dance sections (e.g. in Act I) and in vocal parts, e.g. in Boleslav’s aria

Polska! Polska! or in Staschek's song *Die verflixten Weiber*, one of the operetta's main hits, which returns as a recapitulation at the end of the work. The *krakowiak*, a dance from southern Poland whose name is associated with the city of Krakow, can be, in turn, linked to the plot's setting – the border areas of Russian and Austrian partitions, which can be quite precisely established and located on the map. The runaway couple (Jadja and Boleslav) were supposed to get married in nearby Jarosław, out of reach of the Russian secret police. Jarosław is a Polish town situated between Krakow and Lvov, located within the Austrian territory before World War I, and the maps from this period show that the frontier between Austria and Russia was demarcated near Jarosław. The *krakowiak* appears in the plot as early as the beginning of Act I, as one of the first manifestations of local colour, in Suza and Casimir's duet written in the rhythm of a *krakowiak* (*Du hast rote Backen*, No. 3). This presentation of the dance, as well as other manifestations over the course of the work, contains all the rhythmic-metrical features of the *krakowiak*, including the characteristic syncopated element.

The presence of the polonaise, in turn, whose name unambiguously indicates a Polish background, has been reserved for the beginning of Act II (No. 9 *Polonaise und Chor*). The solemn character of this dance, additionally highlighted with the sound of trumpets and percussion instruments, corresponds well with the wedding ceremony that takes place in the second act of the operetta. What is also important is the text of this polonaise, performed by a chorus of wedding guests: "*Noch ist Polen nicht verloren, heißt's im alten Heimatlied*" (Poland has not perished yet, as an old patriotic song said). This is a quote from the lyrics of *Mazurek Dąbrowskiego*, a patriotic song "*Poland has not perished yet*" in a commonly known German translation. The song, associated with the activity of Polish Legions in Italy (at the turn of 18th and 19th centuries) under the command of Jan Henryk Dąbrowski, obtained the status of the Polish national anthem in 1927 (i.e. ten years before the premiere of *Polnische Hochzeit*), a status it still retains. The lyrics of *Mazurek Dąbrowskiego*, cited here out of the musical quotation context, play the role of a recollection of Polish tradition, and the character of these national issues becomes combined with the situation depicted in the operetta [Table 2].

A particularly interesting episode in the operetta, abundant in allusions to Polish music culture, is the finale of Act II, when an attractive and elaborate wedding ceremony takes place. In the musical layer there appear quotations from popular songs, still strongly rooted in Polish culture: "O

Table 2: Joseph Beer, *Polnische Hochzeit*, act II, No. 9, *Polonaise und Chor*
Polnische Hochzeit [libretto], 39.

“Noch ist Polen nicht verloren!”	‘Poland has not perished yet!’
Heißt’s im alten Heimatlied.	This is what an old patriotic song said.
Noch ist Polen nicht verloren,	Poland has not perished yet.
Wenn man solchem Glanz hier sieht.	When one can see such lavishness here.
‘s kommen Gäste, wohlgeboren,	Guests of noble birth come,
Um zu seh’n die schöne Braut,	To see a beautiful bride
Die Graf Staschek sich erkoren.	Chosen by count Staschek for himself.
Noch ist Polen nicht verloren.	Poland has not perished yet.

mój rozmarynie” (with the text “*Jetzt nach alter Sitte*”) or “*Umarł Maciek, umarł*” maintaining the mazurka rhythms (in the form of a dance with a drone accompaniment) and “*Jeszcze jeden mazur dzisiaj*” (in a more modern, slightly jazzy arrangement). There is also a stylisation of a short folk song (a female chorus “*Schön wie der junge Frühling*”) and Jadja’s dumka “*Leise kling dein Lied*”. Over the course of wedding events, Staschek orders everybody to dance one more Polish dance, the kujawiak, of a more tranquil and sentimental character: “*Tanzt uns jetzt den Kujawiak, so tanzt man in Polen*” (Dance the kujawiak now the way it is danced in Poland), which leads to a spectacular ballet scene.

All these national musical characteristics make the *Polnische Hochzeit* score unusually strongly marked with Polish elements. Compared to other German operettas related to Polish tradition, this work differs considerably in its wealth of references to authentic Polish musical culture, going beyond the trivial, stereotypical identification of the Polish musical style with obvious mazurka rhythms and polonaises. There is no doubt that the composer’s deep relation with Polish music culture arose from the fact that he grew up in Poland, and was a Polish citizen very familiar with the national music culture. Thanks to this, when speaking of *Polnische Hochzeit* one can say it is a successful synthesis of the Austrian operetta style with elements of Polish colour, reflected in the issues covered in the work as well as its musical characteristics.

Political issues

In the plot of *Polnische Hochzeit* one can observe obvious references to political issues. The principal conflict behind the operetta’s plot – rivalry between an uncle and his nephew for Jadja’s hand – overlaps with deeper questions of a political and moral nature. Uncle Staschek, who is strongly connected with the Russian annexation of Poland, calls for help the tsa-

rist *ochrana* [secret police] and does not hesitate to make use of his political connections in order to pursue his cynical plans. Staschek's overt collaboration with the Russian annexation and his close contacts with Korosoff, the chief of the secret police, introduce a serious element of treason against the nation. The idea of employing the thread of collaboration with the Russian authorities links Beer's operetta with one of the most important 19th-century operatic works in Poland, *Straszny dwór* [The Haunted Manor] by Stanisław Moniuszko, where alleged treason against the nation becomes a crucial part of the plot.¹² Saturated with national content, the plot of *Polnische Hochzeit* is one of many clear manifestations of the work's political implications and Staschek's connection with the annexationist regime, introduced to the libretto, not only determined the change of this character into a villain but also had an impact on the more serious material nature of the composition. The hero of the opera, Staschek's nephew Boleslav Zagorski, gains this status and that of a patriot when he arrives from the Austrian partition to the Polish territory (in the Russian partition) under a false name, thus risking his life for his nation. This serious patriotic-national element makes *Polnische Hochzeit* very different from a typical operetta, the plots of which primarily oscillate around romantic and social relations.

Tension between Poles and Russians, as well as the domination of the Russian occupying force, are additionally heightened by the constant introduction of political issues to the operetta's plot. In the libretto there are many allusions to Russian culture – such as Russian currency (“Rubel”, “Kopeke”), and apart from *ochrana* there also appear Cossack troops. Encroaching in the rhythm of a march, military policemen cry out the words praising the tsar in the finale of Act I (“*Es lebe der Zar!*” – “*Long live the tsar!*”) and Staschek threatens Boleslav, from time to time, by saying that he will be sent to Siberia. Listeners who are more familiar with Russian culture and musical tradition will easily recognise in the musical layer subtle references to the works of Modest Mussorgsky, who often stylised Russian folk music, which are introduced by Beer at the very beginning of the operetta, in the introduction (*Vorspiel*). Such elements of stylisation or palimpsest in *Polnische Hochzeit* not only play the role of making the composition's musical fabric more attractive, but also carry an evident political message: rec-

12 *Straszny dwór* (1864) by Stanisław Moniuszko is one of the most important works of Polish national opera, a composition treated in the times of partitions as a manifestation of Polishness and a stronghold of patriotic ideals. See: Rüdiger Ritter, *Der Tröster der Nation: Stanisław Moniuszko (1819–1872) und seine Musik* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 2019).

ognisable elements of Russian musical traditions make it possible to evocatively emphasise the annexation context and visualise the setting of the operetta's plot in the Russian partition.

Undoubtedly, a political undertone is also introduced to the libretto's text with a quote from Schiller's *Ode to Joy*: "*Seid umschlungen Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!*" (Be embraced, Millions! This kiss to all the world!). It is articulated by Boleslav in Act III when he is finally able to unite with Jadja. And even though Jadja's answer "*Gib ihn lieber mir!*" (You'd better give it [the kiss] to me!) places Schiller's solemn tone into a melodramatic context, it is actually a subtle allusion to the Enlightenment and libertarian ideological slogans that clearly sounds in the lines articulated by Boleslav, a passionate lover and ardent patriot. The idea of introducing intertextual allusions, in any case, seems to be a consistent narrative and expressive element applied in the work. As regards the characteristics of Boleslav, this element occurs for the first time at the end of the finale of Act I – after the scene wherein Jadja agrees to marry Staschek to save Boleslav, the latter sings solo, heartbroken after losing his love and embittered as he looks forward to a tragic future. In the music of this scene, the composer makes an allusion to (or even uses a quote from) Cavaradossi's aria from Act III of Giacomo Puccini's *Tosca*, sung by this character just before his execution. Shared aspects of both heroes' (Boleslav and Cavaradossi) characteristics include an exposure to danger and the uncertainty of their fates, as well as their involvement in independence movements. Beer thus stresses this aspect, introducing a reference to commonly known music by Puccini and trusting that the audience would likely connect the situational context pertaining to both characters.

Considering the crucial role of national-political issues in the operetta's plot, it would make sense to reflect upon the social undertone and patriotic message of *Polnische Hochzeit*. In the context of the operetta's plot, the title is ambiguous, indicating not only national Polish wedding customs but also an additional factor: the scheme prepared by Suza. Staschek's humiliation can be interpreted in this context as a punishment for his collaboration with the Russians, and the Polish character of his wedding, indicated in the title, should be treated as a form of stereotypical belief in Poles' patriotism and dominance of the national mindset over the sphere of personal life.¹³ From this perspective, all the musical elements typical of the then

13 Political and national issues in the operettas exploring Polish themes are noticed by Oswald Panagl, who treats this type of problems as typical of this current in German

operetta traditions (hit songs, elements of dance and popular culture, jazz, etc.) should be treated only as an attractive background, applied to present much more serious ideological and political issues.

Bibliography

- Beer, Joseph. *Polnische Hochzeit, Operette in drei Akten (mit einem Vorspiel) von Alfred Grünwald und Dr. Fritz Löhner, Musik von Joseph Beer* [libretto]. Wien: Wiener Operettenverlag, 1936.
- Beer, Joseph. *Polnische Hochzeit, Operette in drei Akten und einem Vorspiel* [full score and piano score]. Wien: Doblinger 09064, 2011.
- Beer, Joseph. *Polnische Hochzeit, Operette in drei Akten und einem Vorspiel*, Münchner Rundfunkorchester, conductor Ulf Schirmer, CPO 555 059-2, 2 CD, 2016.
- Davies, Norman. *God's Playground. A History of Poland, Vol. II: 1795 to the Present*. Oxford: Clarendon Press, 1981.
- Frey, Stefan. "Joseph Beer – von den Nazis um den Erfolg gebracht." *BR Klassik*, December 11, 2015. <https://www.br-klassik.de/themen/oper/polnische-hochzeit-essay-100.html>.
- Orłowski, Hubert. *Polnische Wirtschaft: zum deutschen Polendiskurs der Neuzeit*. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag, 1996.
- Panagl, Oswald. "'Solang's noch solche Frauen gibt, ist Polen nicht verloren.' Identitätskrisen und Solidaritätsstiftung auf der Operettenbühne." In *Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-) Theater: Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2001*, vol. 2, edited by Peter Csobádi et al., 829–42. Anif-Salzburg: Verlag Mueller-Speiser, 2003.
- "Polnische Hochzeit." *Operetten-Lexikon*. <http://www.operetten-lexikon.info/?menu=167&lang=1>.
- Ritter, Rüdiger. *Der Tröster der Nation: Stanisław Moniuszko (1819 –1872) und seine Musik*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 2019.
- Scott, Derek B. "Early Twentieth-Century Operetta from German Stage: A Cosmopolitan Genre." *The Musical Quarterly* 99, no. 2 (2016): 254–79.
- operetta works: "Im goldenen wie im silbernen Segment der österreichischen Operette lässt sich eine Nische ausmachen, die man als polnisches Genre bezeichnen könnte. Denn abseits aller zeitlichen und stilistischen Unterschiede und zusätzlich zum gemeinsamen Schauplatz gibt es einige durchgehende Merkmale: nationaler Stolz der Protagonisten, Widerstand gegen Fremdbestimmung, politischer Zusammenhalt in schwierigen Zeiten, schließlich – der Gattung gemäß – ein guter Ausgang, der zumeist privates Glück und öffentliche Wohlfahrt auf einen Nenner bringt." Panagl, "Solang's noch solche Frauen gibt," 839.

Operetta as a Cultural and Historical Symptom: Offenbach through Karl Kraus

Matthieu Guillot
Univerza v Strasburgu
The University of Strasbourg

The Viennese cultural world experienced a strange phenomenon at the beginning of the 20th century, you look at it from a musical or musicological point of view. This was the curious relationship between a famous Austrian writer and polemist, and a popular French operetta composer of the past: Karl Kraus (1874–1936) and Jacques Offenbach (1819–1880). I will try here to examine this original literary phenomenon, which is partly based on Offenbach's operettas. It was previously described by another famous Austrian writer, Elias Canetti (1905–1994), who was an enthusiastic witness of the time in his youth. In his numerous works Canetti often wrote of Karl Kraus, who he called his “*master*”. For him Kraus was the “*master of indignation*”. We shall see later why. Through a transverse axis, I therefore propose to illuminate the real meaning of Offenbach's operetta, beyond its mere musical appearance. Not by the music, known by all, but in its sociological and historical aspects. Such an approach seems possible by analysing Karl Kraus' personal contribution to Offenbach's understanding. Yet his thought is rather complex, sometimes paradoxical and excessive.² But the critical eye of this satirical and polemical writer may allow us to take

- 1 Elias Canetti, *La conscience des mots* [The Conscience of Words] (Paris: Albin Michel, 1984), 57. Canetti emphasises with force how Kraus was an absolutely unique speaker (56). See on this subject Matthieu Guillot, “La voie auditive d'Elias Canetti. Un idéal d'entente et d'audience” [Elias Canetti's auditory way. An ideal of understanding and hearing], *Conférence*, no. 36 (2013).
- 2 See for instance Edward Timms, “Karl Kraus's Adaptations of Offenbach: The Quest for the Other Sphere,” *Austrian Studies* 13 (2005): 91–108.

the necessary step back with the operetta, and to understand its meaning differently. Here I will present some essential ideas, will try to show what we can learn from the conjunction of these two poles, and what Kraus' personality and contributions teach us or tell us about the operetta.

A strange encounter?

At first glance, it seems to be easy to link Karl Kraus to music and musicology: Theodor Adorno, Alban Berg, Arnold Schoenberg and Ernst Krenek are among those who attend his public readings, sometimes even his friends, and are influenced by him in his language practice, as well as his fascinating use of his voice.³ Even Anton Webern refers to him in his writings on new music.⁴ As a famous cultural figure in Vienna, Karl Kraus was in fact part of a current of thought, of a *Zeitgeist*. It is therefore quite surprising to see his name associated with that of a French operetta composer of the previous century, Jacques Offenbach. How is this possible? Isn't that a contradiction? Would that be the proof of the "*miracle of an encounter*"? If we look at the portraits of our two protagonists, we can see a strong contrast between the smiling lightness of one (the composer), and the depressing seriousness of the other (the writer). Kraus himself is certainly the opposite of an operetta character: he is rather "*the bad conscience of Vienna*" (Marcel Ray), "*the great inquisitor*" (according to the poet Georg Trakl).

Jacques Offenbach, wrote the young Theodor Adorno (in 1932), is "*the magician of parody and the parodist of myths*."⁶ And Kraus himself was

3 See Jacques Bouveresse, "Karl Kraus & nous. La réalité peut-elle dépasser la satire?", *Agone*, no. 34 (2005): 208–9. See also the *Revue d'Esthétique*, no. 9 (1985): *Vienna 1880–1938* (Toulouse: Privat, 1985). See among others the articles of Alexander Goehr (about Schönberg and Kraus) and François Decarsin (about Schönberg). Caroline Kohn wrote about Schönberg that "*in a letter with a copy of his Treaty of Harmony (Harmonielehre) dedicated to Kraus, he wrote: 'I may have learned more from you than we should for to remain yourself.'*" In Karl Kraus, *Le polémiste et l'écrivain, défenseur des droits de l'individu* [The Polemicist and the Writer, Defender of the Rights of the Individual] (Paris: Marcel Didier, 1962), 27. See also Susanne Rode, *Alban Berg und Karl Kraus. Zur geistigen Biographie der Komponisten der Lulu* (Bern: Peter Lang, 1998).

4 A. Webern, *Chemin vers la nouvelle musique* [The Path to the New Music] (Paris: J. C. Lattès, 1980), 43–4.

5 See Peter Hawig, 'Die Offenbach-Renaissance findet nicht statt'. *Stationen der Autorinszenierung im Spätwerk von Karl Kraus (1926–1936)* (Fernwald: Musikverlag Burckhard Muth, 2014), 73–83.

6 Theodor W. Adorno, *Moments musicaux* [Musical moments] (Genève: Contre-champs, 2003), 35.

viewed by Georg Trakl as “*the wrathful magician*”, and we are thus dealing with two kinds of magicians, in a way. But Kraus is not only this magician, as Trakl also wrote in a poem that he is “*the supreme judge of intellectual life*” and “*the high priest of truth*”.⁸ What truth? This one for instance, when Kraus wrote that the five years of the First World War “*are years when operetta figures played the tragedy of humanity*” in his book *The Last Days of Mankind*, published 1922. What does the expression “*operetta figures*” mean here? But this sentence, which can somehow sum up by itself the dramatic content of the operetta, says even more about, suggesting that behind the operetta characters is played out the entire human tragedy, which is what Offenbach’s characters seem to show if we listen to them beyond their appearance. No wonder that Edward Timms, one of the best Kraus biographers, titled his portrait (published 1989) “*Apocalyptic Satirist*”.¹⁰

The intellectual environment

If the name of Karl Kraus is not related to music itself in cultural history, it is nevertheless attached to Offenbach’s operetta, but in a very special way, as we will see. In the 1920s and 30s Kraus made special use of Offenbach’s operettas during famous public readings of various texts. This particular use seems to be indicative of several historical symptoms, like the confrontation between France and Austria, but above all the defence of cultural values, and the criticism of political regimes. It is not the musical genre in general that attracts Kraus in such readings, but rather the political and social operetta due to its socio-cultural and sociohistorical content (that will later interest Siegfried Kracauer¹¹). For he sees the society in which he lives (Vienna) as a great operetta which turns into a disaster.

7 Timothy Youker, *Documentary Vanguards in Modern Theatre* (New York: Routledge & Routledge, 2018).

8 Gerald Stieg, “Les guerres de Karl Kraus,” *Agone*, no. 35–6 (2006): 9–10, https://cfed-it.flib.fr/agone/libre/ebook_804.pdf.

9 Preface of the English translation from Karl Kraus, *The last Days of Mankind* (New Haven & London: Yale University Press, 2015).

10 Edward Timms, *Karl Kraus - Apocalyptic Satirist: Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna* (New Haven, London: Yale University Press, 1989).

11 S. Kracauer, *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire* [Jacques Offenbach and the Paris of His Time] (Paris: Grasset, 1937 [Gallimard, 1994 (2nd ed.); Klincksieck, 2018 (3rd ed.)]). Later English editions: Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach and the Paris of His Time* (New York: Alfred A. Knopf, 1938; Zone Books, 2002 (2nd ed.)). See later in our last paragraph on this subject.

A combination of various reasons led Karl Kraus to revive Offenbach's operetta.¹² In his youth, he liked these works very much, like many others around him, while at the same time being a resolute opponent of the Viennese waltz, being a strong critic of the Austrian culture of his time¹³. He even considered the French composer to be no less than “*the greatest satirical creator of all time and all cultures*”¹⁴ (1930). Kraus claimed that he was the “re-discoverer” of Offenbach, and from the early days of his newspaper *Die Fackel* (1899) he devoted several articles to Offenbach and the “*Théâtre des Bouffes-Parisiennes*”. In Austria Kraus launched the *Rebirth of Offenbach* in an essay of the same title, published in 1927,¹⁵ with a clear critical and polemical intention. He set Offenbach's works against the operettas of F. Lehar and E. Kalman, which he despised. But also against Strauss's *Die Fledermaus*, a banal imitation in his eyes of the *Parisian Life*, and despite its musical qualities the source of the cultural disaster he saw at the time. His constant struggle against the “shame of the operetta” was transformed into a struggle against the “desecration” of Offenbach by the Viennese and Berlin theatres.¹⁶ In his text *Grimace about Culture and Stage* (Grimassen über Kultur und Bühne), published 1909, Kraus violently criticised Viennese culture, its operettas subjected to fashion and commerce, its mediocrity. For him such works showed decline and decadence.¹⁷

12 See for instance Anne-Maria Toro Pérez Gruber, *Karl Kraus und die Wiener Operette: Die Wiederentdeckung der Operette Jacques Offenbachs im 'Theater der Dichtung'* (Saarbrücken: Akademikerverlag, 2012).

13 See Gesa Zur Nieden, “‘in Paris même malaise’? Karl Kraus' Paris-Bilder im Zusammenhang mit seiner Offenbach-Renaissance und den ‘Offenbach-Schändungen’ ab 1927,” *Études Germaniques*, no. 283 (2016): 373–92.

14 *Die Fackel*, no. 827 (1930): 77.

15 Karl Kraus, “‘Offenbach-Renaissance’, zum Vortag von ‘Pariser Leben,’” *Die Fackel*, March 1927.

16 See Gerald Stieg, “Offenbach in Wien: Nestroy und Kraus,” in *Österreichisch-französische Kulturbeziehungen 1867–1938*, eds. Sigurd Paul Scheichl and Karl Zieger (Innsbruck/Valenciennes: Innsbruck University Press/Presses Universitaires de Valenciennes, 2012), 189–201. See also Susanne Rode-Breymann, “‘Gegen die Operettenschande der Gegenwart’. Anmerkungen zu den Offenbach-Vorlesungen von Karl Kraus,” in *Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters*, ed. Rainer Franke (Laaber: Laaber Verlag, 1999), 855–94.

17 Karl Kraus, “Grimassen über Kultur und Bühne” [*Grimace about Culture and Stage*] (Januar 1909), *textlog.de*, <https://www.textlog.de/39188.html>.

The artistic context

It is well known that Karl Kraus, among his numerous activities in this period (1900–1935), read in public (and also sang, even if he wasn't himself a musician)¹⁸ some libretti from Offenbach's operettas – sometimes accompanied by a hidden piano being played behind a curtain.¹⁹ However, one fact here may seem quite surprising – at least as far as I am concerned. The polemist (this “*polemical genius*” wrote Adorno²⁰) made many adaptations of Offenbach operettas by translating the libretti himself (that were then published in 1927, 1931 and 1932).²¹ Like an actor with different voices (called “*acoustic masks*” by Canetti, who admired Kraus’ “*maestria of the acoustic quote*”),²² he read the texts in the form of speeches sung in a particularly flexible and modulated voice (it was not a *Sprechgesang*, but rather a *Satzmelodie*, as witnesses noted). The German philosopher Walter Benjamin, who heard and saw Kraus in Berlin, meticulously analysed such a way of articulating the text.²³ From 1926 to 1935, Kraus read Offenbach around 120 times in his public lectures (along with 12 that were broadcast on the radio). He read from 14 Offenbach operettas, such as *Parisian Life*, his favourite. In fact, Kraus used the non-musical content of the works in these readings, deliberately amplifying certain features through his critical filter. And this is where “*the true mask of satirical*” appears, according to Benjamin.²⁴ As Harry Zohn pointed out,

- 18 Kraus said himself: “*I don't understand anything in music*” (“*Von Musik verstehe ich nichts; von Literatur einiges, vom akademischen Verband für Literatur und Musik alles*”). Quoted by Burkhard Müller, *Karl Kraus: Mimesis und Kritik des Mediums* (Stuttgart: J. B. Metzler, 1995), 325. This is what Walter Benjamin called about Kraus a “subversive diletantism” (ibid., 324).
- 19 See Georg Knepler, *Karl Kraus liest Offenbach. Erinnerungen, Kommentare, Dokumentationen* (Vienna: Löcker, 1984). For four years (1928–31), G. Knepler provided the piano accompaniment, from behind a curtain, for K. Kraus's Offenbach recitations.
- 20 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* [Aesthetic Theory] (Paris: Klincksieck, 1989), 99. (It can be assumed that the young Adorno here is influenced by the public readings of Kraus).
- 21 *Madame l'Archiduc, Perichole and VertVert*. For the modern edition see K. Kraus, *Theater der Dichtung. Jacques Offenbach*, ed. Christian Wagenknecht (Frankfurt: Suhrkamp, 1994).
- 22 Canetti, *La conscience des mots*, 55.
- 23 Walter Benjamin, “Karl Kraus (1931),” in: Karl Kraus, *Cette grande époque* [In These Great Times] (Paris: Payot & Rivages, 2000), 13–84. See on this subject Matthias Nöther, “Operette als Vorhang. Benjamin beobachtet Karl Kraus' Offenbach-Vorlesungen,” in *Klang und Musik bei Walter Benjamin*, eds. T.R. Klein and A. Trautsch (München: Wilhelm Fink Verlag, 2013), 95–103.
- 24 Ibid., 63.

*the socially critical [...] of the French composer provided an important counterpoise to the satirist's surroundings, and it is significant that Kraus [...] who used [Offenbach] for his depiction of an antibourgeois world, created almost 350 Zeitstrophen (topical stanzas inspired by his various campaigns and polemics) for those operettas.*²⁵

A "theatre of poetry"

Kraus performed extracts from operettas in his famous one-man performances: he was alone on the stage, where all decor is absent and he was the only "actor" at the service of the sacralised words of his favourite authors, such as Offenbach. Thus, Kraus created what he called a "*theatre of poetry*" (*Theaterdichtung*). The appeal of this to Kraus lay in part in Offenbach's use of satire and parody as a means of unmasking the hypocrisy underlying the surface appearance of the social and political life of his times. Indeed, following Kraus' state of mind as well as his critical thought, his use of operetta reveals its potential to hide and disguise reality – reveals the "*untruth*" in the sense of Adorno. For Kraus, who rediscovered Offenbach through the prism of his time, "*the laws of chaos are the true foundation of the operetta*": they combine the soothing effect of music with an innocent gaiety that suggests, in confusion, the true absurdity of the world.²⁶

Kraus crosses the surface of things to penetrate the murky thickness of reality and its truth: is an operetta only what it offers on the surface through its music and its spectacle? Or does it hide another dimension, does it designate another absent aspect? In other words, what is the operetta genre a symptom of? If we decide to listen and to look at Offenbach's works throughout a critical filter, one can understand that they are maybe more a striking symptom than a simple musical genre. They oscillate between frivolous and serious music, between entertainment and the true reflection of the spirit of their time. This is why the real content can be analysed based on the writings of Karl Kraus. What is also in question through the adaptation of Offenbach by Kraus, is this mixture of banal frivolity (deceptive appearance) and extreme gravity (concealed content).

25 Harry Zohn, *Karl Kraus and the Critics* (Columbia: Camden House, 1997), 74–5.

26 Kraus, "Grimassen über Kultur und Bühne".

A nonsense music?

Writing of Offenbach, Adorno perceived in the music “*the thin veil that isolates from the world threatening from the depths that of light.*” For “*the two spheres mingle in the intoxication of the parody.*” In Offenbach, he wrote, “*idyll [...] discovers that bourgeois freedom is an illusion, and its joy turns into an infernal laugh, as in a game of distorted mirrors.*”²⁷ What the musical content of an operetta reveals to us is also what Walter Benjamin observes. Let us note to Benjamin’s comment, here, since he was himself in the audience for Kraus’ public lectures in Berlin:

The operetta seals the transfiguration of stupidity through music [...] the bourgeois trinity of truth, beauty and good is brought together in a new staging with musical accompaniment, to give its number on the trapeze of idiocy. The absurd is true, beautiful stupidity, good weakness. This is the secret of Offenbach: in the absurd good manners displayed in public [...] we see the deep sense of private indecency appear.

Benjamin wonders if “*music would not take the place of moral order,*”²⁸ although as a writer and philosopher he is of course an observer outside of music. It is true that the music composed by Offenbach divides opinions (the composer called himself “*the mutual insurer against public boredom*”). Adorno explains it in these terms: “*According to Willy Haas’ pretty formula, there is ‘good literature’ of poor quality and ‘bad literature’ of good quality. The same is true of music.*”²⁹ Offenbach must nevertheless be recognised for his real invention: satirical, political operas, where music disguises and mocks, where the text skips into bursts of laughter. In a letter to his friend Peter Gast (1888), Nietzsche wrote that he found in Offenbach a “*state of exuberant buffoonery but in a classic taste, of an absolute logic.*”³⁰ Debussy recognised his “*transcendental irony*”, and the operetta composer Claude Terrasse (1867–1923) defended his musical value, writing that Offenbach was a “*humourist musician*” and “*an ironist who is never low or flat.*”³¹

27 Th. W. Adorno, *Quasi una fantasia* (Paris: Gallimard, 1982), 28, 31.

28 Benjamin, “Karl Kraus,” 60–1.

29 Adorno, *Théorie esthétique*, 396. Willy Haas (1891–1973) was a German film critic and screenwriter.

30 Friedrich Nietzsche, *Lettres à Peter Gast, II* (Monaco: Editions du Rocher, 1957), 301.

31 Claude Terrasse, *Œuvres complètes. Ecrits non musicaux* (Paris: Ed. du Fourneau, 1997), 14, 20.

For Kraus the conception of music reflects a very personal vision: in his essay *Grimace about Culture and Stage*, he wrote, in a passage that can summarise his theory of operetta:

The function of music: to loosen the cramp of life, to give the mind rest and to relaunch the activity of the mind — this function, fused with the effect of the stage, makes the operetta, and she has reconciled herself with the theatrics exclusively in this art form. For the operetta presupposes a world in which the causality is lifted, according to the laws of chaos from which the other world was created, the song is happily continued and certified as a means of communication. If the dissolving effect of music is combined with irresponsible cheerfulness, which in this confusion gives us an idea of our real trade tendencies, then the operetta proves to be the only dramatic form perfectly suited to the theatrical possibilities. The spectacle can only prevail in spite of or contrary to the idea, and the opera, through the incongruity of a possible seriousness with the wondrous habit of singing itself, is ad absurdum. In the operetta, the absurdity is preordained.³²

Operetta as a cultural tool

Some twenty years ago, the French sociologist Pierre Bourdieu rightly said about Kraus that

he is a 'sociological artist', in the sense that his actions are sociological interventions, that is to say, 'experimental actions' aimed at bringing hidden properties or tendencies of the intellectual field to reveal themselves, to unmask themselves.³³

Indeed, Kraus used the operetta as a pretext for his own social and political criticism: in his hands, through his voice and texts, it serves him as a tool to get his message across. For he found in this genre – in the stories, libretti, and characters – material that was conducive to criticism. It is therefore as a critical object that Kraus uses the operetta, with the firm intention of unmasking the unworthy Viennese culture, as well as the human behav-

32 Kraus, "Grimassen über Kultur und Bühne".

33 Text written in 1999 (Pierre Bourdieu, "Un manuel de combattant contre la domination symbolique," in: Pierre Bourdieu, *Interventions 1961–2001. Science sociale et action politique* (Marseille: Agone, 2002)), quoted in *Agone*, no. 35–6 (2006): 105, https://cfedit.flib.fr/agone/libre/ebook_804.pdf.

iours that revolt him. Thus we can see the singular use that Kraus made of Offenbach's texts (through translations and personal additions) – these “nonsense texts full of meaning for which Karl Kraus could be ignited”³⁴ – to place them in a contemporary context, and thus the relationship he established between a literary and musical form from the Parisian past, and a form of social criticism in the Austrian present.

A “second sociology” of Operetta: S. Kracauer

Finally, to supplement the above remarks, let us very briefly point out that the position held by Kraus vis-à-vis Offenbach's operettas, may also be clarified *a posteriori* by the analysis of the German sociologist Siegfried Kracauer (1889–1966) on Offenbach and his time, in his famous book written between 1934 and 1936 when he lived in France.³⁵ According to Kracauer, the composer “unmasked the powerful of the earth and the great opera.” But mostly he warns the reader in the first few pages that

*contrary to what foolishness likes to say, his mocking voice never defiles sacrosanct institutions, and he entertains himself at their expense only when they pretend to be sacrosanct. [...] It is by laughing that he [Offenbach] brings down the mask of lying dignity, illusory authority, usurped power. Is it for the sole pleasure of thwarting them? No, he seems to obey an imperious impulse of all his being haunted by the vision of a clear humanity, free and delivered from all nightmares.*³⁶

This perspective that brings the two authors together is still valued today, as evidenced by a recent German radio broadcast (SWR2).³⁷

34 Th. W. Adorno, *Introduction à la sociologie de la musique* [Introduction to the Sociology of Music] (Genève: Contrechamps, 1994), 28.

35 Kracauer, *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*. About the circumstances of this book, see Michel Espagne, “Siegfried Kracauer et Paris”, *Pardès*, no. 14 (1991): 146–71; and Olivier Agard, “L'exil parisien de Siegfried Kracauer”, *Atala*, no. 9 (Rennes: s. n., 2006), 59–71. See also Esther Marian, “Das Pfeifen im Walde. Über Kitsch, Utopie und Grauen,” *Sans phrase: Zeitschrift für Ideologiekritik*, Heft 1, eds. Manfred Dahlmann and Gerhard Scheit (Wien: ça ira-Verlag, 2012), 3–15.

36 Kracauer, *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*, 15–9.

37 Werner Klüppelholz, “Jacques Offenbach bei Karl Kraus und Siegfried Kracauer,” produced by SWR2, broadcast program, June 2019.

Conclusion

In this paper I have tried to emphasise the strange and unexpected duo formed by an Austrian writer interested in operetta, and a popular French composer of the 19th century. As a cultural phenomenon in itself, the writings as well as the public lectures of Karl Kraus formed an original, almost unique approach to operetta, building an original form by extension of Offenbach's works. The "meeting" between Kraus and Offenbach (i.e. the use of operetta by Kraus), the mutual illumination of the analyses of Kraus and Kracauer on the operetta of Offenbach, constitute an interpretive axis that differs from and complements traditional musicological analysis.

Through his personal vision and reconstruction, these operettas are interpreted by the Austrian writer as a particularly striking historical and cultural symptom. Through his deconstruction, Kraus brings them back to life with the assumed objective of exposing and intensifying his critical verbal content, stripped of its musical pomp and appeal. By stripping its real content, he thus shows his readers and listeners that under the most superficial appearance of the operetta (that of entertainment, a show or even circus, as seen, and heard, by the many blows of cymbals on the percussion stands), a much less happy, more tragic truth manifests itself. Finally, for an uninitiated operetta listener (which I am, personally), Kraus offers an original path towards in-depth knowledge of the content of Offenbach's works, as the Austrian writer undoubtedly makes it possible to understand it more profoundly.

I sincerely thank Professor Gerald Stieg and Professor Marc Lacheny for their valuable and dedicated help with this work.

Bibliography

- Adorno, Theodor W. *Quasi una fantasia*. Paris: Gallimard, 1982.
- Adorno, Th. W. *Théorie esthétique* [Aesthetic Theory]. Paris: Klincksieck, 1989.
- Adorno, Th. W. *Introduction à la sociologie de la musique* [Introduction to the Sociology of Music]. Genève: Contrechamps, 1994.
- Adorno, Th. W. *Moments musicaux* [Musical moments]. Genève: Contrechamps, 2003.
- Agard, Olivier. "L'exil parisien de Siegfried Kracauer." *Atala*, no. 9, 59–71. Rennes: s. n., 2006.

- Benjamin, Walter. "Karl Kraus (1931)." In: Karl Kraus, *Cette grande époque* [In These Great Times], 13–84. Paris: Payot & Rivages, 2000.
- Bourdieu, Pierre. "Un manuel de combattant contre la domination symbolique." In: Pierre Bourdieu, *Interventions 1961–2001. Science sociale et action politique*. Marseille: Agone, 2002. Quoted in *Agone*, no. 35–6 (2006): 105. https://cfedit.flib.fr/agone/libre/ebook_804.pdf.
- Bouveresse, Jacques. "Karl Kraus & nous. La réalité peut-elle dépasser la satire?" *Agone*, no. 34 (2005): 179–219.
- Canetti, Elias. *La conscience des mots* [The Conscience of Words]. Paris: Albin Michel, 1984.
- Die Fackel*, no. 827 (1930): 77.
- Espagne, Michel. "Siegfried Kracauer et Paris." *Pardès*, no. 14 (1991): 146–71.
- Guillot, Matthieu. "La voie auditive d'Elias Canetti. Un idéal d'entente et d'audience" [Elias Canetti's auditory way. An ideal of understanding and hearing]. *Conférence*, no. 36 (2013): 359–80.
- Hawig, Peter. 'Die Offenbach-Renaissance findet nicht statt'. *Stationen der Autorinszenierung im Spätwerk von Karl Kraus (1926–1936)*. Fernwald: Musikverlag Burckhard Muth, 2014.
- Klüppelholz, Werner. "Jacques Offenbach bei Karl Kraus und Siegfried Kracauer," produced by SWR2, broadcast program, June 2019.
- Knepler, Georg. *Karl Kraus liest Offenbach. Erinnerungen, Kommentare, Dokumentation*. Vienna: Löcker, 1984.
- Kohn, Caroline. *Karl Kraus: Le polémiste et l'écrivain, défenseur des droits de l'individu* [The Polemicist and the Writer, Defender of the Rights of the Individual]. Paris: Marcel Didier, 1962.
- Kracauer, Siegfried. *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire* [Jacques Offenbach and the Paris of His Time]. Paris: Grasset, 1937 [Gallimard, 1994 (2nd ed.); Klincksieck, 2018 (3rd ed.)].
- Kraus, Karl. "Grimassen über Kultur und Bühne" [Grimace about Culture and Stage] (Januar 1909). *textlog.de*, <https://www.textlog.de/39188.html>.
- Kraus, Karl. "'Offenbach-Renaissance', zum Vortag von 'Pariser Leben'." *Die Fackel*, March 1927.
- Kraus, Karl. *Theater der Dichtung. Jacques Offenbach*. Edited by Christian Wagenknecht. Frankfurt: Suhrkamp, 1994.
- Kraus, Karl. *The last Days of Mankind*, Preface. New Haven & London: Yale University Press, 2015.

- Marian, Esther. "Das Pfeifen im Walde. Über Kitsch, Utopie und Grauen." *Sans phrase: Zeitschrift für Ideologiekritik*, Heft 1, edited by Manfred Dahlmann and Gerhard Scheit, 3–15. Wien: ça ira-Verlag, 2012.
- Müller, Burkhard. *Karl Kraus: Mimesis und Kritik des Mediums*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1995.
- Nietzsche, Friedrich. *Lettres à Peter Gast, II*. Monaco: Editions du Rocher, 1957.
- Nöther, Matthias. "Operette als Vorhang. Benjamin beobachtet Karl Kraus' Offenbach-Vorlesungen." In *Klang und Musik bei Walter Benjamin*, edited by T. R. Klein and A. Trautsch, 95–103. München: Wilhelm Fink Verlag, 2013.
- Revue d'Esthétique*, no. 9 (1985): Vienne 1880–1938. Toulouse: Privat, 1985.
- Rode, Susanne. *Alban Berg und Karl Kraus. Zur geistigen Biographie der Komponisten der Lulu*. Bern: Peter Lang, 1998.
- Rode-Breyman, Susanne. "Gegen die Operettenschande der Gegenwart'. Anmerkungen zu den Offenbach-Vorlesungen von Karl Kraus." In *Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters*, edited by Rainer Franke, 855–94. Laaber: Laaber Verlag, 1999.
- Stieg, Gerald. "Les guerres de Karl Kraus." *Agone*, no. 35–6 (2006): 9–10. https://cfedit.flib.fr/agone/libre/ebook_804.pdf.
- Stieg, Gerald. "Offenbach in Wien: Nestroy und Kraus." In *Österreichisch-französische Kulturbeziehungen 1867–1938/France-Autriche: leurs relations culturelles de 1867 à 1938*, edited by Sigurd Paul Scheichl and Karl Zieger, 189–201. Innsbruck/Valenciennes: Innsbruck University Press/Presses Universitaires de Valenciennes, 2012.
- Terrasse, Claude. *Œuvres complètes. Ecrits non musicaux* [Non-musical Writings]. Paris: Ed. du Fourneau, 1997.
- Timms, Edward. *Karl Kraus - Apocalyptic Satirist: Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*. New Haven, London: Yale University Press, 1989.
- Timms, Edward. "Karl Kraus's Adaptations of Offenbach: The Quest for the Other Sphere." *Austrian Studies* 13 (2005): 91–108.
- Toro Pérez Gruber, Anne-Maria. *Karl Kraus und die Wiener Operette: Die Wiederentdeckung der Operette Jacques Offenbachs im 'Theater der Dichtung'*. Saarbrücken: Akademikerverlag, 2012.
- Webern, A. *Chemin vers la nouvelle musique* [The Path to the New Music]. Paris: J.C. Lattès, 1980.
- Youker, Tymohty. *Documentary Vanguard in Modern Theatre*. New York: Routledge & Routledge, 2018.

Zohn, Harry. *Karl Kraus and the Critics*. Columbia: Camden House, 1997.

Zur Nieden, Gesa. “‘in Paris même malaise’? Karl Kraus’ Paris-Bilder im Zusammenhang mit seiner Offenbach-Renaissance und den ‘Offenbach-Schändungen’ ab 1927,” *Études Germaniques*, no. 283 (2016): 373–92.

Operetta in Marseille (France) During the 1930's, a Bridge to the New Cultural Industry: The Example of Tino Rossi

Jacques Amblard
Univerza Aix-Marseille
Aix Marseille University

Whatever happened to operetta? Did the genre disappear? It could have mutated instead. One hypothesis is that it might have metamorphosed during the 1930s, becoming the musical. With this development, the *tenorini* may have taken refuge, in the most financially advantageous case, in the recording industry and variety song.

In Paul Lincke's operetta *Frau Luna* (1899), the famous aria "*Das macht die Berliner Luft*" already gives the idea of a future metamorphosis. This aria is lively, light, and joyful. However, it is also cheerfully punctuated by a singularly intrusive snare drum. One might almost believe that the "sonic proportions" of future rock are already there: a light song supported by the martial, invasive accents of pop drums, including the shattering, seductive, even hypnotic snare. One also notices the unexpected connection between the pop and martial worlds. It is in this possible common ground in particular that Deleuze and Guattari's formula finds its real relevance: this is the pessimist "*potential fascism of music*".¹

Tino Rossi or the "*tenorino-crooner*" hybrid: an emblem of the musical changes of the 1930s

Let us come to our focal case, the example of a French singer, Tino Rossi. From 1939 and for more than a decade after, his voice was so present on French radio that he himself asked (in writing) the stations to program

1 See Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Mille plateaux* (Paris: Minuit, 1980), 430.

him less, because he was afraid of tiring listeners.² Even today, his interpretation of *Petit papa Noël* (1946) remains the greatest commercial success in the history of French song. It can therefore be said that Tino Rossi became a real ‘variety singer’, if not *the* French variety singer if only one were to remain.

Tino Rossi made his debut as an operetta singer. On March 3rd, 1933, he was hired “as a *tenorino*” by Justin Milliard at the Alcazar, in Marseille, for seven days and fourteen performances. Then he performed on another famous stage in the city, the *Théâtre des Variétés* (note this name, for it is significant). It was then that the record label Columbia spotted him. Significantly, in the early 1930s, it listed Tino Rossi in two sections of its catalogues, “Singer” and “Tenor”. The composers working for the firm, Vincent Scotto in the lead³, wrote variety songs especially for Rossi. But our historic hybrid, a “crooner-tenor”, also recorded for Columbia on July 9th, 1935, melodies by Reynaldo Hahn, an emblematic operetta composer, as well as *D’une prison* and *Paysage*. Hahn said of Rossi: “[His] voice draws its appeal from this somnambulist material, this simplicity taken to excess with a probably unconscious art of musical modelling.”⁴

In the film *Lumières de Paris* by Richard Pottier (1938), Rossi sings Gounod’s *Ave Maria* (1859), and La Callas herself claimed that no one had ever sung it so well. Again in 1941, in the film *Fièvres* by Jean Delannoy, the singer “compares” the “small and great” repertoires: variety and classical, focusing on a precise subject which would concern a Corsican, as Rossi was: the Virgin Mary. In the film he sings the variety song *Maria* (by Roger Lucchesi and Jean Féline), but also the *Ave Maria* by Schubert. Here we should note that melodies from the classical repertoire were no less successful than songs from the cultural industry at this time, with this Schubert number becoming one of the singer’s great “hits”.

The 1930s therefore saw a combination of several phenomena, “classic” and “variety” repertoires, but also, more insidiously, capitalism and social

2 See Laurent Rossi, *Tino Rossi, mon père* (Paris: Flammarion, 1993), 97.

3 Scotto composed, in particular, *Ô Corse, île d’amour* and *Vieni ... Vieni* which offered Tino a triumph from the first evening of his engagement at the Casino de Paris, the 14th of October 1934.

4 We translate “[sa] voix tire son attrait de cette matière somnambulique, de cette simplicité poussée à l’excès avec un art, probablement inconscient, du modelage musical.” Quoted by Gisèle Parry, “Tino: Le charme dure encore. Pourquoi?” *Le monde et la vie* 127 (December 1963), 32.

5 The Corsican “national” anthem is a hymn to the Virgin, patron saint of the island.

progress. Paradoxically perhaps, the birth of the French cultural industry was linked to the social advances that appeared in 1936. As such, we should look at the events of that particular year.

1936, paid holidays and the cultural industry

At the dawn of the summer of 1936, Leon Blum's Front Populaire (Popular Front) had just come to power and passed a series of landmark laws. On June 11 and 12 the famous "paid vacation" was introduced (two weeks annual vacation for all), along with laws on collective agreements and a work week of forty hours. The bosses counterattacked at first by refusing to apply these laws.⁶ It was then, according to Sandrine Grandgambe, that a new cultural policy was born, that of France as an 'architect state':

*Georges Huisman and Jean Zay joined forces to propose a new cultural policy and to plead for a popularisation of culture. As for the achievements of the Popular Front, sometimes timid, they concerned in particular the educational programs, the field of creation and the reforms of the opera. Finally, to talk about the music itself, musicians joined behind the Popular Front, seeking to reach out to the people through a movement of collecting and transcribing traditional music and folklore. The proliferation of festivals and events made music an omnipresent art.*⁷

However, traditional music preoccupied this 'architect' France less than it concerned the totalitarian governments of the time (populist, possibly demagogic), mostly in the USSR, Germany and Italy. Christopher L. Moore writes of a search for a learned "popular modernism", including festivals as both national and universal projects, such as those held on July 14th, Bastille Day.⁸ Modernism thus became a national political concern for a country which identified with its cultural mission on the world stage.

6 The far-right leagues reconstituted themselves into political parties and sometimes resorted to terrorism. Bosses and finance made their choice: "Rather Hitler than the Popular Front".

7 Sandrine Grandgambe, "La politique musicale du Front Populaire," in *Musiques et musiciens à Paris durant les années 1930*, ed. Danièle Pistone (Paris: Honoré Champion, 2000), 21. Our own translation.

8 See Christopher Moore, "Le Quatorze juillet: modernisme populaire sous le Front Populaire," in *Musique et modernité en France (1900–1945)*, eds. Sylvain Caron, François de Médicis and Michel Duchesneau (Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2006), 363.

This was succeeded, two years later,⁹ by a policy of giving commissions to “modern” composers, notably those of the Groupe des Six (Francis Poulenc, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Georges Auric, Louis Durey). But there was no question of forcing musical modernity to make itself more accessible. The masses, instead, had to rise up to it.

However, what history seems to have retained from this year, 1936, especially when looking at the cinema of the time, is not so much traditional music, nor even modern scholarship. Instead it is the cultural industry, then booming, which seemed to impose its models, including on the masses, and even to write history itself, at least that of 1936. That said, the fame of certain songs that were written in 1936 has not always survived, due to the clean slate of the Second World War. Who knows, for example, the *Chant des marais*, which was then a very popular symbol of resistance (not yet clandestine) to Nazi Germany,¹⁰ a French version of a *Moorsoldatenlied* (1933) composed¹¹ by the Rudolf Goguel, who was nearly inmate of Börgermoor concentration camp? On the other hand, at least two songs produced in 1936 seem to have remained more widely known, which is ultimately not trivial.¹² It is possible that one of them, in particular, managed to consolidate its place in history because of its alignment with the historical policy of the state – and certainly also because of the way its fame continued to grow, including after the war, due to its immortalized performer, engraved on a disc by the then nascent cultural industry. The new government of Léon Blum responded to its social realism, and the actor-singer Jean Gabin put his working-class banter at the service of the song *When We Walk by the Water*.¹³ One verse, in a way, paints the “old world” of the worker in a minor tonality: “*from Monday until Saturday, to win radishes*.”¹⁴ The chorus however exalts, in the homonymous major, the new social leisure socie-

9 Later, the commissions continued under the aegis of the Vichy government: “As part of an extension of a practice inaugurated by the Popular Front in 1938, the State placed fifty-seven commissions to French composers during the Occupation.” Yannick Simon, “Composer sous Vichy,” in *Résistances et utopies sonores. Musique et politique au XX^e siècle*, eds. Laurent Feneyrou and Nicolas Donin (Paris: CDMC, 2005), 40.

10 See Élise Petit, “Deux exemples de restauration narcissique par la création musicale,” *La revue française de musicothérapie* 31, no. 3–4 (2011): 150–4.

11 The text was designed by Johann Esser and Wolfgang Langhoff. An English version was later released, *Song of the peat bog soldiers*.

12 The success of songs – even political and therefore historical – seems therefore very often more fleeting.

13 *Quand on s’promène au bord de l’eau*.

14 “Du lundi jusqu’au samedi pour gagner des radis”, which implies in French “to work hard to win very little”.

ty (admittedly only barely emerging at the time). It seems that, in this case, the Front Populaire was not “watching this song”, since it was focused on its more elitist policies. It was instead this song which watched the Front Populaire and this helped win the song its posterity, at least in part. This was perhaps also the case with *Ma pomme* (also from 1936), as interpreted by Maurice Chevalier, whose slang and – here again – banter, seemed especially appropriate in this year of socialist blossoming, beyond the popularity of social songs and films during the 1930s in general.

Another song, recorded on August 10th, was of a different ilk, with no slang this time. In a sense, it too was “reversing” state policy. Tino Rossi made the link, like a true Mediterranean, between Italian opera and France. He then democratised, “socialised” the aria of transalpine operas through *Marinella*. But this was quite the opposite of the project of the architect state, which aimed more to raise the working masses towards the lyrical repertoire rather than to bring them down towards some pan-aesthetic which combined the lightness of an operetta with overdetermined romanticism. The winner in this contest seemed less the state, or the public, or even the operetta, than Tino Rossi himself, and especially the nascent¹⁵ cultural industry which “made him”.

1930s: aesthetic change or mutated aesthetics?

Why did France in 1936 know this short work, essentially in the form of a slogan, *Marinella*, better than, for instance, *La suite provençale* by Milhaud (1936), a work with a similar Mediterranean evocation? To be sure, the French Riviera, automatically evoked in Rossi's case, was perhaps itself the main attraction for those workers enjoying their new, paid vacations. By some paradoxical irony, *Marinella*, a populist anti-social-architect work (as constructed by an industrial aesthetics) became the “*song of the popular front*”¹⁶ according to Yves Borowice, which he explains as follows:

The songs of the 1930s are a great material for the historian: abundance linked to the appearance of new techniques – recording, talking pictures, ('singing'), TSF – and the status of a show in its own right. The genre was alive, varying according to interpretations which sometimes even modified their texts. How can we measure

15 The cultural industry was not yet mocked, although industry *in general* was already feared, as shown by Chaplin's *Modern Times*, also from 1936.

16 Yves Borowice, “La trompeuse légèreté des chansons: De l'exploitation d'une source historique en jachère — L'exemple des années 30,” *Genèse* 61 (2005): 98.

actual success in retrospect? Memory is unfaithful or deliberately selective, accounting records are non-existent or confused. The only reliable allies, the discographies. The recordings then took a weight capable of starting a career (for example, Tino Rossi). These songs were less than ever the 'virginal emanation' of a society, but a professionally fabricated fantasy. In the 1930s – years of economic crisis and political perils – they symbolised the production of a 'counter-real', carefree and fanciful. But their collective appropriation knew how to divert their intentional meanings and made Marinella the song of the Popular Front.¹⁷

Adorno explained the rise of the cultural industry by the simple “*masochism*”¹⁸ of the masses. But the reason for its inexorable rise had to be deeper, more anchored in history. The paradox is that Rossi was able to retain such an “aura”, along with *Marinella*, capable of associating it durably with the first workers on their first paid vacations. However, the mechanical reproduction specific to gramophone records could not contain any “aura”, according to Walter Benjamin.¹⁹ That said, the “aura” of the first recordings might exist as a “historical aura”. In other words, perhaps the invention of 1936 was less *Marinella* than the French cultural industry in general, a more consistent invention, therefore more “auric”, more or less: more *historical*.

Moreover the association with cinema, as an additional historical fixer, was of considerable importance. We also remember the song *When We Walk by the Water* (*Quand on se promène au bord de l'eau*) because it is taken from a film,²⁰ typical of the French historical realism of the 1930s, and this is also the case for *Marinella*.²¹ These two successes were thus achieved

17 Ibid. Certainly Rossi had sung for the striking workers, notably in the hall of Galeries Lafayette in Paris. See Christian Plume and Xavier Pasquini, *Tino Rossi* (Paris: Bréa, 1983), 47.

18 “The reception of Puppchen [Dolly], a pre-war tune in vogue, was in no way different from that experienced by one of those syntheses of children’s songs that jazz today gives us. But the context in which these songs for children appear – in a masochistic gesture we deride our own desire for a lost happiness when it is not the demand for happiness itself that we compromise by turning to a childhood whose own inaccessibility testifies to the inaccessibility of joy itself – this context is specific to the new listening.” Theodor W. Adorno, *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l’écoute* (Paris: Allia, 2001), 52.

19 See Walter Benjamin, *L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique* (1939) (Paris: Payot, 2013).

20 *La belle équipe* by Jean Duvivier.

21 Written for the eponymous film.

by a very recent invention, *talking pictures*, and more specifically, *singing pictures*. The cultural industry therefore had many advantages. It mixed images, music, narration, and electricity, in a fabulous way. The aesthetic mutation that it carried out, no matter what Adorno or Benjamin may have claimed, was carried away by a real aesthetic of technological change, specific to the 1930s, and of which talking pictures were a great, fabulous symptom.

Basically, to deny *Marinella* its historical importance is to deny any “aura” of talking pictures. Certainly, some have claimed that cinema had always been “*impure*”²² in general. But the fact that art became so sensational through the cinema, and especially its recorded “satellite” songs, does not mean that the art itself was lost.

Moreover, that the eternal lightness of the operetta genre may have mutated into a mechanically reproducible lightness (on disc or on film) can engender the process of reproducibility itself (which Benjamin notes), but not in all cases a new form at lightness. In other words, when Adorno castigates the variety songs as regressive in supposedly new ways, he forgets so many examples of light songs in the old operetta repertoire. It was electricity and radio broadcasting, on a large scale, that made such works accessible, or even *imposed* them on his ears, in an unprecedented way, in what can be termed a new type of lightness. We therefore come back to Pascal Quignard’s comment: “*fascism is linked to loudspeakers*”.²³ The “aesthetic problem” of variety songs would therefore not be that of bad composers but of their association with electricity. The problem would be that such music could become “obligatory music” throughout the urban space, and no longer just confined to operetta theatres. This is what Tino Rossi himself observed when he was afraid that the radio would play his songs too often.²⁴

The idea that in the 21st century operetta is dead might therefore be wrong. This genre may have first mutated into the genres of variety and musicals, and thus have succeeded and developed, at least economically. If we follow Guy Debord’s idea,²⁵ developed in 1967, our society is mainly dedicated to entertainment. If we associate this idea with that of Baudrillard,

22 “Cinema is an impure art. It is indeed the ‘plus-one’ of the arts, parasitic and inconsistent. But its strength in contemporary art is precisely to create an idea, the time of a pass, the idea of the impurity of any idea.” Alain Badiou, *Petit manuel d’inesthétique* (Paris: Seuil, 1998), 128.

23 Pascal Quignard, *La haine de la musique* (Paris: Calmann-Lévy, 1996), 273.

24 See again note 2.

25 See Guy Debord, *La société du spectacle* (Paris: Gallimard, 1967).

that of the Consumption Society,²⁶ our neo-operettas seem all the more central as “mass consumption shows”. Or perhaps our entire society – at once light, in appearance, and skilfully orchestrated – have mutated into a vast operetta underpinned by unknown librettos?

Bibliography

- Adorno, Theodor W. *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*. Paris: Allia, 2001.
- Adorno, Theodor W, and Max Horkheimer. *Kulturindustrie. Raison et mystification des masses*. Paris: Allia, 2012.
- Badiou, Alain. *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Seuil, 1998.
- Baudrillard, Jean. *La société de consommation*. Paris: Gallimard, 1970.
- Benjamin, Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939). Paris: Payot, 2013.
- Borowice, Yves. “La trompeuse légèreté des chansons: De l'exploitation d'une source historique en jachère — L'exemple des années 30.” *Genèse* 61 (2005): 98–117.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1967.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- Grandgambe, Sandrine. “La politique musicale du Front Populaire.” In *Musiques et musiciens à Paris durant les années 1930*, edited by Danièle Pistone, 21–33. Paris: Honoré Champion, 2000.
- Moore, Christopher L. “Le Quatorze juillet: modernisme populaire sous le Front Populaire.” In *Musique et modernité en France (1900–1945)*, edited by Sylvain Caron, François de Médicis and Michel Duchesneau, 363–87. Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2006.
- Parry, Gisèle. “Tino: Le charme dure encore. Pourquoi?” *Le monde et la vie* 127 (December 1963), 32.
- Petit, Élise. “Deux exemples de restauration narcissique par la création musicale.” *La revue française de musicothérapie* 31, no. 3–4 (2011): 150–4.
- Plume, Christian, and Xavier Pasquini. *Tino Rossi*. Paris: Bréa, 1983.
- Quignard, Pascal. *La haine de la musique*. Paris: Calmann-Lévy, 1996.
- Rossi, Laurent. *Tino Rossi, mon père*. Paris: Flammarion, 1993.

26 See Jean Baudrillard, *La société de consommation* (Paris: Gallimard, 1970).

- Savoie, Chantal. "Michel Louvain: Héritages, circonstances et convergences." In *Groove: Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains — Mélanges à la mémoire de Roger Chamberland*, 133–48. s. l.: s. n., 2006.
- Sbraggia, Constant. *Tino Rossi, l'Ajaccien*. Ajaccio: Marge, 1991.
- Simon, Yannick. "Composer sous Vichy." In *Résistances et utopies sonores. Musique et politique au XXe siècle*, edited by Laurent Feneyrou and Nicolas Donin, 39–47. Paris: CDMC, 2005.
- Simon, Yannick. *Composer sous Vichy*. Lyon: Symétrie, 2009.
- Vignaud, Roger. *Vincent Scotto: L'homme aux 4000 chansons*. Gémenos: Autres Temps, 2006.

The (Non-)Seriousness of Culture: The case of the Lithuanian Operetta

Vita Gruodytė

Litovska akademija za glasbo in gledališče

Lithuanian Academy of Music and Theatre

Introduction

The theme of the operetta, I must admit, has greatly embarrassed me. It must be said that it is a genre a little apart, an intermediate genre, with many ramifications, one that fills a wide space between the opera and the cabaret. “*Like all genres, the operetta did not immediately find its true path,*” said Jacques Offenbach’s grandson,

*It was based on the Italian opera bouffe and the vaudeville with couplets. We know that in its beginnings it had only one act and two or three characters.*¹

For a genre as vague as the operetta, with so many different forms and names and so many possibilities of covers, collages, and varied refactoring,² it takes time for it to find its place in a culture. Meanwhile, in the emerging cultures of the early 20th century it was necessary to go fast. To assert one-

1 Jacques Brindejont-Offenbach, *Cinquante ans d’opérette* [Fifty years of operetta], <https://www.artlyriquefr.fr/dicos/Cinquante%20ans%20-%20operette.html>.

2 For Jacques Brindejont-Offenbach, one brings together, perhaps too generally under the title ‘operetta’, three musical genres which are however distinguished from each other by very different qualities: 1. Opéra bouffe, or operetta-bouffe, which is a parody of the grand opera, which flourished from 1855 to 1870. 2. Operetta, light and fanciful, the daughter of the comic opera, which caused a furore after the First World War, and whose vogue continued, decreasing, until 1914. Finally, 3. what we will call the musical comedy or musical vaudeville: genres inspired by English and Viennese operettas, with verses on dance tunes (In: *Cinquante ans d’opérette*).

self not only politically, but also culturally, it was necessary to rely on ‘solid’ music genres, tested by time. The national revival of small countries was therefore a serious thing, and culture played a very important role. It was involved not only in the construction of the national identity, but also in its prestige. For this reason, the State Opera (in Lithuanian, *Valstybės opera*),³ throughout the period between the two world wars was the main showcase of the country, a cultural institution *par excellence* that the Lithuanian government subsidised to the maximum, often to the detriment of other cultural domains.

Already in the past the opera was intimately linked to national revival, especially in the 19th century, with the works of Giuseppe Verdi in Italy or Bedřich Smetana in the Czech Republic. At the beginning of the 20th century, Lithuanian society experienced a similar enthusiasm: “*In the early years of independence, our society was interested mainly in opera,*” said the composer Vladas Jakubėnas.⁴ “*For the Lithuanian public, the creation of an opera symbolised the consolidation of national consciousness, raised pride and hopes for the future,*”⁵ summed up the musicologist Ona Narbutienė.

This was not at all the case with operetta, which was considered not representative enough, not serious enough and, above all, not professional enough. It could not bring what a nascent society wanted, namely to quickly build a high-level musical culture.

The figures speak for themselves: between 1920 and 1940, Kaunas State Opera staged 62 shows: 58 operas and only four operettas. None of these were by Lithuanian authors:

- *La Périochole*, opera bouffe by Jacques Offenbach (first performed in Kaunas in 1931),
- *Les Cloches de Corneville*, comic opera by Robert Planquette (1932),
- *Baron Tzigane*, operetta by Johann Strauss (1934),
- *Chanson d'Amour*, Henri Berté's Singspiel based on the music of Franz Schubert (1938).

3 Located in Kaunas, the Lithuanian capital at that time.

4 Vladas Jakubėnas, *Straipsniai ir recenzijos* [Articles and reviews], vol. 1 (Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1994), 287.

5 Ona Narbutienė, *Muzikinis Kaunas 1920–1940* [Musical Kaunas in 1920–1940] (Kaunas: Šviesa, 1992), 17.

Picture 1: Mikas Petrauskas (1885–1968)

Seen from this angle, one could easily say that the Lithuanian operetta simply did not exist during the inter-war period. But it did exist, only in a special way.

The springboard for opera

At the very beginning of the 20th century, just after the end of the ban on the press and education in the Lithuanian language in 1904,⁶ the musical life of the main cities revolved around *Societies of Songs and Theatre*. They regularly organised *Lithuanian Evenings*, which included a play and a choir concert. “*In the absence of a Lithuanian repertoire, the conductors began to compose it themselves.*”⁷ The first operettas were created precisely for such evenings by Mikas Petrauskas, a choir conductor, singer, and composer.

6 The Lithuanian-language press was banned between 1864 and 1904, after the uprising for the liberation of Lithuania in 1863.

7 Jūratė Burokaitė, ed., *Mikas Petrauskas, Straipsniai, laiškai, amžininkų atsiminimai* [Articles, letters, memories of contemporaries] (Vilnius: Vaga, 1976), 3.

When in 1901 Petrauskas came to the St. Petersburg Conservatory to study singing, musical theory (with Anatoli Liadov), and composition (with Rimski-Korsakov), he immediately became involved in the activities of local *Lithuanian Societies*. For one of them, in 1903, he created his first operetta, *The Chimney Sweep and the Miller*⁸. It was a revival of an operetta written by the Polish composer Franciszek Ksawery Zaremba (1841–1923) to the libretto by F.N. Kamiński,⁹ for which “he had translated the text by a student,”¹⁰ changed the names of the characters, and added a folk dance at the end. Two years later (in 1905), for the presentation of this same operetta in Lithuania, Petrauskas added “his own music,” namely, “a rather important overture” and “the ballet of the end.”¹¹ In the overture, he used

*the motifs of popular songs and added the Lithuanian anthem (Lietuva, tėvyne mūsų), counterpointing with the Polish anthem (Jeszcze Polska nie zginęła) and a Polish song (Boże coś Polskę).*¹²

According to the composer Juozas Tallat-Kelpša, Petrauskas “wanted to show that Lithuanians could cooperate with Poles in the field of culture.”¹³ But the real reason was perhaps quite different, and much more pragmatic: for this performance he appealed not only to the Lithuanian singers who were few in number, but also to the Polish singers living in Vilnius, and thus tried to motivate them to participate in the city’s musical scene.

In the same year of 1905, Petrauskas adapted for the Lithuanian public an operetta in three acts (four tableaux) by the French composer Gaston Serpette, *Adam et Ève*, based on a libretto by Ernest Blum and Raoul Toché (1886). After those two cases where he acted not really as a composer, but rather as an arranger, and after graduating from the St. Petersburg Conservatory in 1906, Petrauskas composed the first Lithuanian opera, a modest two-act musical drama on a historical subject, entitled *Birutė*¹⁴. For its staging in Vilnius in 1906, “musicians were sought in cafés and restaurants,

8 The operetta was created in 1905, in Vilnius. There are no photos left of this first Lithuanian operetta since Mikas Petrauskas was wanted by the tsar’s police for active participation in the 1905 revolution (Burokaitė, *Mikas Petrauskas*, 172).

9 Original title: *Kominiarz i młynarz czyli Zawalenie się wieży: komedya w jednym akcie ze śpiewami*, 1885.

10 Burokaitė, *Mikas Petrauskas*, 206.

11 Ibid., 206–7.

12 Ibid., 207.

13 Ibid., 208.

14 Based on the drama of the same name by Gabrieliūs Landsbergis-Žemkalnis.

and one had to negotiate not only with them, but also with their bosses” or “to address musicians who worked in silent cinemas.”¹⁵

This first “almost opera”, according to Juozas Tallat-Kelpša,¹⁶ although not really an operetta (because of the historical subject), was very important for the national consciousness. Despite the simplicity of its storyline and the music language, as well as lack of resources, this musical drama, created “just after regaining the right to press in the Lithuanian language, was something wonderful, something sacred”, according to the participants. “They were all excited and proud to be a part of it.”¹⁷ Petrauskas himself directed the show, but since he was wanted by the tsar’s police for participation, along with other students, in the Russian revolution of 1905, his name on the poster was not mentioned, and no photos of this historic event were taken.¹⁸

An opera theatre is a heavy undertaking, both in human and financial terms. It is therefore quite logical that national opera would always begin its existence with modest forms that have a more symbolic than artistic value. This was the case in Lithuania for its very first ‘opera’ performance in 1636, with the musical drama of Italian playwright Virgilio Puccitelli (1599–1654), *The Abduction of Helen (Elena’s Il ratto)*, presented inside the Royal Palace of Vilnius. This was also the case with the ‘first national opera’ *Birutė* by Mikas Petrauskas, presented in 1906 in the building of the current Vilnius Philharmonic.

When this historical drama was presented again in Lithuania in 1921, to celebrate its 15th anniversary, it no longer matched the artistic level and quality of the musicians, which had both risen significantly:

*Fifteen years ago, we were all proud, our tears flowed as we listened to him, but now Birutė, although supplemented by other works of the composer, seemed extremely poor to everyone.*¹⁹

The revival was thus disappointing, although, on the other hand, it demonstrated the progress towards professionalisation that had been

15 Narbutienė, *Muzikinis Kaunas*, 15, 18.

16 Burokaitė, *Mikas Petrauskas*, 209.

17 Ibid., 9.

18 Ibid., 253.

19 Algimantas Kalinauskas, “J. Karnavičiaus operos” [J. Karnavičius operas], in: Jūratė Burokaitė, *Jurgis Karnavičius. Gyvenimo ir kūrybos kelias. Laiškai. Straipsniai apie kūrybą. Amžininkų atsiminimai* [Jurgis Karnavičius. The way of life and creation. Letters. Articles about creativity. Memories of contemporaries] (Vilnius: Petro ofsetas, 2004), 216.

achieved over 15 years by the theatre troupe, and also the greater demands of the public.

In Klaipėda, the second Lithuanian city of the time, the operetta also played the role of 'a progressive introduction to opera'. In 1922, when this part of the country was still under French occupation, a local choir called *Aida* staged an operetta by Petrauskas entitled *Consilium Facultatis*. In 1927 it was staged again, and more professionally, by the teachers and students of the conservatory, with the help of the *Klaipėda Singing Society*. A year later, the same musical forces staged *Birutė* by Petrauskas and then *Faust* by Charles Gounod.²⁰ We clearly see the repetition of the same pattern in the construction of an opera culture: a progression from the operetta, through a musical drama, to the opera. In this progression, the operetta is not considered as a genre in its own right. In other words, it is not considered as a goal in itself. It serves just for testing, preparing, and mobilising musical and artistic forces for 'true opera', which is the ultimate goal of a culture that wants to be 'national'.

The main concern of Lithuanian society between the two world wars, at least when it came to music, was the desire to rapidly improve the quality of musicians. Last year I spoke at this conference about the choices made by the conservatories of the country, since they corresponded only to the real needs of musical institutions, such as symphony orchestras, and especially the State Opera. The operetta, which was a rather amateur undertaking and thus drew the level of professional musicians down, was both unappreciated and considered by the musicians themselves as harmful to their careers.

The composer Vladas Jakubėnas, who was one of the main musical critics of the time, wrote upon his return from Riga in 1934:

*The Latvian opera and the Latvian audiences follow really strange paths. A few years ago, Latvian opera turned to business. [...] The platitude and banality of music and content are not tolerable to any cultured spectator. [...] Operettas have had a negative influence on the performance of operas: the best artists, 'infatuated with operetta', have begun to show signs of artistic decline; the same thing happened with the orchestra [...].*²¹

20 Daiva Kšanienė, "Lietuviškam Klaipėdos operos teatrui – 75-eri" [Lithuanian Klaipėda Opera House – 75 years], *Durys*, <https://durys.diena.lt/lietuviskam-klaipėdos-operos-teatrui-75-eri/7878>.

21 Jakubėnas, *Straipsniai ir recenzijos*, 127.

In 1932, when Robert Planquette's operetta *Les Cloches de Corneville* was premiered at the *Kaunas Opera Theatre*, a heated discussion followed among Lithuanian composers on the issue "should we stage operettas in the opera theatre?"²² Despite strong opposition from the leading composers of the time, such as Vytautas Bacevičius, another operetta, *The Gypsy Baron* by Johann Strauss, was finally staged two years later, in 1934. Paradoxically, it was a total failure: "the lightness of the true Viennese style was not grasped", "the operetta gave the impression of being an opera."²³ This proves that not only was the operetta very poorly integrated into cultural life, but also that it was totally foreign to the Lithuanian culture of the time.

Moreover, even after the Second World War, the word 'operetta' among the community of Lithuanian composers was used to designate incompetence or a lack of value. For example, in 1948, when the composer Konstantinas Galkauskas was leafing through a collection of Soviet songs, which the secretary of the Union of Composers presented to him as examples to follow, he replied, "I don't think it's serious music, it's like an operetta."²⁴

Operetta at the service of the national awakening

All Lithuanian operettas from the interwar period were written by a single composer, Mikas Petrauskas. In addition, they were all written abroad, in St. Petersburg (2), Switzerland (1) and the United States (14):

In St Petersburg:

Kaminkrėtys ir malūnininkas [The Chimney Sweep and the Miller] (1903)

Adomas ir Ieva [Adam and Eve] (1905)

In Zurich (Switzerland):

Šienapjūtė [Hay-making] (1910)

22 Jonas Bruveris, "Muzikos atlikimo menas. Muzikinis teatras. Opera" [The Art of Performing Music. Musical theater. Opera], in *Lietuvos muzikos istorija – II, Nepriklausomybės metai 1918–1940* [Lithuanian music history – II, Independence years 1918–1940], ed. Algirdas J. Ambrazas (Vilnius: LMTA, 2009), 127 (117–57).

23 Jakubėnas, *Straipsniai ir recenzijos*, 457, 166.

24 "Report of A. Klenickis, Executive Secretary of the Organizing Committee of the Union of Soviet Composers of the Lithuanian SSR, at the First Congress of Soviet Composers of the Lithuanian SSR, Vilnius, January 23, 1948," in *Muzika 1940–1960. Dokumentų rinkinys* [Music from 1940 to 1960. A set of documents] (Vilnius, [s. n.], 1992), 86.

Picture 2: The cover of the score of “King of the Forest” by Mikas Petrauskas (1916)

In the United States:

- Užburtas kunigaikštis* [The Enchanted Duke] (1913)
- Šventoji naktis* [Holy Night] 1913 (1916?)
- Consilium facultatis* (1915)
- Vestuvės* [Wedding] (1915)
- Tarnaitė pamokė* [The Maid Taught a Lesson] (1915)
- Velnias išradėjas* [Devil Inventor] (1915, two acts light opera)
- Apvesdinkit ir mane* [Find me a Wife, too] (1916)
- Girių karalius* [King of the Forest] (1916, one-act fantastic opera)
- Lietuviškas milijonierius* [Lithuanian Millionaire] (1916)
- Elgetos duktė - karalienė* [Beggar's Daughter a Queen] (1917)
- Pirmoji gegužės* [The First of May] (1920)
- Vaikas ar mergaitė?* [A Child or a Girl?] (1922)
- Vargonininko vestuvės* [The Organist's Wedding] (1923)
- Prieglauda* [An Asylum] (1924)

This is a curiosity and also a symptomatic fact. This means, on the one hand, that the operetta did not find its *raison d'être* in the Lithuanian culture of this period. On the other hand, it means that Petrauskas must have had very personal reasons for continuing this activity on his own and almost throughout his career.

One of his reasons was the fact that he lived abroad for a large part of his life. He lived in the United States between 1907 (after his forced departure from Lithuania for political reasons) and 1930, with some interruptions to make trips to France, where he studied composition with Charles-Marie Widor,²⁵ to Italy, where he improved his vocal technique with Angelo Masini (in 1911),²⁶ and to Lithuania, where he staged some of his operettas in provincial theatres. Living mainly abroad, Petrauskas had an acute awareness of the importance of national culture.

When he arrived in the United States, a large community of Lithuanians, scattered in different large cities, had only parish choirs and folk-dance groups for 'cultural institutions'. Composing and staging operettas in these culturally disadvantaged environments was part of the composer's personal commitment to a collective cause, which he fought hard for. His activi-

25 Burokaitė, Mikas Petrauskas, 199.

26 Danutė Petrauskaitė, *Lietuvių muzikinė kultūra Jungtinėse Amerikos Valstijose 1870–1990* [Lithuanian musical culture in the United States from 1870 to 1990] (Vilnius: Dailės akademijos leidykla, 2015), 283.

ty was constructed as an educational, pedagogical, and ideological ensemble (he still adhered to the ideas of socialism that he had picked up in 1905). When he arrived in a town where a large Lithuanian community lived, he first assembled members of the community and organised a large choir, then he set up a school of music which he called a 'conservatory', to allow choristers to perfect their musical theory and learn to play an instrument, and subsequently he would produce musical performances, focusing exclusively on his own operettas. This pattern was transported from one American city to another, adapting to the situation, the needs of local immigrants and the possibilities of the place.

This push for a 'collective' culture also defined the level of operettas. Their extreme simplicity can be explained by the fact that they had educational and non-commercial purposes, and often the shows were unprofitable. The vocal parts of Petrauskas's operettas are written in such a way that they can easily be interpreted by amateurs who cannot read music and do not have suitable voices. That is probably why it was sometimes difficult for the composer to find the right balance between the simplicity and poverty of the musical language – or, as Adorno said using Willy Haas' expression, to write "*bad music of good quality*."²⁷

In worker communities the operetta was intended, first, to interest and attract workers to their own culture, to bring them closer to their language, to their roots, by offering them an art comprehensible, simple, reusable, and multiplied at will and by minimal means.

*My wish, when I arrived in the United States – said the composer – was and is always to attract as many people as possible into music, so that when I leave here, they can conduct choirs and small orchestras by themselves ...*²⁸

In this sense, his work was very important. In a local Lithuanian newspaper, we read:

*The faces of the listeners reflected these extraordinary feelings, hearing everything that was waking up in front of them [...]. These simple but dear melodies captured the Lithuanian spirit and carried it into the sky of a distant homeland, where similar voices are heard.*²⁹

27 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* (Paris: Klincksieck, 1989), 396.

28 Burokaitė, *Mikas Petrauskas*, 296.

29 Petrauskaitė, *Lietuvių muzikinė kultūra*, 291.

Picture 3: Petrauskas in the role of the snake in his opera *Eglė the Queen of Snakes* (1924, Boston)

This activity soon bore fruit: operettas contributed not only to the mobilisation and education of singers, but also to the promotion of community coexistence based on culture, and not only on nationality. Meanwhile, in Lithuania, the operetta did not have to play that role and therefore was intended for amateurs instead, and considered just as a threshold ‘not professional enough’ that had to be quickly crossed on the journey to something better.

In Lithuania, Petrauskas tried to transpose his vision of operetta as popular art, accessible to all. As early as 1919 he was possessed by the idea that “*it was necessary to educate people*,” and proposed to “*set up 2–3 troupes of operetta singers to bring music to every corner of Lithuania*.”³⁰ In 1925, he deepened this desire in a press article explaining why the creation of a ‘popular opera’ or an ‘opera of the people’, which he defined as ‘operetta’, was important:

- a. The Popular Opera will be a cultural factor among young people.*
- b. The Popular Opera will promote and support Lithuanian art.*
- c. The aim of the Popular Opera is to offer artistic food to the public, and above all to arouse the interest of young people, because here young people, young artists, have the opportunity to act, develop, and perfect themselves in the field of art.*
- d. The centre of the Popular Opera is in Kaunas [...] but the whole direction is defined so that, during the summer, it will be possible to visit all Lithuanian cities and villages [...]. Young people, take an interest! This is your first and best opportunity to study the art of music and move forward.*³¹

Unfortunately, this idea did not resonate in Lithuania. Critics and the public responded unfavourably to the work of Petrauskas, and did not understand the meaning and usefulness of the creation of the Popular Opera.

*Kaunas’s audience, having already seen many high-level performances of the State Theatre [...], had the same requirements for the Popular Opera as for the professional opera, despite the fact that these were the first steps of the amateurs on stage.*³²

30 Burokaitė, Mikas Petrauskas, 20.

31 Ibid., 72.

32 Ibid., 20.

After the disappointing reception of the first shows, the Popular Opera ceased to exist.³³

Now one could say that the ideas and methods of Petrauskas corresponded to those of the then current musical comedies. His goal was to create a school for young people so that they could learn the performing arts and flourish in this field, except that his idea had no economic plan, no solid financial basis when compared to musicals, and was instead more educational in intent.

Conclusion: Between the opera and the cabaret

The operetta in Lithuania between the two world wars was considered neither a serious art nor an entertainment. It was considered as something in-between opera and the cabaret concerts given in the luxurious restaurants of the capital (like *Metropolis* or *Versalis*) or upmarket cafés (like *Konrad*).

The operetta failed to expand the space it needed to function, and this may be the main reason why it never became a fully fledged genre in Lithuania. On the one hand, the opera occupied the entire space of musical high culture, while on the other, the cabaret monopolised that of entertainment.

The genre of operetta was thus denied a very important source of revenue, while the cabaret offered audiences entertainment with variety songs that presented in a theatrical way comic or lyrical situations drawn from daily life. The parodies, monologues, funny stories or love stories were sung and staged very professionally by the stars of variety shows, such as Danielius Dolskis or Antanas Šabaniauskas. The operetta was therefore neither professional nor profitable enough compared to the opera and cabaret.

In today's Lithuanian culture, however, the operetta has found its rightful place since it is no longer considered as a danger to either the national culture or the professional reputations of singers or musicians. It occupies a specific and stable niche in the cultural economy, although it has still not attracted the interest of Lithuanian composers.

To sum up

- The inter-war period was far too short (around 20 years) for the development of opera and operetta at the same time.

33 Ibid., 72.

- The operetta did not offer professional singers the prestige they expected, based on their professional level.
- Standing between the two opposing genres, opera and cabaret, the operetta did not have the means (financial or artistic) to get established and therefore to develop.
- The operetta played a role in the introduction to opera as well as a role in national awakening through bringing the Lithuanian diaspora abroad to the roots of their own culture and promoting music education within the community.

Bibliography

Adorno, Theodor W. *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 1989.

Ambrazas, Algirdas J., ed. *Lietuvos muzikos istorija – II, Nepriklausomybės metai 1918–1940* [Lithuanian music history - II Independence years 1918–1940]. Vilnius: LMTA, 2009.

Brindejont-Offenbach, Jacques. *Cinquante ans d'opérette* [Fifty years of operetta]. <https://www.artlyriquefr.fr/dicos/Cinquante%20ans%20-%20operette.html>.

Bruveris, Jonas. “Muzikos atlikimo menas. Muzikinis teatras. Opera” [The Art of Performing Music. Musical theater. Opera]. In *Lietuvos muzikos istorija – II, Nepriklausomybės metai 1918–1940* [Lithuanian music history – II, Independence years 1918–1940], edited by Algirdas J. Ambrazas, 117–57. Vilnius: LMTA, 2009.

Burokaitė, Jūratė, ed. *Mikas Petrauskas, Straipsniai, laiškai, amžininkų atsiminimai* [Articles, letters, memories of contemporaries]. Vilnius: Vaga, 1976.

Burokaitė, Jūratė, ed. *Jurgis Karnavičius. Gyvenimo ir kūrybos kelias. Laiškai. Straipsniai apie kūrybą. Amžininkų atsiminimai* [Jurgis Karnavičius. The way of life and creation. Letters. Articles about creativity. Memories of contemporaries]. Vilnius: Petro ofsetas, 2004.

Jakubėnas, Vladas. *Straipsniai ir recenzijos* [Articles and reviews]. Vol. 1. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1994.

Kalinauskas, Algimantas. “J. Karnavičiaus operos” [J. Karnavičius operas]. In: Jūratė Burokaitė, *Jurgis Karnavičius. Gyvenimo ir kūrybos kelias. Laiškai. Straipsniai apie kūrybą. Amžininkų atsiminimai* [Jurgis Karnavičius. The way of life and creation. Letters. Articles about creativity. Memories of contemporaries]. Vilnius: Petro ofsetas, 2004.

Kšanienė, Daiva. "Lietuviškam Klaipėdos operos teatrui – 75-eri" [Lithuanian Klaipėda Opera House – 75 years]. *Durys*. <https://durys.diena.lt/lietuviskam-klaipedos-operos-teatrui-75-eri/7878>.

Muzika 1940–1960. Dokumentų rinkinys [Music from 1940 to 1960. A set of documents]. Vilnius, [s. n.], 1992.

Narbutienė, Ona. *Muzikinis Kaunas 1920–1940* [Musical Kaunas in 1920–1940]. Kaunas: Šviesa, 1992.

Petrauskaitė, Danutė. *Lietuvių muzikinė kultūra Jungtinėse Amerikos Valstijose 1870–1990* [Lithuanian musical culture in the United States from 1870 to 1990]. Vilnius: Dailės akademijos leidykla, 2015.

Operetta at the Opera
of the Slovene National Theatre
in Maribor between
the Two World Wars

*Opereta v Operi Slovenskega
narodnega gledališča Maribor
med obema svetovnima vojnama*

Različni pogledi na opereto in njeno recepcijo skozi čas v mariborskem gledališču

Manica Špendal
Univerza v Mariboru
University of Maribor

Opereta je kot glasbeno-gledališka oblika z govorjenim dialogom, petjem in plesom nastala na začetku druge polovice 19. stoletja. Kot vele mestna, popularna scenska glasbena zvrst je bila še posebno priljubljena v nekdanjih državah avstro-ogrske monarhije, tudi v Mariboru. Prevladovala je zlasti na repertoarjih provincialnih gledališč, kot je bilo nekoč tudi mariborsko, posebno zaradi neustreznih prostorov in izvajalskega kadra, sploh pa zaradi takratne strukture prebivalstva, ki si je želelo predvsem zabave. Od leta 1850 do 1900 gledališče ni imelo stalnega orkestrskega ansambla. Ravnatelji so angažirali člane orkestra le med svojim upravljanjem; od 1867 do 1913 je bil orkester sestavljen iz članov železniške godbe delavnic Južne železnice (Südbahnwerkstättenkapelle), po letu 1881 pa tudi članov Filharmoničnega društva (Philharmonischer Verein), medtem ko so pri zboru večkrat sodelovali pevci moškega pevskega društva (Männergesangverein) in pevskega zbora južnoželezniških delavnic (Südbahn Liedertafel). Podobne ugotovitve o pomenu mariborskega Mestnega gledališča v avstro-ogrski monarhiji so v svojih prispevkih zapisali tudi nekateri raziskovalci mariborskega gledališča. Teatolog in kritik Vladimir Kralj je na primer zapisal, da je mariborsko gledališče po svojem zakupnem ustroju in umetniški kakovosti štel za pokrajinsko gledališče tretje vrste. *»Kot zabavišče podeželskega meščanstva je bilo umetniško jalovo, najhuje proti koncu stoletja, ko je resno dramo docela nadvladala opereta.«*¹

1 Vladimir Kralj, »Preteklost mariborskega gledališča, ob 150-letnici njegovega delovanja«, *Kronika slovenskih mest* 4, št. 1 (1937): 15.

Avstrijski glasbeni zgodovinar Kornelius Preiss piše v svojem sestavku o glasbeni kulturi na Spodnještajerskem tudi o mariborskem gledališču:

Jasno je, da se mariborski oder, ptujsko gledališče, celjski »miniaturni tempelj muz« niso mogli primerjati z deželnim glavnim mestom. Bilo bi tudi zgrešeno, če bi hoteli narediti kakršnokoli primerjavo. Zakaj bi torej Mariborčani zahajali v svoje gledališče, ko se je dalo z brzovlakom hitro in udobno prispeti v Gradec? Če so v Gradcu uprizorili kakšno mojstrsko opero, na primer Don Juana, Fidelia, Mojstre pevce, Salome, je bilo vselej navzočih nekaj Mariborčanov. V lastno gledališče je šel mariborski meščan zaradi zabave, iz družabnih razlogov, da preživi večer v prijateljskem krogu. Na odru je stalo v skupinskih prizorih največ 40 oseb, v orkestru je igralo kakšnih 20 glasbenikov, ki so jih pri operah pomnožili za nekaj mož. Glede operete so imeli vedno dober okus: Strauss, Suppé, Audran, Zeller, Ziehrer so bili izdatno zastopani. Seveda Netopirja z baletom ali celo kot opero v Mariboru ni bilo mogoče pričakovati.²

Na glasbeno-gledališkem repertoarju mariborskega gledališča so v drugi polovici 19. stoletja (do sklepa sezone 1918/19), kot omenjeno, prevladoval operete. Poleg redkih opernih in baletnih predstav (na zadnjih so nastopali le tuji plesalci in plesni ansambli) so bile na sporedih še vedno tudi gledališke oblike, ki so sodile med bolj zabavne glasbeno-gledališke zvrsti (ljudske igre, burke, veseloigre z glasbo, singspieli ipd.). Operete je prvi uvedel v gledališki program ravnatelj Johann von Radler. Že v prvi sezoni upravljanja 1862/63 je vključil dve operetni enodejanki. V letih 1858–60 je vrsta vidnejših gledališč uvrstila v sporede tudi Offenbachove enodejanke, na primer na Dunaju (že leta 1858), posebno priljubljenost pa so njegova dela dosegla v avstrijski prestolnici od leta 1860. Tudi v Mariboru so gledališki obiskovalci sorazmerno zgodaj spoznali Offenbachovi enodejanki *Poroka ob laternah* in *Soproga pred vrati* (29. novembra, 29. decembra 1862).³

Njegove operete so poslej ravnatelji mariborskega gledališča uvrstili v sporede skoraj vsako sezono (do 1915/16). Že v tretji sezoni, ko je Radler vključil v program Offenbachovo enodejanko *Gospod in gospa Denis* (9. decembra 1864), je bilo v poročilu o predstavah v omenjeni sezoni zapisano tudi: »Značilno za letošnji repertoar je, da je le opereta tisti magnet, ki

2 Kornelius Preiss, »Die Musikkultur Südsteiermarks«, v *Südsteiermark. Ein Gedenkbuch*, ur. Franz Hausmann (Graz: U. Moser, 1925), 141.

3 *Correspondent für Untersteiermark*, 14. december 1864, 607.

privlačuje občinstvo, kar se je izkazalo že ob izvedbi Offenbachove komične operete Monsieur und Madame Denis.«⁴

Poleg Offenbacha so bili (do zadnje sezone nemškega gledališča 1918/19) zastopani na gledališkem repertoarju v Mariboru skoraj vsi pomembnejši, pa tudi manj znani ustvarjalci operete. Že v sezoni 1864/65 se je Radler odločil za izvedbo operet avstrijskega skladatelja, utemeljitelja klasične dunajske operete, Franza von Suppéja. Kot prvo so v Mariboru izvedli njegovo opereto enodejanko *Veseli fantje* (28. marca 1865); Suppé je namreč, prav tako kot Offenbach (pod vplivom slednjega), najprej pisal enodejanke. Za prvo dunajsko klasično opereto velja njegov *Penzionat* (1860), ki je bil v Mariboru na sporedu še isto leto (v sezoni 1865/66). Do konca sezone 1915/16 so ravnatelj skoraj vsako leto vključili v sporede Suppéjeve pomembnejše, a danes že povsem pozabljene operetne enodejanke (med temi zlasti – poleg dveh omenjenih – *Deset deklet in nobenega moža*, *Lahka konjenica*, *Pustolovščine banditov*, *Lepa Galateja*) in celovečerne operete (*Fatinica*, *Donna Juanitta*, *Boccaccio*, *Franz Schubert* idr.).⁵ V sezoni 1865/66, v času ravnateljev Antona Balvánskega in Karla Haaga, so v Mariboru tudi prvič (28. decembra 1865) izvedli tedaj zelo priljubljeno opereto *Moštvo na krov* hrvaškega skladatelja Ivana Zajca. Poleg navedene so občasno uvrstili v sporede (do leta 1899) tudi nekaj drugih Zajčevih operet (*Neapeljske postopače*, *Janeza in Ivano* in *Mojstrski strel iz Pottensteina*).

Od sezone 1870/71 so bile na gledaliških sporedih tudi operete nemškega skladatelja (tudi znanega libretista) Richarda Genéeja (*Generalna vaja*, *Mornariški kadet*, *Nanon*, *Trozveza* in *Mohikanci*), od sezone 1874/75 do 1907/08 pa tudi francoskega skladatelja Alexandra Charlesa Lecocqa, najpomembnejšega naslednika Offenbacha (*Hčerka gospe Angot*, *Sto devic*, *Giroflé-Girofla*, *Mali vojvoda*).

V sezoni 1874/75 so v mariborskem gledališču (v času ravnatelja Josefa Dietza) začeli izvajati tudi operetne stvaritve prvega ustvarjalca dunajske operete, t. i. zlatega obdobja Johanna Straussa ml. Najprej so izvedli njegovo opereto *Karneval v Rimu* (21. marca 1875), nato pa so se vrstile izvedbe njegovih del vsako sezono (razen v sezonah 1876/77 in med prvo svetovno vojno 1914/15). Na repertoarju so bile skoraj vse Straussove priljubljene in tudi danes manj izvajane operete (*Netopir*, *Princ Metuzalem*, *Kraljičina čipkasta rutica*, *Cagliostro na Dunaju*, *Vesela vojna*, *Noč v Benetkah*,

4 Ibid.

5 Suppé je označeval svoja glasbeno-gledališka dela kot komična opera (Komische Oper), komična opereta (Komische Operette), komična mitološka opera (Komische Mytologische Oper) ipd.

Cigan baron, *Kneginja Ninetta*, *Jabuka – praznik jabolk*, *Dišeča perla*, *Dunajska kri*, *Tisoč in ena noč*, *Bogata dekleta*); največkrat pa so izvedli opereti *Netopir* (od 29. marca 1876 do 5. oktobra 1917 je bila na sporedu sedemdesetkrat) in *Cigan baron* (od 11. marca 1886 do 4. decembra 1915 so ga izvedli enainpetdesetkrat).

J. Straussu ml. so sledili drugi pomembni predstavniki dunajske opere iz t. i. zlatega obdobja: Carl (Karl) Millöcker (od sezone 1882/83 do 1917/18 so v Mariboru izvedli njegove operete *Apajune – vodnar*, *Študent – berač (prosjak)*, *Gasparone*, *Začarani grad*, *Devica iz Bellvilla*, *Sedem Švabov*, *Viceadmiral*, *Ubogi Jonatan*, *Srečnež*, *Poskusni poljub*, *Severni sij*, *Mladi Heidelberg*, največkrat pa opereto *Študent – berač (prosjak)*, kar osemindesetkrat); nadalje Carl Zeller (od 1887/88 do 1918/19 so bile na sporedu njegove operete *Klatež*, *Ptičar*, *Nadzornik*, *Kletar*, med navedenimi deli je bil *Ptičar* izveden triinštiridesetkrat); Carl Michael Ziehrer (od 1892/93 do 1917/18 so izvajali operete *Dišeča perla*, *Potepuhi*, *Tri želje*, *Lepi Rigo*, *Tujijski vodnik*, *Prebrisano dekle*, *Ljubezenski valček*, *Hišni general*, največkrat pa *Potepuhi – devetintridesetkrat*) in Richard Heuberger (v sezonah 1899/1900 do 1917/18 so najpogosteje izvedli njegovo priljubljeno opereto *Ples v operi*, in to šestnajstkrat, le enkrat pa njegovi opereti *Vaša eksclenca* in *Dete*).

V zgodovino dunajske opere so se zapisali tudi skladatelji, ki so se uveljavili le z enim delom te zvrsti. Njihove operete (tudi tiste, ki so danes že pozabljene) so nekoč pogosto izvajali v gledališčih avstro-ogrske monarhije, tudi v Mariboru (v drugi polovici 19. stoletja in še v 20.). K takšnim sodijo Josef Lanner (*Alt-Wien*), brat J. Straussa ml. Josef Strauss (*Pomladni zrak*), Rudolf Dellinger (*Don Cesar*), Josef Hellmesberger (*Deklica z vijolicami*), Karl Weinberger (*Smejoči se dediči*), Alexander Neumann (*Izposojevalec*), Eugen Taubert (*Smejoča se golobica*), Clemens Stix (*Pustolovec*) in še Hermann Zumpe, Alphons Czibulka, Eduard Wagnes.

Med francoskimi operetnimi ustvarjalci je bil na odru mariborskega gledališča posebno priljubljen Robert Planquette, čigar opereto *Cornevilski zvonovi* so (od 1881/82 do 1917/18) izvajali skoraj vsako sezono, vsaj enkrat pa tudi opereto *Punčka* Edmonda Audrana.

Večkrat sta bila na sporedu v Mariboru s svojimi operetami prisotna tudi angleška avtorja Arthur Sullivan (z opereto *Mikado*) in Sidney Jones (z opereto *Gejša*).

V začetku novega, 20. stoletja so tudi v mariborskem gledališču začeli izvajati operete skladateljev novejšega t. i. srebrnega obdobja, katerega prvi predstavnik je bil Heinrich Reinhardt (*Sladko dekle*, *Dragi ljubček*,

Sladke grizete), najpomembnejši pa Franz Lehár (*Piskrovez, Dunajske gospe, Šaljiva poroka, Vesela vdova, Božanski sopro, Grof Luksemburški, Ciganska ljubezen, Knežna, Idealna soproga, Eva, Škrjančkov gaj*). Sledili so še drugi znani operetni skladatelji, kot so Leo Fall (*Dolarska princesa, Veseli kmet, Ločena žena, Ljubi Avguštín, Štambulska roža, Svetovni popotnik*), Oskar Strauss (*Hugditrihovo poročno potovanje, Valčkov sen, Veseli Nibelungi, Igre vaše ekscelence, Okrog ljubezni, Vešča, Čar ljubezni*), češki skladatelj Oskar Nedbal (*Poljska kri*), Madžara Emmerich Kálmán (*Jesenski manever, Ciganski primaš, Zlato za železo, Kneginja čardaša, Pustna vila*) in Georg Jarno (*Gozdarjeva Krista, Zlata ribica, Muzikantovo dekle*), Edmund Eysler (*Brat Straubinger, Pufferl, Die Schützenliesel, Umetniška kri, Vera Violetta, Nesmrtni malopridnež, Ljudožer žensk, Smejoči se sopro, Dan v raju, Cirkuški otrok, Zakaj gre zdaj?, Ta ali nobena, Ivanka gre na ples*), Leo Ascher (*Bog plačaj, Visokost pleše valček*), Bruno Granichstaedten (*Na pove-lje vojvodinje, Ljubezen do valčka*), Heinrich Berté (*Pri treh mladenkah, Milijonska nevesta*), Robert Stolz (*Študentske šale, Lumpek, Takrat v starih časih, Kmečka princesa*), Rudolf Raimann (*Perica, Tipkarica, Gospa Gretica*), in tudi predstavniki berlinske operete, na primer Ralph Benatzky (*Ljubezen v snegu*), Jean Gilbert (*Sramežljiva Suzana, Moderna Eva, Kraljica kina*) idr.

Med naštetimi skladatelji je bil Robert Stolz (1880–1975), zadnji veliki predstavnik novejšje dunajske operete, v sezoni 1898/99 nastavljen kot drugi kapelnik v mariborskem gledališču in ostal tri sezone – do leta 1901. V Mariboru je komponiral prvo glasbeno-gledališko delo *Študentske šale* (*Studentenulke*), ki ga je označil kot opereto, medtem ko je njegov biograf Aram Bakshian ml. omenjeno delo opredelil kot singspiel.

Ko so mariborski Slovenci leta 1899 zgradili Narodni dom z veliko dvorano in odrom, kamor se je preselila tudi Čitalnica, so njeni člani takoj ustanovili gledališki odsek. V Narodni dom se je preselilo tudi Slovensko bralno in pevsko društvo Maribor, ustanovljeno leta 1894.

Med sedemletnim delovanjem sta gledališka odseka čitalnice in Slovenskega bralnega in pevskega društva Maribor uprizorila poleg vrste gledaliških del tudi otroške igre z glasbo, pa tudi operete, na primer Hervéjevo *Mam'zelle Nitouche* (1908) in *Tičnika* B. Ipavca (1909). Glasbeni del je izvajal godalni orkester, ki so ga sestavljali češki in slovenski ljubitelji glasbe že obstoječega Godbenega kluba. Občasno so ga pomnožili še s člani železničarske godbe. Po ustanovitvi Dramatičnega društva v Ljubljani, Idriji in Trstu je bil Maribor četrto mesto s trdno organiziranim slovenskim gledališčem, ki so ga ustanovili leta 1909. Poleg dramskih del so čla-

ni Dramatičnega društva uprizarjali tudi gledališke igre z glasbo in leta 1910 Hervéjevo opereto *Mam'zelle Nitouche*. Glasbeno spremljavo je oskrbelo Glasbeno društvo pod vodstvom Ivana Koudelke.

Tudi prvi upravnik slovenskega Narodnega gledališča v Mariboru Hinko Nučič je že v prvi sezoni 1919/20 kot prvo glasbeno-gledališko delo (16. maja 1920) uvrstil v spored prav opereto, *Mam'zelle Nitouche* skladatelja Hervéja. V Maribor pa je Nučič povabil tudi skladatelja Viktorja Parmo, ki je bil častni kapelnik mariborskega gledališča. V Mariboru so izvedli vse njegove opere in tri operete – *Caričina Amaconke*, *Apolonov hram* in *Nečak*. Nučič pa je podpisal pogodbo tudi s kapelnikom Maxom Schönherjem st., vodjo godbe Južnoželezniških delavnic na Studencih za sezono 1920/21. Operete so izvajali v mariborskem gledališču tudi po Nučičevem odhodu vse do druge svetovne vojne, še zlasti po letu 1928, ko je država znižala subvencijo mariborskemu gledališču in so finančni položaj reševali prav z uprizarjanjem operet. Te so – kot je dejal upravnik Radovan Brenčič, ki je nasledil Nučiča – imeli za »nujno zlo«, ki rešuje finančno krizo.

*Z njo pa je bil dan tudi osnovni okvir, da smo s pomočjo enega ali dveh gostov lahko naštudirali vsaj po eno opero na sezono, razen v sezonah, ko je bila v gosteh ljubljanska Opera.*⁶

Poleg Parmovih so uprizarjali tudi operete drugih slovenskih skladateljev: Marjana Kozine, Danila Bučarja, Radovana Gobca, Josipa Jiranka in Pavla Rasbergerja.

V dnevniku *Mariborski večernik* je uprava gledališča zapisala:

*Opereta in lahka veseloigra sta pa tu zato, da polnita prazno gledališko blagajno in imata v Mariboru torej popolno eksistenčno upravičenost, vendar je treba paziti, da slak klasa ne preraste.*⁷

Podobno je menil prvi dirigent Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru v letih 1923–1925 in 1926–1928 Andro Mitrovič:

*Današnja opereta je degenerirana – potrebno zlo. Gledališče je hram umetnosti, ne pa zabavišče. Mnogo je kriva ravno moderna opereta, da nimajo ljudje več smisla za pravo umetnost.*⁸

6 Radovan Brenčič, »Gospodarstvo mariborskega gledališča v drugem desetletju«, *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 1 (1959/60): 8–9.

7 Anon., »Mariborsko gledališče v novi sezoni«, *Mariborski večernik* »Jutra« 11, št. 203 (6. september 1930): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-QTTDF4UT>.

8 I. I., »Andro Mitrovič, ravnatelj Opere v Mariboru (k 25-letnici njegovega dirigentskega delovanja)«, *Slovenec* 55, št. 115 (22. maj 1927): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-LVP6E4F3>.

Na stanje v mariborskem gledališču je opozoril tudi takratni kritik, skladatelj Karol Pahor, ko je v oceni uprizoritve operete *Pri belem konjičku* (*Im weissen Rössl*) Ralpa Benatzkega zapisal:

Komur se hoče torej spektakla, kakršnega še Maribor ni doživel, naj ne zamudi ogledati si Belega konjička, človeku je hudo, ko vidi, kako ginejo ideali, kako pada splošni nivo, a iz ljubezni do gledališča želi, naj bi Beli konjički napolnili blagajno, da bo lahko vsaj še nekaj odrajtala za ubogo umetnost, za tisti drobci, ki se kakor dragulj še blesti med brozgo.⁹

Poleg operet tujih skladateljev so uprizarjali, kot že omenjeno, tudi operete slovenskih avtorjev: tri operetne stvaritve Viktorja Parme, tri operete (*Prebrisani amor*, *Rdeči nageljni* in *Zaroka na Jadranu*) Pavla Rasbergerja, *Vse za šalo* Josipa Jiranka, *Majdo* Marjana Kozine, *Študentje smo* Danila Bučarja in *Habakuk* Radovana Gobca.

Med drugo svetovno vojno, ko je mariborsko gledališče po dvanajstih letih spet prešlo v nemške roke, so v nemškem Mestnem gledališču (Stadttheater in Marburg) poleg oper uprizarjali vsako sezono tudi operete. Že v prvi sezoni 1941/42 kar trinajstih skladateljev, med njimi Josefa Straussa, Carla Zellerja, Walterja Kolla, Ralpa Benatzkega, Nika Dostala, Johanna Straussa ml., Franza Lehárja, Franza von Suppeja in Eduarda Künnekeja.

Po drugi svetovni vojni je v mariborskem gledališču vladal odklonilni odnos do operete. Izjema so bile operetne predstave od leta 1952 do 1957 v nekdanjem Domu Jugoslovanske ljudske armade (JLA), današnjem Narodnem domu, v izvedbi operetnega ansambla, ki ga je ustanovil in vodil dirigent Pavel Brzulja. Sestavljali so ga operni solisti in člani opernega orkestra Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru. Izvedli so sedem operet, med drugim *Deželo smehljaja* Franza Lehárja, *Pri belem konjičku* Ralpa Benatzkega, *Prebrisani amor* Pavla Rasbergerja in *Pri treh mladenkah* Franza Schuberta.

Po drugi svetovni vojni se je v Slovenskem narodnem gledališču v Mariboru kot prvi odločil uprizoriti opereto Vladimir Kobler, in sicer *Planinsko rožo* Radovana Gobca (29. junij 1963), in s tem »sprožil« t. i. operetno vojno, ki bo ostala zapisana v zgodovini mariborske Opere kot eden izmed neprijetnih dogodkov. Odmevala je tudi v medijih, še posebno pole-

9 r. [Radovan Gobec], »Pri belem konjičku. Opereta v treh dejanjih«, *Mariborski Večernik »Jutra«* 13, št. 293 (27. december 1932): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-QD8LUVG8>.

mika med takratnim predsednikom gledališkega sveta Danilom Požarjem in Dušanom Pirjevcem iz Ljubljane. Povzročil jo je Požarjev članek v *Naših razgledih*, v katerem ta sporoča javnosti, da je gledališki svet ugotovil, da bo njegova glavna naloga »popularizirati gledališče«,

*ker je današnja struktura obiskovalcev porazna. Če pa hočemo ljudi kar takoj potegniti v gledališča, potem je nujno, da pripravimo tako v Drami kot v Operi nekaj »lažjih del«, to pa je v Operi »opereta« in v Drami »dobra komedija«.*¹⁰

Dušan Pirjavec se je v reviji *Sodobnost* odzval na Požarjevo izjavo z gloslo *Krpanova kobila v Mariboru* in menil, da mora

*glede na Požarjeve podatke, z mariborskim gledališčem biti mnogokaj in hudo narobe, kar kaže, da sta prebivalstvo in delavstvo mariborskega okraja še vedno na presenetljivo nizki stopnji kulturnega razvoja.*¹¹

Da jim v mariborskem gledališču ni uspelo uprizarjati operet, je nekoliko prispeval tudi glasbeni kritik Vlado Golob, ki je v kritičnem poročilu zapisal:

*Opereta je torej zaradi svoje vsebinske orientacije nekvalitetna, razen v redkih primerih, kjer je družbena satira opravljala določeno, ampak časovno omejeno družbeno funkcijo, v svoji glasbeni fakturi pa je izrazito profana in je zato izgubila svojo vrednost, brž ko se je časovno odmaknila ...*¹²

Ponovno si je prizadeval opereto (pa tudi muzikal) uvrstiti v sporede mariborskega gledališča Henrik Neubauer v sezoni 1984/85, vendar je ostal umetniški vodja mariborske Opere le dve sezoni in mu načrt ni uspel.

Tako so v SNG v Mariboru kot prvo opereto, *Netopirja* J. Straussa, prvič spet uprizorili v sezoni 1986/87, v času umetniškega vodje Staneta Jurgca (premiera je bila 6. februarja 1987). Izvajali so jo v slovenskem prevodu Otona Župančiča. Režiser je bil Vlado Štefančič, dirigiral pa je Uroš Lajovic.

10 Danilo Požar, »Kje je načelnost ali ne živimo od kritike«, *Naši razgledi*, 5. oktober 1963, 381.

11 Dušan Pirjavec, »Krpanova kobila v Mariboru«, *Sodobnost* 11, št. 11 (1963): 1050, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-YoX5BSTL>.

12 Vlado Golob, »Predstava, kakršne si želimo. Seviljski brivec v mariborski Operi – Cipcijev mojstrsko vodstvo«, *Večer*, 9. april 1963, 5.

Bibliografija

- Anon. »Mariborsko gledališče v novi sezoni«. *Mariborski Večernik »Jutra«* 11, št. 203 (6. september 1930): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-QTTDF4UT>.
- Brenčič, Radovan. »Gospodarstvo mariborskega gledališča v drugem desetletju«. *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 1 (1959/60): 8–11.
- Brenčič, Radovan. »Spomini na mariborsko gledališče (1922–1941)«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 3, št. 10 (1967): 371–402. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-YXBR6D4S>.
- Correspondent für Untersteiermark*, 14. december 1864, 607.
- Druzovič, Hinko. »Zgodovina slovenskega petja v Mariboru«. *Časopis za zgodovino in narodopisje* 19, št. 2 (1924): 80–100. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-EOOETHK7>.
- Druzovič, Hinko. »Zgodovina slovenskega petja v Mariboru«. *Časopis za zgodovino in narodopisje* 20, št. 1 (1925): 52–72. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-5HXX57ZD>.
- Druzovič, Hinko. »Deset let slovenske glasbe v Mariboru (1918–1928)«. *Časopis za zgodovino in narodopisje* 23, št. 5 (1928): 225–46. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-JNP3BOOI>.
- Flotzinger, Rudolf, ur. *Musik in der Steiermark. Katalog der Landesausstellung*. Graz: Kulturreferat der Steiermärkischen Landesregierung, 1980.
- Golob, Vlado. »Predstava, kakršne si želimo. Seviljski brivec v mariborski Operi – Cipcijevo mojstrsko vodstvo«. *Večer*, 9. april 1963, 5.
- Hartman, Bruno. »Leto 1921 – prelomnica v razvoju mariborskega gledališča«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 5, št. 14 (1969): 126–61. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SHR6HZR6>.
- Kralj, Vladimir. »Preteklost mariborskega gledališča, ob 150-letnici njegovega delovanja«. *Kronika slovenskih mest* 4, št. 1 (1937): 12–20.
- l. l. »Andro Mitrovič, ravnatelj opere v Mariboru (k 25 letnici njegovega dirigentskega delovanja)«. *Slovenec* 55, št. 115 (22. maj 1927): 3–4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-LVP6E4F3>.
- Pirjevec, Dušan. »Krpanova kobilica v Mariboru«. *Sodobnost* 11, št. 11 (1963): 1050–6. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-YoX5BSTL>.
- Požar, Danilo. »Kje je načelnost ali ne živimo od kritike«. *Naši razgledi*, 5. oktober 1963, 381.
- Preiss, Kornelius. »Die Musikkultur Südsteiermarks«. V *Südsteiermark. Ein Gedenkbuch*, urednik Franz Hausmann, 140–7. Graz: U. Moser, 1925.

- r. [Radovan Gobec]. »Pri belem konjičku. Opereta v treh dejanjih«. *Mariborski Večernik »Jutra«* 13, št. 293 (27. december 1932): 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-QD8LUVG8>.
- Suppan, Wolfgang. *Steierisches Musiklexikon*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1962–66.
- Šnuderl, Maks. »Ob dvajsetletnici mariborskega gledališča«. *Obzorja* 2, št. 9 (1939): 435–8.
- Špendal, Manica. »Slovensko glasbeno življenje v Mariboru v dobi Čitalnice«. *Nova obzorja* 15, št. 5–6 (1962): 246–56.
- Špendal, Manica. *Glasbene predstave na odru mariborskega gledališča 1785–1861*. Maribor: Obzorja, 1975.
- Špendal, Manica. »Začetki slovenskega opernega ustvarjanja v Mariboru«. *Časopis za zgodovino in narodopisje* 54, št. 1–2 (1983): 191–200.
- Špendal, Manica. »Slovenske novitete v repertoarju mariborske operne hiše po osvoboditvi«. V *Sodobna slovenska operna ustvarjalnost. Zbornik referatov simpozija*, 16–19. Maribor: Opera in balet SNG, 1985.
- Špendal, Manica. »Mariborska Opera od leta 1928 do 1941«. *Časopis za zgodovino in narodopisje* 57, št. 2 (1986): 227–44.
- Špendal, Manica. »Glasbene predstave v mariborskem gledališču«. V *Maribor skozi stoletja. Razprave I*, uredniki Jože Curk, Bruno Hartman in Jože Koropec, 663–76. Maribor: Obzorja, 1991.
- Špendal, Manica. *Iz mariborske glasbene zgodovine*. Maribor: Obzorja, 2000.
- Taufar, Walter. »Das deutschsprachige Theater in Marburg an der Drau. Typologie eines Provinztheaters«. PhD diss., Universität Wien, 1982.
- Veber, Danilo. »Pregled dela od 1919–1941«. *Gledališki list SNG Maribor* 4, št. 1 (1949/50): 13–39.

Operetta between the Two World Wars at the Opera of the National Theatre in Maribor

Jernej Weiss

Univerza v Ljubljani / Univerza v Mariboru

University of Ljubljana / University of Maribor

Just as in other provincial theatres, the musical-dramatic repertoire of the Maribor theatre in the second half of the nineteenth century and the first half of the twentieth consisted largely of operettas, alongside rare performances of opera and ballet. The operettas of Offenbach, Suppé, Strauss, Millöcker, Zeller and other composers from the “Golden Age” of operetta, which had accounted for almost the entirety of musical-dramatic performance in Maribor in the second half of the nineteenth century, were joined at the turn of the century by those of Franz Lehár, Leo Fall, Oskar Nedbal, Emmerich Kálmán, Robert Stolz¹ and others, and together constituted practically the whole repertoire of the city’s permanent professional German theatre. While Viennese operetta predominated, the repertoire of the National Theatre Opera in Maribor also included operettas by Arthur Sullivan and Sidney Jones, which were relatively rare for the provincial theatres of the Habsburg Monarchy.²

It is worth mentioning that whereas the popular operettas of Jacques Offenbach, which dominated the operetta repertoire from the early 1860s to the late 1870s, arrived in Maribor with around a five-year delay; Maribor audiences were able to hear the latest Viennese operettas on average just

1 Stoltz was appointed second conductor at the Maribor theatre in the 1898/99 season and remained for three seasons – until 1901. It was also in Maribor that he composed his first musical-dramatic work, *Studentenulke*.

2 Dušan Moravec, ed., *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967).

two years after their premiere performances. The rapid arrival of operettas was even more characteristic of the period following the turn of the century, since impresarios, eager to make money quickly, in most cases programmed them within a few months or, at the most, a year and a half, of their theatrical premiere.

Among the most popular operettas in Maribor before the start of the First World War was Hervé's *Mam'zelle Nitouche*, which first graced the Maribor stage in 1908. Not only was this operetta well received by the German-speaking bourgeoisie, but it also triumphed in Maribor again just a few years later among Slovene operetta enthusiasts. In 1910 *Mam'zelle Nitouche* was in fact staged with great success by the Dramatic Society, founded a year earlier, which in addition to dramatic productions also staged theatrical productions with music. Over the course of five seasons, the Dramatic Society played an important role in the national and cultural consolidation of Slovene consciousness in Maribor, and after the First World War evolved into the country's second Slovene national theatre: the National Theatre in Maribor.

First years of the Opera of the National Theatre in Maribor: a dearth of professional performers

It is thus no surprise that the theatre's first manager, Hinko Nučič, included Hervé's popular operetta in the programme of the very first season (1919/20). On 1 May 1920 it became the first musical-dramatic work to be performed at the National Theatre. Nučič had, in fact, highlighted the regular performance of musical-dramatic works as one of the institution's principal goals shortly after the theatre commenced activity on 27 September 1919. In this regard, he succeeded in engaging not only professional singers and dramatic actors working in Slovenia, but also the Drava Division Band, which for the most part was made up of amateur musicians. As well as Hervé's operetta, which was received with enthusiasm and apparently "*filled the theatre to the last corner*", the first season included three concerts and a dance evening. Thus the foundations were laid of a Slovene professional theatre in the city on the Drava.

Nučič also invited the composer Viktor Parma to Maribor during the theatre's inaugural season and installed the grey-haired maestro as honorary conductor of the National Theatre in Maribor. Now in the autumn of

3 Radivoj Rehar, "Kultura in umetnost," *Mariborski delavec* 3, no. 97 (3 May 1920): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-M5AZLDRU>.

his life, Parma was thus given the opportunity to conduct his own works at the Maribor theatre. The next few years saw the successful performance of all his operas and three of his operettas – *Caričine amazonke*, *Nečak* and *Venerin hram*. It should be mentioned in passing that the composer was compelled by the censors to amend the title of the last of these for its Maribor premiere on 20 November 1924, so *Venerin hram* [“The Temple of Venus”] became *Apolonov hram* [“The Temple of Apollo”]. In other words, all of Parma’s operettas with the exception of *Zaročenca v škripcih* were performed in Maribor.

The first on the programme, with its premiere on 30 November 1920, was the operetta *Caričine Amazonke*, which enjoyed 12 repeat performances in its first season. This operetta is, in fact, the most frequently performed Slovene operetta both in Slovenia and abroad – with performances in Trieste, Prague, Zagreb, Osijek, Pilsen and Brno, among other cities. Reviewing the operetta in the *Marburger Zeitung*, the critic Richard Sonnes wrote that Parma “*proved himself to be an excellent conductor, while the direction and performers in the individual roles [were] also good.*”⁴ Only the chorus was below par, with entrances that in the critic’s opinion were “*rarely on time.*” It should be mentioned that, faced with a shortage of high-quality performers, both singers and instrumentalists, in the 1920/21 season, Nučič managed to engage the conductor Max Schönherr the elder, the leader of the *Südbahn-Werkstättenkapelle* (the band of the workers of the Southern Railway) in the city’s Studenci district, which enabled him to strengthen the ranks of the instrumentalists.

Generally speaking, professional performers were the biggest deficiency of the Maribor theatre in the period between the wars (although their number did include such notable performers as the tenor Belizar Sancin). At the end of the 1920/21 season, the director and actor Valo Bratina took over as manager of the National Theatre in Maribor, before being replaced after just a few months by Radovan Brenčič, an astute impresario. The latter then remained as manager right up until the start of the Second World War. By balancing the dramatic and musical repertoire, he succeeded in attracting an audience, while a prudent recruitment policy and a well thought out system of remuneration enabled him to form a more or less permanent artistic collective.

4 Richard Sonnes, “Theater und Kunst,” *Marburger Zeitung* 62, no. 120 (27 May 1922): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-4LTFFWHP>.

5 Ibid.

Anxious to ensure the highest possible quality of performance, Brenčič succeeded in engaging Andro Mitrović, then the manager of the Municipal Theatre in Varaždin and one of the first professional musicians to join the National Theatre in Maribor. In the 1923/24 season, Mitrović took up the positions of chief conductor and manager of the opera company. His first performance met with a positive reception, and the National Theatre in Maribor benefited from Mitrović's connections with the theatre in Zagreb, since there was a great shortage of professional singers in Maribor. One soloist who was particularly celebrated abroad for her performances in the title role of *Mam'zelle Nitouche* and who came to Maribor as a guest performer from the Croatian National Theatre in Zagreb during Mitrović's reign as manager was Irma Polak, formerly a soprano at Vienna's Theater an der Wien.

Numerous criticisms of operetta: "a necessary evil"

Despite ambitions to stage more operas at the Maribor theatre, operas were still outnumbered by operettas. Operetta, which in financial terms saved many seasons at the Maribor theatre, was thus considered "*a necessary evil*" by the opera managers of the time.⁶ Or as the then manager of the theatre Radovan Brenčič put it:

*[Operetta] provided the essential framework that allowed us, with the help of one or two guests, to rehearse at least one opera per season, except in those seasons when we hosted visiting productions of the Ljubljana Opera.*⁷

It should be pointed out here that not even operetta was completely immune to the advent of new media. One of the greatest dangers as regards the decline in the theatre audience in that period was the ever-increasing popularity of "talking pictures". Evidence of this may be found in the newspaper *Mariborski večernik* "Jutra", in which the theatre management warned that:

The introduction of mainly German talking pictures not only represents serious and dangerous competition for the Maribor theatre,

6 I. I., "Andro Mitrović, ravnatelj opere v Mariboru (k 25 letnici njegovega dirigentskega delovanja)," *Slovenec* 55, no. 115 (22 May 1927): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-LVP6E4F3>.

7 Radovan Brenčič, "Gospodarstvo mariborskega gledališča," *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, no. 1 (1959/60): 8–9.

*since the latter still does not have a fixed and permanent audience, but has significantly deepened the importance of this sole national cultural institution vis-à-vis a new German cultural influence. For if these German talking pictures may anywhere be said to represent a national peril, that place is undoubtedly Maribor, which is already acutely aware of the proximity of burgeoning German culture. [...] Operetta and light comedy are therefore here to fill the theatre's empty coffers and thus have in Maribor every right to exist, although we must be careful that the weed does not outgrow the crop.*⁸

Andro Mitrović was of a similar opinion, writing in the newspaper *Slovenec*:

*Today's operetta is degenerate, a necessary evil – its fist falls heavily on a pile of notes. The theatre is a temple of art, a place whose mission is to educate, not to entertain. Modern operetta is largely to blame for the fact that people no longer have a feeling for true art, that they do not come to see serious productions. Operetta inflames people's lowest passions and these destroy their sense of beauty. Ultimately, even the most boisterous operetta no longer attracts, since even for operetta there are certain limits beyond which it cannot go, yet people's greedy passion always wants more, and since new thrills are no longer to be found at the theatre, it seeks them in cinemas and in bars.*⁹

Attention was also drawn to the situation at the Maribor theatre by one of the city's most penetrating critics, Radivoj Rehar, who noted in his review of a performance of Ralph Benatzky's operetta *Pri belem konjičku* (*Im weißen Rössl*):

Anyone desiring to see a Spectacle of a kind never before experienced in Maribor, should therefore not miss this 'White Horse'! [...] It is hard to see ideals wither, to see how the general level falls, yet the love of theatre still yields a harvest: may these 'White Horses' triumph at the box office and thus permit at least something to be

8 Anon., "Mariborsko gledališče v novi sezoni," *Mariborski večernik »Jutra«* 11, no. 203 (6 September 1930): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-QTTD-F4UT>.

9 Mitrović, "Andro Mitrović, ravnatelj opere v Mariboru," 3.

*done for poor art, for that remaining fragment of it that still shines like a jewel in the mud!*¹⁰

The predominance of operetta meant that opera was always relegated to second place at the Maribor theatre, and this was another reason why operetta was the subject of numerous negative judgements, both from critics and from other professional musicians, in the period between the wars. In as early as 1922, one of the most important Czech musicians working in Slovenia, Josip Michl, wrote that Maribor should abandon all efforts in the sphere of operetta since the latter was nothing more than “*an unfortunate, artistically unaccomplished combination [musical form] that has done far more damage to the education of the populace than it has afforded pleasure [...]*.”¹¹

At this point it should be mentioned that this kind of criticism of operetta on the part of the musically most accomplished individuals was by no means uncommon. The latter accused the management of the Maribor theatre of being primarily concerned with making a fast profit at the expense of quality and artistic mission, with performances of apparently less demanding operettas, while in the same breath they resignedly admitted that this was nevertheless vitally necessary for the very survival of the theatre. It is worth pointing out that in most cases the almost universally superficial reviews that can be found in the Maribor press were not backed up by adequate arguments. Critics were generally content merely to provide a superficial description or appraisal of an individual performance. Attempts at a stylistic analysis of the work itself or more detailed consideration of specific aspects of interpretation are therefore rare. It should be emphasised that these and similar criticisms in the interwar period were not, in most cases, aesthetically justified positions against operetta like the critiques of operetta by Adorno and other like-minded critics, who considered it to be an aesthetically unwarranted musical genre.¹² Rather, they are a consequence of what was, for the most part, the low quality of operetta performance in Slovenia.

10 Radivoj Rehar, “Pri belem konjičku. Opereta v treh dejanjih,” *Mariborski večernik »Jutra«* 13, no. 293 (27 December 1932): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-QD8LUVG8>.

11 Josip Michl, “K novi ureditvi slovenske Narodne opere,” *Ljubljanski zvon* 42, no. 5 (1922): 318, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-NUAA1P74>.

12 Theodor W. Adorno, “Leichte Musik,” in *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973), 202.

Graph 1: Percentage ratio of operetta premieres to opera premieres at the National Theatre in Maribor by individual seasons between the wars.

The lack of interest in operas and symphonic concerts, combined with the increasing financial difficulties, led Andro Mitrović to leave the Maribor theatre at the end of the 1927/28 season. Along with Ferdo Herzog, Mitrović was one of the most important Maribor conductors and managers between the wars. It was during his reign at the head of the institution, that the Maribor theatre achieved its first more significant successes in the opera field.¹³ With his departure, opera performance at the Maribor theatre came to an almost complete stop and would not revive to a similar level as before Mitrović's departure until after the Second World War. One of the main reasons for the crisis at that time, apart from the dwindling audience interest in opera, was the reduction of the subsidy provided to the Maribor theatre by the state that began in 1928. As a result, the theatre found itself sinking ever further into debt.¹⁴ It found a way to resolve its uncertain financial situation with even more frequent performances of operettas, which were increasingly popular among the Maribor music-loving audience, as may be clearly seen from Graph 1. The percentage ratio of operetta premieres to operas increased considerably after 1928. From this time onwards, until the start of the Second World War, there were some theatrical

13 Manica Špendal, "Začetki slovenskega opernega udejstvovanja v Mariboru," *Časopis za zgodovino in narodopisje* 54, no. 1–2 (1983): 200.

14 Ibid., 199.

seasons in which not a single opera was performed at the National Theatre in Maribor.

Table 1: Number of individual premieres and percentage ratio of operetta premieres to opera premieres at the National Theatre in Maribor by individual seasons between the wars.

Season	Operetta – number of premieres	Operetta – % premieres	Opera – number of premieres	Opera - % premieres
1919/20	1	100	0	0
1920/21	9	75	3	25
1921/22	4	66,6	2	33,3
1922/23	6	54,54	5	45,45
1923/24	3	33,3	6	66,6
1924/25	2	25	6	75
1925/26	3	37,5	5	62,5
1926/27	6	54,54	5	45,45
1927/28	6	60	4	40
1928/29	7	100	0	0
1929/30	5	71,4	2	28,6
1930/31	8	80	2	20
1931/32	7	70	3	30
1932/33	5	83,3	1	16,7
1933/34	7	87,5	1	12,5
1934/35	5	71,4	2	28,6
1935/36	6	100	0	0
1936/37	6	100	0	0
1937/38	4	66,6	2	33,3
1938/39	3	60	2	40
1939/40	4	66,6	2	33,3

Repertoire analysis of operetta production in Maribor between the wars

A review of the productions staged by the Maribor Opera between the wars shows that operettas accounted for more than two thirds of the entire repertoire. Despite the thoroughly altered cultural, political and ideological context in the new state of the South Slavs after the end of the First World War, Maribor theatregoers clearly did not wish to renounce this popular genre. Operetta continued to predominate in Maribor right up until the start of the Second World War, when the theatre was compelled to close its doors.

Of the 146 musical-dramatic productions staged at the National Theatre in Maribor, 107 were operettas by various composers (13 by Slovene com-

Graph 2: Number of premieres of foreign and Slovene operettas at the National Theatre in Maribor between the wars.

posers and 94 by foreign composers).¹⁵ The predominance of foreign operettas over those by Slovene composers is shown in Graph 2.

Among the most frequently performed operettas by foreign composers (in terms of the number of repeat performances) at the National Theatre in Maribor, we find the following titles (see Table 2):

Table 2: Most frequently performed foreign operettas (in terms of number of repeat performances) at the National Theatre in Maribor between the wars.

Most frequently performed foreign operettas at the National Theatre in Maribor	Number of repeat performances
Kálmán: <i>Gräfin Mariza</i>	48
Strauss: <i>Der Zigeunerbaron</i>	45
Nedbal: <i>Polenblut</i>	39
Granichstaedten: <i>Der Orlow</i>	37
Kálmán: <i>Die Csárdásfürstin</i>	34
Fall: <i>Der fidele Bauer</i>	33
Lehár: <i>Das Land des Lächelns</i>	33

¹⁵ Matej Svetel, ed., *Repertoar slovenskega narodnega gledališča Maribor 1919–2004: drama, opera, balet* (Maribor: Slovensko narodno gledališče, 2004). See also: Moravec, *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967* and Smiljana Lunič, “Repertoarne smernice opere in baleta SNG Maribor med letoma 1919 in 2011” (master’s thesis, University of Maribor, 2011).

Most frequently performed foreign operettas at the National Theatre in Maribor	Number of repeat performances
Albini: <i>Barun Trenck</i>	32
Hervé: <i>Mam'zelle Nitouche</i>	32
Kálmán: <i>Die Bajadere</i>	31
Fall: <i>Die Rose von Stambul</i>	29
Suppé: <i>Boccaccio</i>	27
Kálmán: <i>Ein Herbstmanöver</i>	26

Yet it was not only foreign operettas that were popular in Maribor: those by Slovene composers also enjoyed considerable popularity. Besides the three operettas by Viktor Parma already mentioned, the National Theatre in Maribor staged performances of operettas by Josip Jiranek (*Vse za šalo*), Pavel Rasberger (*Rdeči nageljni*, *Zaroka na Jadranu* and *Prebrisani amor*), Danilo Bučar (*Študentje smo*), Marjan Kozina (*Majda*) and Radovan Gobec (*Habakuk*) in the interwar period.

Table 3: Most frequently performed Slovene operettas (in terms of number of repeat performances) at the National Theatre in Maribor between the wars.

Most frequently performed Slovene operettas at the National Theatre in Maribor	Number of repeat performances
Parma: <i>Caričine amazonke</i>	24
Jiranek: <i>Vse za šalo</i>	23
Gobec: <i>Habakuk</i>	18
Parma: <i>Nečak</i>	14
Rasberger: <i>Rdeči nageljni</i>	14
Rasberger: <i>Zaroka na Jadranu</i>	11
Kozina: <i>Majda</i>	10
Bučar: <i>Študentje smo</i>	8
Rasberger: <i>Prebrisani amor</i>	6
Parma: <i>Apolonov hram</i>	5

By far the largest number of repeat performances in a single season of an operetta by a domestic composer – 23 in total – were given of the operetta *Vse za šalo* by the Czech musical immigrant Josip Jiranek, who had already proved himself to be a “skilful interpreter [...] and a dominant master of musicians, chorus members and soloists.”¹⁶ At the premiere of his operetta on 25 December 1938, according to the critic of the *Mariborski večernik*

16 Fran Vatovec, “»Nepravi nečak« ali »Postrešek št. 13«,” *Mariborski večernik* »Jutra« 12, no. 66 (23 March 1938): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-MRW-G3U9G>.

“*Jutra*”, Radivoj Rehar, “*the audience was exceedingly entertained, as by few other works, whether foreign or domestic.*”¹⁷ The theatre was once again completely sold out and the management was apparently even compelled to turn some people away. With this operetta, Jiranek achieved a success the likes of which no Slovene operetta composer before him had achieved. Further testament to the success of the operetta is the fact that a year later it was also enthusiastically received in Ljubljana, where it enjoyed 11 repeat performances.

It is also worth highlighting at least two other composers besides Parma who made contributions of the utmost importance to the development of Slovene operetta in the Maribor milieu. Marjan Kozina actually composed his only operetta, *Majda*, in Maribor. The success and enthusiastic reception enjoyed by this work, also demonstrated by the relatively large number of repeat performances (ten), are apparent from contemporary reviews. Meanwhile, Radovan Gobec was the Slovene composer who devoted himself most prolifically to operetta in the interwar period. His constant contact with vocal music and the various ensembles he founded awakened in Gobec a strong impulse for musical theatre. It is therefore no surprise to find among his early compositions, from the decade between 1928 and 1938, numerous “light” musical-dramatic works such as *V bratskem objemu*, *Pomladne cvetke*, *Beg iz harema*, *Hmeljska princesa*, *Planinska roža*, *Habakuk* and *Pastirček*, among others. At this point the question arises as to the genre that these works actually belong to.¹⁸ Some of them (e. g. *Beg iz harema*, *Hmeljska princesa*, *Planinska roža* and *Habakuk*) are undoubtedly operettas, while others might best be compared to Lortzing’s genre of *Spieloper*. Examples of the latter include *Tremerski dukat*, *Kri v plamenih* and *Trije muzikanti*, which the composer himself labelled as operas. Another remarkable curiosity is the fact that Gobec composed his four most frequently performed operettas in the period before he began his formal training at the Academy of Music in Ljubljana. It should, however, be added that, like Slavko Osterc, he had nevertheless obtained the basis of a good musical education at the Teacher Training College in Maribor under Emerik Beran and Hinko Družovič.¹⁹

17 Radivoj Rehar, “Krst operete »Vse za šalo«,” *Mariborski večernik »Jutra«* 12, no. 293 (28 December 1938): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-CI4C8XNB>.

18 Gregor Pompe, “Operete Radovana Gobca,” in *Skice za zgodovino slovenske glasbe 20. stoletja* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2019), 73–4, <https://doi.org/10.4312/9789610601623>.

19 Jernej Weiss, *Emerik Beran (1868–1940) samotni svetovljan* (Maribor: Litera, 2008), 50–1.

Of these four operettas, it is worth particularly highlighting *Habakuk*, which, unlike *Beg iz harema* and *Hmeljska princesa*, both of which were premiered in Žalec, received its first performance in Maribor on 25 December 1940. With the performance of Gobec's *Habakuk* and the fourth performance of Parma's *Caričine amazonke* on 22 February 1941, the period of the interwar activity of the National Theatre in Maribor came to an end after more than two decades. Operettas of course remained a constant part of the repertoire of the German municipal theatre – the *Stadttheater in Marburg* – during the Second World War, with thirteen operetta premieres in the first season alone.

Comparison of operetta production at the National Theatre in Maribor and the National Theatre Opera in Ljubljana between the wars

In the period between the two world wars, almost twice as many operettas – by both Slovene and foreign composers – were premiered at the National Theatre in Maribor as in Ljubljana. A total of 107 operettas were premiered in Maribor between 1919 and 1939, of which 13 were by Slovene composers and 94 by foreign composers, while Ljubljana saw just 60 operetta premieres in the same period, six of them by Slovene composers and 54 by foreign composers.

A survey of the most frequently performed Slovene and foreign operettas in the two main Slovene national theatres shows that the Maribor theatre changed operettas more frequently, while in Ljubljana the theatre tended to persist with individual tried and tested works. It should be mentioned that in Ljubljana, alongside the core Viennese repertoire, the operettas of the Czech composer Jara Beneš were extremely popular. Three of his works (*Auf der grünen Wiese*, *Der heilige Antonius* and *Die kleine Schwindlerin*) are among the most frequently performed operettas in Ljubljana between the wars. Despite the greater number of operetta premieres in the Maribor theatre, the total numbers of performances in Maribor and Ljubljana do not differ significantly. If Maribor saw a total of 1,173 performances, Ljubljana saw 948 in the same period, despite the fact that operetta performances were extremely rare in Ljubljana in the first years of the interwar period.²⁰ Which means that some operettas enjoyed significantly more repeat performances in Ljubljana than in Maribor.

20 Moravec, *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*.

Graph 3: Number of premieres of Slovene and foreign operettas (in Maribor and Ljubljana) between the wars.

Graph 4: Total number of premieres of all (Slovene and foreign) operettas (in Maribor and Ljubljana) between the wars.

Table 4: Most frequently performed foreign operettas (in terms of number of repeat performances) at the National Theatre Opera in Ljubljana between the wars.

Most frequently performed foreign operettas at the National Theatre Opera in Ljubljana	Number of repeat performances
Kálmán: <i>Gräfin Mariza</i>	86
Strauss: <i>Die Fledermaus</i>	50
Beneš: <i>Auf der grünen Wiese</i>	45
Beneš: <i>Der heilige Antonius</i>	42
Nedbal: <i>Polenblut</i>	40
Abraham: <i>Ball im Savoy</i>	38
Tijardovic: <i>Mala Floramye</i>	36
Zeller: <i>Der Vogelhändler</i>	32
Abraham: <i>Viktória</i>	29
Suppé: <i>Boccaccio</i>	27
Lehár: <i>Frasquita</i>	25
Beneš: <i>Die kleine Schwindlerin</i>	24
Millöcker: <i>Der Bettelstudent</i>	22

Table 5: Most frequently performed Slovene operettas (in terms of number of repeat performances) at the National Theatre Opera in Ljubljana between the wars.

Most frequently performed Slovene operettas at the National Theatre Opera in Ljubljana	Number of repeat performances
Gregorc: <i>Erika</i>	17
Dobeic: <i>Ančka</i>	14
Šivic: <i>Oj, ta prešmentana ljubezen</i>	14
Golovin, Leskovic: <i>Helteja (Smaragdno srce)</i>	12
Parma: <i>Amaconke</i>	9
Šantel: <i>Blejski zvon</i>	3

It appears that the more successful organization of the Ljubljana theatre in terms of personnel and finances was a key factor that enabled it to function in a more continuous fashion and, consequently, to tackle more demanding scores. On the other hand, the less than impressive percentage of operetta premieres in Ljubljana was almost certainly in part due to the artistic vision of the theatre's then director Mirko Polič, whose primary focus was on the performance of the latest operatic works. As a result, the first Slovene operetta to be performed in Ljubljana between the wars (Pavel Šivic's *Oj, ta prešmentana ljubezen*) was staged more than a decade later than in Maribor, a fact that gives further support to the thesis that the operetta tradition was not as marked in the capital city as it was in the capital

Graph 5: Number of premieres of Slovene operettas in Maribor and Ljubljana between the wars.

of Lower Styria, whose theatre was evidently only able to survive through the constant staging of operettas.

As may be seen from Graph 5, the Maribor Opera favored operettas by domestic composers considerably more than the Ljubljana Opera did, generally staging at least one per season in the period in question. Despite the more modest number of operetta premieres in Ljubljana, however, guest performances by Ljubljana's operetta company in Maribor were relatively frequent.

In connection with operetta production in Maribor between the wars, it is possible to highlight at least three main reasons for the predominance of operetta in that city.

By far the most important reason is financial, and in particular the state's cutting of the subsidy to the Maribor theatre after 1928. The inter-war period could be characterised as a constant struggle for survival for the Maribor theatre. By continuously introducing new operettas to the repertoire, the theatre's management were above all seeking to make money quickly and maximize profits. Operetta, labelled "a necessary evil" by the management, thus rescued many a season at the Maribor theatre in financial terms.

The second reason, which is of course related to the first, is the shortage of professional performers (the late beginnings of activity at the Conservatory in Ljubljana, which was established a mere year before the Maribor Opera opened its doors, were covered extensively in last year's publication).²¹ Given the small number of professional singers and instrumentalists working in Slovenia, the theatre's management decision to opt for an apparently less demanding genre such as operetta is therefore no surprise.

The third reason is one that is specific to the Maribor milieu: a German-speaking audience that was remarkably well disposed towards operetta. The presence of such an audience in Maribor undoubtedly contributed to the regular staging of operettas in the city. In the face of the numerous changes that accompanied the transition to the new state and, consequently, a new geographical, political, economic, cultural and linguistic reality, the audience evidently sought refuge in operetta, a genre that had been extremely popular even before the war. Operetta was unquestionably also part of the genetic make-up of the Slovene middle classes after the First World War. At this point it is worth pointing out that in *Gorenjski slavček* Slovenes simultaneously have the first Slovene national opera and our first operetta. Both Igor Grdina and Vladimír Karbusický identify, in the libretto and the musical characteristics of the operetta version of *Gorenjski slavček* staged in 1872, a clear desire to shape a national emblem.²² Or as Franz Kafka – who loved operetta – put it in one of his last essays:²³ operetta had always been a proving ground for the realization of national tendencies. So despite the growing popularity of talking pictures, operetta survived in Maribor right up until the period following the Second World War, when some of the Slovene apparatchiks of the day placed it on the list of undesirable elements, as a result of which it disappeared from Slovenia's theatre stages for several decades.

21 Jernej Weiss, ed., *Konservatoriji: profesionalizacija in specializacija glasbenega dela* (Koper, Ljubljana: Založba Univerze na Primorskem, Festival Ljubljana, 2019), <https://doi.org/10.26493/978-961-7055-86-3>.

22 Igor Grdina, "Gorenjski slavček 1872," in *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe: ob 150-letnici ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani*, ed. Štefan Vevar and Barbara Orel (Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2017), 228–40. See also: Vladimír Karbusický, "Gorenjski slavček – Prepad med domovino in tujino," in *Foersterjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 1998): 101–7.

23 Moritz Csáky, "Kafka, die Operette und die Musik des jiddischen Theaters," in *Franz Kafka und die Musik*, ed. Steffen Höhne and Alice Stašková (Cologne, Weimar, Vienna: Böhlau, 2018), 53–79.

Bibliography

- Anon. "Mariborsko gledališče v novi sezoni." *Mariborski večernik »Jutra«* 11, no. 203 (6 September 1930): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-QTTDF4UT>.
- Adorno, Theodor W. *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- Brenčič, Radovan. "Gospodarstvo mariborskega gledališča." *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, no. 1 (1959–60): 8–9.
- Csáky, Moritz. "Kafka, die Operette und die Musik des jiddischen Theaters." In *Franz Kafka und die Musik*, edited by Steffen Höhne and Alice Stašková, 53–79. Cologne, Weimar, Vienna: Böhlau, 2018.
- Grdina, Igor. "Gorenjski slavček 1872." In *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe: ob 150-letnici ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani*, edited by Štefan Vevar and Barbara Orel, 228–40. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2017.
- Karbusický, Vladimír. "Gorenjski slavček – Prepad med domovino in tuji-no." In *Foersterjev zbornik*, edited by Edo Škulj, 101–7. Ljubljana: Družina, 1998.
- I. I. "Andro Mitrović, ravnatelj opere v Mariboru (k 25 letnici njegovega dirigentskega delovanja)." *Slovenec* 55, no. 115 (22 May 1927): 3–4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-LVP6E4F3>.
- Lunić, Smiljana. "Repertoarne smernice opere in baleta SNG Maribor med letoma 1919 in 2011." Master's thesis, University of Maribor, 2011.
- Michl, Josip. "K novi ureditvi slovenske Narodne opere." *Ljubljanski zvon* 42, no. 5 (1922): 318. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-NUAA1P74>.
- Moravec, Dušan, ed. *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.
- Pompe, Gregor. "Operete Radovana Gobca." In *Skice za zgodovino slovenske glasbe 20. stoletja*, 73–4. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2019. <https://doi.org/10.4312/9789610601623>.
- Rehar, Radivoj. "Krst operete »Vse za šalo«." *Mariborski večernik »Jutra«* 12, no. 293 (28 December 1938): 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-CI4C8XNB>.
- Rehar, Radivoj. "Kultura in umetnost." *Mariborski delavec* 3, no. 97 (3 May 1920): 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-M5AZLDRU>.

- Rehar, Radivoj. "Pri belem konjičku. Opereta v treh dejanjih." *Mariborski večernik* »Jutra« 13, no. 293 (27 December 1932): 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-QD8LUVG8>.
- Sonnes, Richard. "Theater und Kunst." *Marburger Zeitung* 62, no. 120 (27 May 1922): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-4LTFFWHP>.
- Svetel, Matej, ed. *Repertoar slovenskega narodnega gledališča Maribor 1919–2004: drama, opera, balet*. Maribor: Slovensko narodno gledališče, 2004.
- Špendal, Manica. "Začetki slovenskega opernega udejstvovanja v Mariboru." *Časopis za zgodovino in narodopisje* 54, no. 1–2 (1983): 200.
- Vatovec, Fran. "»Nepravi nečak« ali »Postrešček št. 13«." *Mariborski večernik* »Jutra« 12, no. 66 (23 March 1938): 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-MRWG3U9G>.
- Weiss, Jernej, ed. *Konservatoriji: profesionalizacija in specializacija glasbene-ga dela*. Koper, Ljubljana: Založba Univerze na Primorskem, Festival Ljubljana, 2019. <https://doi.org/10.26493/978-961-7055-86-3>.
- Weiss, Jernej. *Emerik Beran (1868–1940): samotni svetovljan*. Maribor: Litera, 2008.

Operetne predstave v SNG Maribor med obema svetovnima vojnama v luči režijskih prijemov¹

Darja Koter
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Opereta je imela v Slovenskem narodnem gledališču v Mariboru (dalje SNG Maribor) med obema svetovnima vojnama ob dramskih predstavah najvidnejše mesto, saj je številčno presegala operna dela. To je bila posledica zmožnosti oziroma nezmožnosti razvoja opernega ansambla v soodvisnosti s finančnimi pogoji delovanja gledališča, pa tudi izjemne naklonjenosti občinstva opereti. Že po prvi sezoni (1919/20), ko je bil obstoj mariborskega profesionalnega gledališča postavljen na kocko, je bilo jasno, da se občinstvo najbolj navdušuje nad veseloigrama s petjem in opereto.² Vsakokratni upravniki oziroma umetniški vodje so sicer dajali prednost dramskim uprizoritvam, za katere so verjeli, da bodo pritegnile največ občinstva ter polnile blagajno. Podoben pogled so imeli tudi na opereto, za katero se je izkazalo, da je kot gledališki magnet preživela celo najbolj krizna leta, ko je uprizorjanje oper kot umetniško pomembnejši del gledališča na mariborskem usihalo in skoraj povsem zamrlo. V prvih štirih sezonah je med glasbeno-scenskimi deli prevladovala opereta, s sezono 1922/23, ko je vlogo dirigenta in umetniškega vodje prevzel hrvaški dirigent Andro Mitrović (1879–1940), dotlej vodja več opernih hiš, pa so sledila leta s prevladujočo opero. To lahko pripišemo njegovim osebnim in profesionalnim prizade-

- 1 Delo je nastalo v okviru Projekta št. P6-0376, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.
- 2 Bruno Hartman, »Leto 1921 – prelomnica v razvoju mariborskega gledališča«, *Dokumenti slovenskega gledališkega muzeja* 5, št. 14 (1969): 126–62, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SHR6HZR6>.

vanjem k razvoju opernega uprizarjanja v mariborski hiši, pa tudi temu, da so bile njegove umetniške ideje skladne z videnjem takratnega upravnika gledališča Radovana Brenčiča (1890–1976), ki je to delo prevzel leta 1922 in ga opravljal do začetka druge svetovne vojne. Po Mitroviću so bila od sezone 1928/29 do 1940/41 celo leta brez opernih večerov ali zgolj z eno do dve-ma predstavama.³ Čeprav je odigral pomembno vlogo in vplival na popularnost opernih predstav ter dvig ravni in števila poslušalstva, se je stanje duha v mestu obračalo v prid operete, ki so jo nekateri nasprotniki označili kot atribut »polinteligentne inteligence«.⁴ Upravnik Brenčič, ki si je sicer silno prizadeval za raznolikost in uglednost gledaliških predstav, se je zavedal, da operni ansambel zahteva precej več denarnega vložka kot operetni, v katerem so prenekatero vloge pripadale igralcem dramskega ansambla, pa tudi tega, da je imela opera v mariborskem okolju premalo oboževalcev in poznavalcev. To so bili odločujoči vzroki, zakaj je opereta ostala stalnica, opera pa zgolj občasni dogodek. Radoval Brenčič je v enem izmed intervjujev leta 1927 poudaril:

Naše gledališče preživlja težko krizo, iz katere v sedanjem položaju ni videti nobenega drugega izhoda, kakor da se obdrži le drama in morda še opereta. Operi pa bo odbilo za vedno, ako merodajni činitelji, tako država, oblastna skupščina, kakor tudi mestna občina ne bodo ob dvanajsti uri priskočili na pomoč in pa ako bo mariborska publika z malimi izjemami še naprej samo kritizirala, ne da bi tudi s svoje strani podprla upravo, da lahko zadosti stavljenim zahtevam.⁵

Operne predstave so postale po letu 1928 izjema, srž operetnega žanra, ki mu nekateri odrekajo umetniški impulz in ne priznavajo moči presojanja družbenih tokov, pa je v mariborskem gledališču preživela. Ali je temu botrovala zgolj splošna popularnost operetne glasbe, programska naravnost vodstva ustanove, uprizoritvena zmožnost ansambla ali kaj drugega, so zanimiva vprašanja, ki zahtevajo premislek in oporo v ustreznih virih. V nadaljevanju se osredotočamo na režijo operetnih predstav v sezonah od 1919/20 do 1940/41, ko je slovensko gledališče prenehalo delova-

3 Glej »Repertoar v SNG Maribor«, v *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, ur. Vili Ravnjak (Maribor: Slovensko narodno gledališče, Umetniški kabinet Primož Premzl, 2019), 604–9.

4 Hartman, »Leto 1921 – prelomnica v razvoju mariborskega gledališča«, 129.

5 Anon., »Jeseni ne bomo več imeli opere«, *Mariborski večernik »Jutra«* 8, št. 1 (2. maj 1927): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-VSJZQNKZ>.

ti in so uprizorjanje prevzeli nemški gledališčniki. Tovrstna tematika še ni bila predmet poglobljenih raziskav o zgodovini SNG Maribor, vendar velja prepričanje, da lahko nova spoznanja o tem segmentu delovanja ustanove v marsičem dopolnijo pogled na splošno kulturno in glasbeno usmeritev mariborskega Talijinega hrama.⁶ Tako se sprašujemo, kakšen pomen so upravniki gledališča pripisovali režiji operet, kdo so bili posamezni režiserji predstav, kakšna je bila njihova poklicna naravnost ter ne nazadnje, kako opredeliti njihove kompetence na glasbeno-gledališkem področju. Zanima nas, ali so delovali tudi kot igralci in pevci ter dramski oziroma operni režiserji. Skušali bomo ugotoviti, ali so bili režiserji operetnih predstav v Mariboru zgolj gostje ali so tam delovali daljši čas kot »hišni« režiserji v Drami in/ali Operi, pa tudi, ali sta imela mariborsko in ljubljansko narodno gledališče v obravnavanem obdobju skupne režiserje, ki so prehajali iz enega v drugo gledališče ter tako morda prepletali značilnosti operetnih predstav. Pozornost bomo namenili tudi recepciji predstav v strokovni in laični javnosti ter režijskim šolam, ki so jim posamezniki pripadali, ter temu, ali so bile le-te skozi recepcijo predstav med občinstvom in glasbeno kritiko tudi prepoznavne. Ker je arhiv SNG Maribor za obravnavano obdobje zaradi uničenja med drugo svetovno vojno izjemno pomanjkljiv, se je bilo potrebno nasloniti na druga hranišča tovrstne zapuščine. Izkazalo se je, da je najbogatejši fond arhiva Slovenskega gledališkega inštituta v Ljubljani, zelo koristni in povedni pa so tudi posamezni članki in knjižne publikacije njegovega predhodnika, Slovenskega muzeja za gledališče in film. Odgovori na izhodiščna vprašanja bodo odstrli imena režiserjev ter opozorili na temeljne režijske značilnosti in umetniško raven operetnih uprizoritev SNG Maribor. Rezultati raziskave bodo lahko iztočnica za nadaljnje proučevanje ter ugotavljanje primerljivosti z razvitejšimi sredinami sosednjih kulturnih sredin.

Mariborsko gledališče je bilo med obema svetovnima vojnama enovito telo, v okviru katerega so živele gledališke predstave, operna in operetna dela ter balet. Hinko Nučič (1883–1970), prvi upravitelj tega slovenskega poklicnega gledališča, je v prvi sezoni (1919/20) angažiral nekaj stalnih igralcev slovenskega in hrvaškega rodu, ki jih je osebno poznal, nekatere celo izšolal v svoji dramatični šoli ter zato zaupal njihovim sposobnostim. Na-

6 Prva podrobnejša študija o opernem in operetnem poustvarjanju je sad raziskav Manice Špendal v prispevku »Začetki slovenskega opernega in operetnega uprizorjanja v Mariboru«, ki je objavljen v delu iste avtorice z naslovom *Iz mariborske glasbene zgodovine* (Maribor: Obzorja, 2000), 107–31, kjer pa režisersko delo ni posebej razčlenjeno.

stopali so v dramskih in glasbeno-scenskih predstavah, kar je bila zgodovinsko pogojena praksa manjših gledališč. Med njimi sta bila tudi Rado Železnik in Pavel Rasberger, ki sta se ob igralskih vlogah posvečala še režiji dramskih in glasbeno-scenskih del. Stalnega režiserja predstav ustanova ni zaposlila, najela pa je manjši orkester, ki so ga sestavljali člani mariborske Dravske divizije. Hinko Nučič je kot igralec in upravnik režiral več kot polovico od petdesetih predstav prve sezone, medtem ko je edino izvedeno delo v žanru operete režijsko prepustil kolegu igralcu Radu Železniku.⁷ Hinko Nučič je bil v mladosti igralec ljubiteljskih odrov, kar je pomenilo, da je igral tako dramska kot lahkotnejša dela z glasbenimi vložki. Njegov prvi učitelj gledaliških veščin je bil Anton Verovšek, tudi vodja ljubljanske dramatične šole Dramatičnega društva, ki ga je na začetku 20. stoletja pripeljal na oder ljubljanske Drame. Kot nadarjen igralec je s pomočjo deželnega odbora na priporočilo Dramatičnega društva in s sredstvi mecenov leta 1905 več mesecev bival na Dunaju, kjer je spremljal predstave vseh pomembnejših dramskih in glasbenih gledališč. To mu je omogočilo spoznavanje velikih vzorov, ki jih je pri svojem delu tudi posnemal ali kako drugače povzemal ter vplival na svoje gledališke kolege. Takšna oblika neformalnega izobraževanja za gledališki oder je bila zelo razširjena ter za številne igralce in režiserje tudi edina izkušnja z evropsko pomembnimi odri. Igralski uspehi so Nučiča spodbudili tudi k režijskemu delu, kjer je uspešno debitiral leta 1907. Kmalu se je izkazalo, da v svojih režijah ni bil le koordinator, kot je to veljalo za starejše poglede na vlogo režije, temveč kot razmišljujoč umetnik, ki s svojimi usmeritvami pogloblja sporočilnost posamezne predstave.⁸ V sezoni 1908/09 je na oder ljubljanske Drame postavil kar 14 premier, tudi igre s petjem, leto kasneje je postal režiser operet, nato pa je do leta 1912 režiral tudi največja operna dela (Webrovega *Čarostrelca*, Puccinijevo *La Bohème*, Verdijev *Rigoletto* idr.).⁹ Leta 1909 je v Ljubljani prevzel vodenje dramatične šole, kamor je uspel zvabiti tudi skrite talente ter jih izšolati v odlične igralce in pevce. Ta šola je vzgojila podmladek, ki je sčasoma popolnoma nadomestil precej češko obarvan gledališki ansambel. Svoje vzgojno-izobraževalno poslanstvo je Nučič nadaljeval tudi v Mariboru, kamor je

7 Vili Ravnjak, ur., *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru* (Maribor: Slovensko narodno gledališče, Umetniški kabinet Primož Premzl, 2019), 598.

8 Dušan Moravec, *Hinko Nučič, dramski igralec in režiser* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2000), 11–24.

9 Hinko Nučič, *Igralčeva kronika II* (Ljubljana: Knjižnica mestnega gledališča, 1961), 6–57.

med drugimi zvalil številne nadarjene diletante in nato izbrusil njihov talent do umetniške poustvarjalne ravni.¹⁰

Kratek pregled razvoja glasbeno-gledališke režije

Na tem mestu se zdi primerno vsaj na kratko opozoriti na zgodovino in razvoj režije glasbeno-gledaliških predstav na Slovenskem, kar bi lahko pripomoglo k boljšemu razumevanju pričujoče teme. Prvi režiser v današnjem pomenu besede, dejansko pa bolj kot ne koordinator (imenovali so ga tudi »ravnavec« in »narejavec«¹¹) dogajanja na odru in zaodru, je bil Josip Noli (1841–1902), operni pevec, dramatik in publicist ter vodilni člen ljubljanskega Dramatičnega društva (ustanovljeno 1867). Takšen lik ni bil v gledališkem prostoru nikakršna posebnost, prej obratno: po čeških vzorih je vlogo vodje predstav opravljal gledališki diletant, ki je bil hkrati ravnatelj, igralec, pevec in kreator vsega odrskega dogajanja. Omenjena praksa je v manjših, tudi profesionalnih gledališčih veljala do 20. stoletja. Uveljavljeno je bilo tudi to, da so igralci in pevci ob nastopu službe podpisali pogodbo o sodelovanju v dramskih in glasbeno-gledaliških predstavah, kar je veljalo še v obdobju med obema vojnoma. Prvi šolani igralec in režiser je bil Ignacij Borštnik (1858–1919), ki je v slovenski prostor vnesel sodobne režijske prijeme dunajske šole z realističnimi in naturalističnimi elementi metod Rudolfa Tyrolta, igralca Burgtheatra. Borštnik na glasbeno področje skorajda ni posegal, pač pa so profesionalno oblikovane režijske novosti v operni ansambel v Ljubljani prevzeli njegovi nasledniki, večinoma Čehi, kot je bil Rudolf Inemann (1861–1907), delujoči pod vplivom rojaka, pedagoga in vodilnega režiserja češkega realizma Josefa Šmaha, ki je postavljal tudi operna dela.¹² Na prehodu stoletij in do prve svetovne vojne so bile glasbene pred-

¹⁰ Moravec, *Hinko Nučič, dramski igralec in režiser*, 40.

¹¹ O tem poroča Janko Traven v članku »Problemi režiserja v zgodovini slovenskega gledališča« v *Gledališkem listu SNG Opera Ljubljana* 31, št. 5 (1951/52): 114–22, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-TEJIWDAQ>; ponatis v *Svobodne roke: antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979)*, ur. Blaž Lukan in Primož Jesenko (Ljubljana: AGRFT, 2012), 117–8, https://issuu.com/zavodmaska/docs/antologija_web.

¹² Josef Šmaha (1848–1915), igralec, režiser, pedagog in dramatik, se je v osemdesetih letih 19. stoletja profiliral v enega najvidnejših dramskih in opernih režiserjev svojega časa. Gostoval je v ZDA in v številnih gledališčih Evrope, tudi v Zagrebu. Njegov vpliv je še naraščal po letu 1892, ko je poučeval na dramski šoli praškega Narodnega gledališča, od leta 1902 pa je vodil zasebno igralsko šolo za operne umetnike in igralce. Glej v: Jindřich Vodák, *Tváře českých herců: Od Josefa Jiřího Kolára k Vlastovi Burianovi* [Obrazi čeških igralcev: od Josefa Jiříja Kolárja do Vlaste Burian] (Praha: Orbis, 1967), 87–9.

stave slovenskega odra kreirane z raznolikimi vplivi kot posledica režiserjev različnih generacij, vzorov in šol. V širšem umetniškem prostoru sta funkcijo gledališkega režiserja kot samostojne discipline ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja utemljila Konstantin Sergejevič Stanislavski in Vladimir Nemirovič-Dančenko v okviru njunega vplivnega umetniškega teatra v Moskvi, na slovenska tla pa je ob praških vzorih vplivala še sodobna dunajska gledališka šola, kjer se je izobraževal tudi Borštnik, nato pa t. i. Ottova šola (ustanovljena 1886), tesno povezana z dunajskim *Burgtheatrom*. Nič manj vpliven ni bil Max Reinhardt (1873–1943), gledališki direktor v Berlinu, prav tako eden utemeljiteljev moderne režije, ki je po prvi svetovni vojni deloval na Dunaju, kjer se je izobraževalo več slovenskih gledališnikov.¹³

Slovenska gledališka scena se je začela spreminjati in bolj profesionalizirati po letu 1912, ko je vodenje ljubljanske Drame prevzel Oton Župančič, poznavalec evropskega sodobnega gledališča in tisti, ki je pri nas uvedel novi gledališki koncept. Izobraževanje gledaliških profilov je bilo tako kot v 19. stoletju še naprej mogoče le v društvenih šolah ali na širšem avstrijskem prostoru in drugod, kajti prva institucionalna šola za gledališče je v slovenskem okolju zaživela šele po prvi svetovni vojni v okviru Konservatorija Glasbene matice, namenjena izobraževanju igralcev in pevcev.¹⁴ Ugotovitve za področje režije kažejo, da je bil od druge polovice 19. stoletja do začetka prve svetovne vojne v glasbeno-gledaliških predstavah uveljavljen profil režiserja, ki je izhajal iz igralskih in/ali pevskih vrst ter v večini primerov ob režiranju še naprej nastopal v igralskih oziroma pevskih vlogah. Temu so pripomogle razmere, odvisne od kadrovske zmožnosti in pogoste prakse, ki je temeljila na sinergiji dramske in glasbene naravnosti gledališča.¹⁵ Kot pravi Janko Traven (1902–1962), dober poznavalec zgodnjega obdobja razvoja režije na Slovenskem, so bile predvsem opere in operete še v prvih dveh desetletjih 20. stoletja plod posnemanja nemških in čeških predstav, saj so bili njihovi ogledi za večino slovenskih režiserjev edina gledališka šola. To problematiko je gledališnik in kritik Adolf Robida (1885–1928) po prvi svetovni vojni opisal kot vpijočo, vlogo režiserja pa,

13 O zgodovini operne režije glej tudi prispevek Darje Koter, »Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem: od diletantizma Dramatičnega društva do poskusov profesionalizacije v Deželnem gledališču«, *Muzikološki zbornik* 46, št. 1 (2010): 57–72, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-CDQYABQG>.

14 Barbara Orel, »Dramatično društvo in začetki gledališkega izobraževanja na Slovenskem«, v *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe: ob 150-letnici ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani*, ur. Barbara Orel in Štefan Vevar (Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2017), 288–307.

15 Koter, »Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem«, 71.

da je »frizer, kostumer, razsvetljevalec, odrski mojster, literarni prireditelj, režiser in igralec ...«. ¹⁶ K temu je Traven dodal, da

Izvirnih zamisli ni moč najti pri naših režiserjih, ki jih ogled tujih predstav oplaja le za prenos tujih situacijskih domislekov na naš oder. To velja predvsem za naše operne in operetne predstave, pri čemer dramske niso bile izvzete. ¹⁷

Dejstva o strokovno skromnih režijah sicer ne kažejo na omalovaževanje te stroke, temveč na zmožnosti ansambla, v katerem je bil v ospredju igralski potencial, režijo pa so upravniki zaupali igralcem, ki so kazali še druge spretnosti in znali »urejati odrski promet«, kot se je o zgodnji dobi režije večkrat izrazil gledališki zgodovinar Dušan Moravec. Svojevrsten problem, ki je vplival na nedomišljenost odrskih postavitvev v najširšem pomenu besede, je bilo tudi izjemno število premier in pomanjkanje časa, saj so za nekatera dela, kot so burke in veseloigre, imeli na voljo le nekajdnevne priprave. Zadnja leta pred prvo svetovno vojno je bilo v ljubljanskem gledališču tudi več kot trideset premier na sezono. ¹⁸

Kot režiserja sta se v ljubljanskem Deželnem gledališču od leta 1909 uveljavljala Hinko Nučič in Josip Povhe, oba prvenstveno igralca. Nučič se je te vloge loteval resno in poglobljeno, z realistično, deloma patetično noto, kar je bilo v tistem času v praksi pogosto, takšne poteze pa je z odobravanjem opevala tudi kritika, kot je: »Hvala gre predvsem g. Nučiči, ki je novo delo z dobrim okusom režiral in igral naslovno vlogo z močnimi umetniškimi akcenti in z velikim psihološkim umevanjem«. ¹⁹ Nekaj let kasneje, ko so se v režijskih prijemih uveljavljale nove estetske prvine, so mu najbolj očitali romantično stilizacijo in patetično interpretacijo. ²⁰ Josip Povhe (1884–1951) se je z režijo ukvarjal od leta 1909 in do leta 1913, ko je ljubljanska Talija zaradi denarnih in kadrovske težave prenehala delovati. V tem času je zrežiral kar dvajset operetnih predstav, premierno tudi *Caričini amazonke* Viktorja Parme. ²¹ Povhe je bil sprva knjigoveški pomočnik in ljubiteljski igralec na odru Rokodelskega doma, kjer so svojo gledališko pot začeli številni kasne-

16 Traven, »Problemi režiserja v zgodovini slovenskega gledališča«, v *Svobodne roke: antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979)*, 124.

17 Ibid.

18 Moravec, *Hinko Nučič, dramski igralec in režiser*, 37.

19 Hinko Nučič je svoje delovanje opisal v treh publikacijah in v njih objavil tudi odlomke številnih kritik. Prim. Nučič, *Igralčeva kronika II*, 31.

20 Moravec, *Hinko Nučič, dramski igralec in režiser*, 60.

21 Ibid., 71.

je profesionalni igralci in drugi gledališčniki. Kot talentiran je leta 1898 dobil priložnost igrati na odru Deželnega gledališča in dobil manjše, t. i. epizodne vloge v takrat maloštevilnih operetah. Prav slednje je bilo odločilno, da se je preusmeril na oder nemškega gledališča, preko katerega je našel stik z manjšimi nemškimi gledališči na Češkem in na Dunaju, kot pevec oziroma igralec manjših operetnih vlog. V sezoni 1907/08 se je vrnil v Ljubljano, kjer se je na podlagi pridobljenih izkušenj kmalu profiliral v operetnega režiserja.²² K uveljavitvi moderne režije med obema vojnama je največ prispeval Milan Skrbinšek (1886–1963), igralec in režiser, diplomant Ottove šole. Primarno je deloval na dramskih odrih, s primerno izobrazbo in vplivom na mlajše rodove pa je spodbujal uveljavitev sodobnih režijskih prijemov na širšem slovenskem prostoru.²³ Njegova popotnica mlajšim je zbrana v zapisu *Moderna režija in tržaški oder*, objavljenem v reviji *Maska* (1920 in 1921), kjer je med drugim poudaril:

*Prvi predpogoj za uspešno režijo je, da režiser delo [...] vzljubi kakor lastno dete, da se navdušuje zanj. [...] ne zadostuje, če je [...] literarno izobražen, da ima smisel za sceno in da zna psihološko razložiti posamezne značaje, [...] režiser mora biti odrski človek, [...] obdarjen z močno avtosugestijo, ki mu omogoči v umetniškem deliriju vzljubiti dramatično delo tako, [...] da čuti vso dinamiko, njegova najrahljajša mesta, kakor tudi njegov najsilnejši krik, in jasna mu je ona akustična meja, ki je značilna in potrebna za obliko celote.*²⁴

Za režijski napredek je bila zaslužna splošna evropeizacija slovenskega gledališča po prvi svetovni vojni, k čemur so v veliki meri pripomogla študijska potovanja slovenskih režiserjev in gostovanja takratnih avantgardnih gledališč pri nas.²⁵ Najvplivnejši so bili umetnostni tokovi iz Rusi-

22 V. S., »Povhe Josip«, v *Slovenski gledališki leksikon II*, ur. Smiljan Samec (Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1972), 541.

23 Traven, »Problemi režiserja v zgodovini slovenskega gledališča«, *Gledališki list SNG Opera Ljubljana*, 122; prim. tudi Ciril Debevec, »Vprašanje režiserjev v ljubljanski Drami«, *Mladina* 2, št. 8–10 (1925/26), ponatis v *Svobodne roke: antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979)*, ur. Blaž Lukan in Primož Jesenko (Ljubljana: AGRFT, 2012), 114–115, https://issuu.com/zavodmaska/docs/antologija_web.

24 Milan Skrbinšek, »Moderna režija«, v *Svobodne roke: antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979)*, ur. Blaž Lukan in Primož Jesenko (Ljubljana: AGRFT, 2012), 99–100, https://issuu.com/zavodmaska/docs/antologija_web.

25 Filip Kalan, »Evropeizacija slovenske gledališke kulture«, v *Linhartovo izročilo*, ur. Lojze Filipič (Ljubljana: Drama Slovenskega narodnega gledališča, 1957), 66.

je, šole Bauhaus in Weimarja. Nova ruska gledališka šola Opernega studia Bolšoj teatra (ustanovljena 1918), je ustoličila pomen partiture, ki je postala vplivnejša od libreta in je dejansko uravnavala odrsko dogajanje. Metoda »duhovnega realizma« Stanislavskega, ki je oplajala modernizem in avantgardo oziroma naturalizem, simbolizem in konstruktivizem, je temeljila na poglobljeni refleksiji sporočilnosti glasbe ter bila usmerjena k združevanju miselnih, glasbenih in gibalnih elementov. Še bolj naklonjen abstrakciji je bil Vsevolod Emilevič Mejerhold v St. Petersburgu. Slednji je s svojimi eksperimentalnimi in psihološko ter simbolistično poglobljenimi režijami postal vzor mnogim opernim in operetnim režiserjem, še posebno po letu 1922, ko je odprl lastno gledališko šolo. Nič manj vplivna nista bila že omejnjeni Max Reinhardt v Berlinu in nato na Dunaju, ki je leta 1928 v okviru Visoke šole za glasbo in upodabljajočo umetnost ustanovil seminar za igrilstvo in režijo. Proslavil se je tako z intimnejšimi kot širokopoteznimi stvaritvami in velja za enega najvplivnejših režiserjev prve polovice 20. stoletja, čigar delo je odsevalo tudi po drugi svetovni vojni.²⁶ Med najvidnejše avantgardne predstave štejemo tudi odrska dela pod vplivom nemškega Bauhauza (med 1919 in 1933), ki je poosebljal celostno umetnino in nagnjenost k eksperimentom ter skladnost z ekspresionizmom, novim objektivizmom in konstruktivizmom. To je najbolj skladno z najaktualnejšimi opernimi predstavami Kroll opere v Berlinu po letu 1927 (npr. I. Stravinski – *Oedipus Rex*, E. Křenek – *Der Diktator*, P. Hindemith – *Cardillac*, J. Janáček – *Aus einem Totenhaus* idr.) pod vodstvom dirigenta Otta Klempererja (1885–1973).²⁷ Do vzpona nacizma po letu 1930, ko je bil razvoj avantgardnih tokov na gledališkem področju prekinjen, je živahna sodobna operna scena živela tudi v Bayreuthu pod taktirko Siegfrieda Wagnerja (1869–1930).²⁸

Ugotovitve o režijskih značilnosti glasbenih predstav v ljubljanski Operi kažejo, da le-te v prvih povojnih letih niso bile tako sodobne kot dramske in niso presegle predvojnih manir. Prav tako je bil režiser po stroki praviloma igralec/pevec in priučeni režiser. V opernih in operetnih predstavah so večinoma delovali režiserji ljubljanske Drame, ki pa so to delo omalovaževali, saj v njem niso našli pravega izziva.²⁹ Prva izjema je bil Osip Šest

26 Prim. Darja Koter, »Razvoj profila gledališkega in opernega režiserja na Slovenskem med obema vojnama«, *Muzikološki zbornik* 46, št. 2 (2010): 112, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-UOH5OBYE>.

27 Prim. Peter Heyworth, *Otto Klemperer, his life and times* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

28 Koter, »Razvoj profila gledališkega in opernega režiserja«, 111–3.

29 Ibid., 115.

(1893–1962), Skrbinski učenec in absolvent Ottove šole, ki se je v 20. letih celo profiliral v opernega režiserja in bil do leta 1930 najvidnejši na tem področju. Kritiki so ga ocenjevali kot osebnost, ki je glasbenim predstavam končno vdahnil pridih sodobnega gledališča, četudi je bil privrženec realizma.³⁰ Šest je odkrito poudarjal, da so ga vodili ruski in dunajski vzori, kar je vplivalo tudi na to, da je dosegel večjo profesionalizacijo ansambla kot celote, uvedel sistematično delo in harmonijo konceptov.³¹ Največji uspeh je doživel s postavitvijo opere Sergeja Prokofjeva *Zaljubljen v tri oranže* (1927), ki je imela kar 22 ponovitev. Šestove sodobne režije sta po letu 1930 slogovno nadgrajevala Ciril Debevec in Bratko Kreft. Ciril Debevec (1903–1973), šolan na praški nemški gledališki akademiji, se je najprej uveljavil kot igralec, nato pa kot profiliran gledališki in operni režiser. V svojih režijah se je nagibal k mistiki in patetiki, zagovarjal meditativnost in poetiko, imel občutek za ekspresionistično stopnjevanje in melodramatično vzdušje, vendar je tudi on doživljal vzpone in padce. Prvo glasbeno predstavo je režiral leta 1930, in sicer Bravničarjevo opero *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*, nato pa svoje režisersko delo na glasbenem področju nadgrajeval in leta 1939 postal prvi »šef-režiser« ljubljanskega opernega ansambla.³² Za njegove predstave, do začetka 40. let jih je režiral več kot štirideset, je Vilko Ukmar kot direktor ljubljanske Opere izjavil, da je znal ubrano združiti »*klastične, romantične in zmerno ekspresionistične elemente*«, ki jih je črpal tako iz dramske kot glasbene predloge, od pevcev pa zahteval psihološko poglobitev v vloge.³³ Bratko Kreft (1905–1996) je v ljubljanski Operi deloval le dve sezoni (1930–32), vendar jo je zaznamoval z najbolj avantgardnimi režijskimi prijemi sodobnega časa, za katere pa niti publika niti kritika nista bili dovolj zreli. Zagovarjal je stil t. i. kolektivne režije in enakopravnost vseh odrskih akterjev. Uvedel je poglobljenost, grotesknost, stilizacijo, figuralne kompozicije in ne nazadnje situacijsko komiko ter tako nadgrajeval togost dunajske operete in se zgledoval po sodobnih prijemih *commedie dell'ar-*

30 Ibid., 116. Osip Šest je med letoma 1929 in 1938 v ljubljanski Operi pripravil kar petinpetdeset glasbeno-scenskih del. Kot svetovljan je precej potoval in se seznanjal s sodobnimi režijami v Parizu, Berlinu, Pragi in drugod.

31 Kalan, »Evropeizacija slovenske gledališke kulture«, 91–4.

32 Koter, »Razvoj profila gledališkega in opernega režiserja«, 119–22; Darja Koter, »Ciril Debevec – The First Professional Opera Director in Slovenia«, v *Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju*, ur. Jernej Weiss (Koper, Ljubljana: Založba Univerze na Primorskem, Festival Ljubljana, 2019), 333–49, <https://doi.org/10.26493/978-961-7055-50-4>.

33 Vilko Ukmar, »Podoba slovenske opere (1919–1939)«, v *Kronika slovenskih mest* 7, št. 3 (1940): 175, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-CCU5FGUV>.

te.³⁴ Ljubljanska Opera se je do druge svetovne vojne preko nekaterih izjemnih režiserjev precej modernizirala in izoblikovala sodobno naravnane predstave, iz katerih so veli najboljši evropski vzori, pa tudi izvirne rešitve domačih umetniških impulzov.

Režiserji operet v SNG Maribor med letoma 1920 in 1941

Čeprav je imelo mariborsko gledališče takoj po prvi svetovni vojni povsem drugačna izhodišča kot ljubljanska Talija, saj dotlej slovenski profesionalni oder ni obstajal, je bilo tudi tam čutiti veliko željo po vzpostavitvi primernega ansambla, ki bi zmožel kvalitetno in umetniško pronicljivo izvajati tako dramske kot glasbeno-gledališke predstave. V primerjavi z Ljubljano je bilo pri sestavi mariborskega ansambla še več težav, med drugim ni bilo možnosti nastavitve profiliranih režiserjev, kar je pomenilo, da so ta dela opravljali posamezni igralci in/ali pevci, člani ansambla. Podobno je bilo s sceno in kostumi, ki jih je največkrat zasnoval režiser. Hinko Nučič, prvenstveno igralec in gledališki režiser, je poskrbel, da je ansambel že v prvi sezoni izvedel nekaj iger z glasbo in petjem, ob koncu sezone pa operetno predstavo, in sicer Hervéjevo *Mam'zelle Nitouche*, eno najbolj prepoznavnih del svojega časa.³⁵ Pavel Rasberger, ki je imel v opereti vlogo Celestina, poroča, da v tem času ansambel ni imel stalnega dirigenta in da ga je Nučič kot najprimernejšega, s precej glasbenega znanja in odrskih izkušenj, imenoval za glasbenega vodjo predstave. Glavne pevske vloge so imeli igralci z dobrim pevskim glasom, dirigenta pa sta bila zunanja sodelavca, Maks Schönherr³⁶ in Anton Skačej,³⁷

34 Koter, »Razvoj profila gledališkega in opernega režiserja«, 118–9. Prim. tudi Dušan Moravec, *Slovenski režiserski kvartet* (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996), 177–233.

35 Manica Špendal, »Ustanovitev Slovenskega narodnega gledališča leta 1919 in prvo obdobje stalne slovenske opere v Mariboru«, v *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, ur. Vili Ravnjak (Maribor: Slovensko narodno gledališče, Umetniški kabinet Primož Premzl, 2019), 305–14.

36 Max Schönherr (1873–1955) izhaja iz znane mariborske glasbene družine. Bil je violinist in dirigent ter štiri desetletja vodja Železničarske godbe v Mariboru. Že pred prvo svetovno vojno je bil občasno kapelnik mariborskega nemškega gledališča. Njegov sin Max je postal ugledni dirigent radijskega simfoničnega orkestra na Dunaju, drugi sin Wilhelm pa je bil violončelist in operni dirigent (v *Theater an der Wien* in *Operi Nürnberg*). Glej v: Maja Godina Golja, ur., *Maribor in Mariborčani* (Ljubljana: Založba ZRC, 2015), 99.

37 Anton Skačej izhaja iz Lovrenca na Pohorju in je bil eden izmed devetih sinov kapelnika Franca Skačaja, ustanovitelja lovrenške godbe na pihala, ki izhaja iz tamkajšnje t. i. Skačeveje godbe. Glej: »Program. PGD Pihalna godba Lovrenc na Pohor-

oba sicer kapelnika.³⁸ Opereto je režiral član ansambla, igralec Rado Železnik in je v do konca sezone doživela šest ponovitev.³⁹ *Rado Železnik* (1894–1935), doma iz Ljubljane, je bil pri petnajstih letih vajenec v eni izmed modnih trgovin na Mestnem trgu, kjer ga je naključno srečal Hinko Nučič, ga po glasu ocenil kot igralski potencial in povabil v dramatično šolo. Fant se je odzval in čez mesec dni že stopil na oder Narodnega doma, nato pa Deželnega gledališča, kjer se je kmalu izkazal kot vsestranski igralec. V letu 1911/12 je obiskoval Ottovo dramsko šolo na Dunaju, se profiliral kot igralec in dobil temeljna znanja režiserske stroke. Kot izjemno nadarjenega ga je ocenil tudi mentor Ottove šole, igralec C. Baumgartner. Železnik je do vojne igral v Passau, na Moravskem in Dunaju, se leta 1914 vrnil v Ljubljano, stopil nekajkrat na oder in bil nato mobiliziran. Po vojni je igralsko kariero nadaljeval v Ljubljani, Osijeku, Celju in Mariboru, kjer je bil z manjšimi prekinitvami član ansambla od leta 1919 do 1928. Prav v Mariboru, kjer se je leta 1923 ustalil za šest let, je tudi največ režiral, okrog štirideset predstav. Kot igralec se je izkazal tako v dramskih kot komičnih, klasičnih in sodobnih delih ter s svojim talentom za tankočutno oblikovanje različnih karakterjev postal eden najbolj prepoznavnih gledaliških likov svojega časa, kar so potrjevali tudi kritiški zapisi.⁴⁰ Kot piše Rasberger, je mariborska publika režijo operete *Mam'zelle Nitouche* nagradila z bučnim aplavzom, režiserja pa z vencem časti, kar pa je tudi edini znani podatek o njegovem režijskem delu tega časa.⁴¹ Pavel Rasberger, s katerim sta bila velika prijatelja, ga v svojih spominih opisuje kot odličnega igralca, ničesar pa ne pove o njegovih režiserskih sposobnostih in uspehih,⁴² Pavel Strmšek pa pravi, da je imel kot režiser tudi »*izboren okus za inscenacije*«.⁴³

ju», JSKD, https://www.jskd.si/glasba/instrumentalna/prireditve_instrumentalna/drzavne/godbe_zabavno_17/godbe_zabavno_17_program.htm.

38 Pavel Rasberger, *Moji spomini* (Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča, 1965), 159.

39 Ravnjak, *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, 598.

40 Dušan Moravec, *Portreti pozabljenih igralcev* (Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992), 57–63; Dušan Moravec, »Železnik, Rado (1894–1935)«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi895375/>.

41 Pavel Rasberger, »40 let mariborske operete«, Arhiv SLOGI, mapa 399, sign. 69, tip-kopis (brez paginacije).

42 Pavel Rasberger, »Radu Železniku v spomin«, Arhiv SLOGI, mapa 399, sign. 69, tip-kopis (brez paginacije).

43 Pavel Strmšek, *Deset let Narodnega gledališča v Mariboru* (Maribor: Dramatično društvo, 1929), 68.

Od sezone 1920/21 do 1922/23 je opereta ob drami predstavljala drugi temelj umetniškega programa, čemur so botrovale zmožnosti ansambla in naravnost vodstva. V Nučičevem času, ki je sicer obsegal zgolj dve sezoni, je imela opereta najvidnejše mesto v celotni zgodovini ustanove do druge svetovne vojne, saj so izvedli kar devet del, od tega v sezoni 1920/21 kar osem premier (operne predstave so bile zgolj tri).⁴⁴ Vse je režiral *Josip Povhe*, sicer član ljubljanskega narodnega gledališča. Pavel Rasberger je o njem zapisal, da se je njegovo gledališko življenje začelo na odru Rokodelskega doma. Pri štirinajstih letih je postal statist v ljubljanski Drami ter ob tem obiskoval dramatično šolo, ki jo je vodil takrat vodilni režiser Rudolf Innemann. Zaradi slabega gmotnega položaja slovenske Talije, je po prvih vlogah leta 1902 odšel k ljubljanskemu nemškemu gledališču, kjer je igral pod imenom Josef Pové. Ker je bilo to gledališče povezano z manjšimi češkimi in moravskimi gledališči ter z dunajskim *Venedig in Wien*, je Povhe nastopal tudi tam. V tem času se je izpopolnjeval »pri režiserju Weissmüllerju, režiserju in karakternemu komiku Langu in karakternemu igralcu Glassu«.⁴⁵ Prav v nemški sredini je začel igrati v operetah, ki je postala njegovo osrednje umetniško udejstvovanje. Po petih letih se je na povabilo Hinka Nučiča vrnil k slovenskemu ansamblu, kjer je dobil vloge v dramskih in operetnih predstavah. Ko je vodstvo gledališča prevzel Fran Govekar (1909/10) in prepoznal Povhetovo izrazito sposobnost igranja komedijanta, je dobil mesto režiserja in umetniškega vodje operet. Njegov izbor predstav in režiranje sta bila cenjena tudi pri občinstvu. Do razpustitve gledališča leta 1913 je deloval kot režiser operet, burk, veseloiger in otroških predstav. Po vojni, ki jo je preživel kot vojak, je sprva deloval v Ljubljani, ko pa je bilo s sezono 1920/21 gledališče podržavljeno, opereta pa začasno umaknjena s programa, ga je Nučič povabil v Maribor, kjer je ostal dve sezoni (1920/21 in 1921/22). Po tem je odšel v Osijek in Zagreb, ko pa je ljubljansko Opero prevzel ravnatelj in umetniški vodja Mirko Polič (1925) in je opereta ponovno našla svoje mesto, ga je le-ta povabil nazaj v Ljubljano. Povhetove režije pa niso bile več tako udarne, saj naj bi se držal zastarelih prijemov, ki niti v strokovnih krogih niti pri publiku niso bili več priljubljeni. Povhe se je v 30. letih kot igralec in režiser občasno vračal v Maribor in leta 1938 krstil Parmovo opereto *Nečak*. Na mariborskem odru je od začetka 20. let igral komične in karakterne vloge, bil angažiran v drami, operi in opereti, kot re-

44 Ravnjak, *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, 599.

45 Jt, »Josip Povhe – slovenski igralec in režiser (1884–1951)«, *Gledališki list SNG Ljubljana – Drama* 32, št. 4 (1952/53): 70, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DO-C-NLFV1QMS>.

žiser pa je zrežiral več kot dvajset operet in veseloiger, v katerih je pogosto tudi nastopal. Po drugi svetovni vojni je bil predčasno upokojen, kar je njegov prijatelj Rasberger označil za veliko krivico.⁴⁶ Josip Povhe je med letoma 1920 in 1922 v Mariboru zrežiral skupaj enajst operet klasičnega repertoarja in Parmove *Caričine amazonke*.⁴⁷ O posameznih režijah je malo znanega, saj so se poročevalci bolj posvečali solistom, medtem ko so dirigente in režiserje omenjali zgolj v nekaj besedah. Za sezono 1920/21 beremo, da je režija operete *Ples v operi* (R. Heuberger) »storila vse, kar je mogla pri naših skromnih razmerah storiti.«⁴⁸ Čeprav so bile omembe režije redke, je mogoče zaključiti, da je Povhe pustil v Mariboru neizbrisne sledi.

Spomladi leta 1921 so k režiji povabili basista Emila Rumpla, ki je v sezonah 1921/22 in 1922/23 zrežiral pet del, opereto Johanna Straussa ml. *Cigan baron* ter opere *Prodana nevesta* (B. Smetana), *Car in tesar* (A. Lortzing), *Hoffmannove pripovedke* (J. Offenbach) in *Faust* (Ch. Gounod).⁴⁹ *Emil Rumpel* (1890–1960), poklicno uradnik, sicer pa operni in koncertni pevec, se je izobraževal v glasbeni šoli ljubljanske Matice pri Mateju Hubadu, zasebno v Celovcu in nato na konservatoriju v Trstu, kjer je leta 1913 debitiral na odru slovenskega gledališča ter nastopal v operah in operetah. Med vojno je kot uradnik služboval na Dunaju, nadaljeval študij petja pri E. Stegru in dobil poskusni angažma v dunajski *Volksoperi*. Po vojni se je vrnil v Ljubljano in stopil na oder Narodnega gledališča, eno leto je deloval v Osijeku, nato v Mariboru in od leta 1925 do 1933 v Ljubljani, kjer pa je sodeloval le pogodbeno ter redno opravljal službo v gospodarstvu. Izvajal je širok operni repertoar in bil najbolj cenjen kot Kecal in Mefisto.⁵⁰ Režije torej ni študiral, pač pa je imel kot pevec bogate odrske izkušnje. Ob njegovi prvi režiji v Mariboru, opereti *Cigan baron*, je poročevalec zapisal, da je bilo delo dobro izvedeno, vendar režiser ni dosegel ravni Josipa Povheta.⁵¹

46 Pavel Rasberger, »K smrti Josipa Povheta«, *Vestnik*, 16. julij 1951, 2. Mariborski časopis *Vestnik* je bil neposredni predhodnik časnika *Večer*, kakor se imenuje od jeseni leta 1952. Glej tudi Jt, »Josip Povhe – slovenski igralec in režiser (1884–1951)«, 70–4.

47 Ravnjak, *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, 599–600.

48 r. [Karol Pahor], »Kultura in umetnost. Ples v operi«, *Tabor* I, št. 57 (3. november 1920): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-9KRLBSAL>.

49 Ravnjak, *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, 600.

50 Radoslav Hrovatin, »Rumpel, Emil (1890–1960)«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi526293/>; P. B., »Rumpel, Emil«, v *Slovenski gledališki leksikon III*, ur. Smiljan Samec (Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1972), 602.

51 Anon., »Kultura in umetnost. Cigan baron«, *Tabor* III, št. 64 (18. marec 1922): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-WBNN2IAR>.

O njegovem delu pri operi *Hoffmannove pripovedke* pa je zapisano, da sta tako dirigent kot režiser lahko ponosna na častno opravljeno delo.⁵² Še več pohval je bila deležna uprizoritev *Fausta*, za katerega je pisec o mariborskem kulturnem življenju Hinko Druzovič zapisal, da je bila predstava bolj prepričljiva od *Hoffmanovih pripovedk* ter da je posebej briljiral Emil Rumpel v vlogi Mefista.⁵³ To so tudi najbolj povedni odzivi na Rumplovo delo na mariborskem odru.

Pavel Rasberger (1882–1967), glasbenik in igralec, izhaja iz hiše urarja, vendar je družinsko obrt kmalu zamenjal za glasbo in gledališki oder. Izobraževal se je na ljubljanski Glasbeni matici, igral orgle in klavir, pel v opernem zboru, korepetiral v operi, igral v drami in ne nazadnje vodil pevski zbor Društva rokodelskih pomočnikov. Med letoma 1904 in 1908 je kot mestni kapelnik, organist in pevovodja služboval v hrvaškem Bakru, nato v Šentvidu pri Ljubljani ter v ljubljanskem in zagrebškem gledališču. Po prvi svetovni vojni je kratek čas deloval v Narodnem gledališču v Ljubljani in Osijeku, nato do druge svetovne vojne v Mariboru, kjer se je odlikoval kot izvrsten igralec, korepetitor glasbenih predstav in režiser. Med drugim je režiral več oper, operet in mladinskih iger, v operetah, ki jih je večinoma zelo cenil, je tudi igral. Bil je prevajalec in skladatelj. Ob nekaterih drugih delih je do druge svetovne vojne napisal tri operete, ki jih je med letoma 1935 in 1939 premierno izvedel prav mariborski ansambel. Čeprav se je po vojni uradno upokojil, je igral in skladal še vrsto let.⁵⁴ O svojem delu je napisal številne članke ter ga zaokrožil v publiciranih spominih.⁵⁵ Lastne poglede na režijo je strnil takole: »Pri operetah pa nisem iskal dosti smeha. Dejanja so bila v glavnem osredotočena na glasbo, ki je bila sicer na nekaterih mestih bolj lahkotna, vendar le za poslušalca.«⁵⁶ Zagovarjal je naravno odrsko govorico, medtem ko ga karikirano in pretirano groteskno igranje ni pritegnilo, pri čemer se je zgledoval pri legendarnem Antonu Verovšku in Ignaciju Borštniku. O slednjem je menil, da kljub študiju na Dunaju v praksi ni sledil nobeni šoli, temveč »se je ravnal po svojem tempera-

52 D., »Kultura in umetnost. Hoffmanove pripovedke«, *Tabor* III, št. 255 (10. november 1922): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-ZVIHOXM7>.

53 H. D. [Hinko Druzovič], »Kultura in umetnost. Faust«, *Tabor* IV, št. 1 (3. januar 1923): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-NC1T9R4C>.

54 France Koblar, »Rasberger, Pavel (1882–1967)«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi486468/>.

55 Rasberger, *Moji spomini*.

56 Ibid., 183–184.

mentu«. ⁵⁷ Kot pravi Rasberger, mu je bilo »naravno podajanje mnogo bolj pri srcu kot pretirano besedičenje in gestikuliranje«, prav tako ga nista prepričala ne avantgardizem in ne eksperimentiranje. ⁵⁸ Zagovarjal pa je unicum velikega igralca, ki po njegovem mnenju smiselno dopolnjuje režiserjeve zamisli in soglasno z njim posega po premišljenih eksperimentalnih sredstvih izraza. ⁵⁹ Pavel Rasberger je od leta 1922 do 1940 v Mariboru režiral številne klasične operete ter Parmovega *Nečaka* in *Caričine amazonke*. V sezoni 1922/23 je režiral vseh šest operet, vendar poročevalec v *Taboru* o režiji ni posebej poročal. Iz skopih zapisov razberemo kratke pohvale, kot primerno, vzorno, temeljito, večše ..., vključujoč sceno in kostume. ⁶⁰ To, kako marginalen pomen je imela režija v tem času, potrjuje tudi zapis ob Rasbergerjevi 25-letnici umetniškega dela, ki slavi njegove igralske in pevske vloge, režije pa ne omenja. ⁶¹

Pevec *Rudolf Urvalek* je režiral v sezonah 1923/24 in 1926/27, skupaj štiri predstave treh operet (E. Eysler - *Umetniška kri*; J. Offenbach - *Lepa Helena* in É. Kálmán - *Kneginja čardaša*). Po premieri prve (*Umetniška kri*) je Hinko Druzovič zapisal, da je Urvalek za Maribor velika pridobitev in izpostavil njegove pevske sposobnosti, o režiji pa dodal, da je bila »dobro pripravljena in spretno izvedena« ter da je bila izvedba ena boljših med vsemi dotedanjimi operetami. ⁶²

Kurt Bachmann je na začetku 20. let deloval v Varaždinu, ⁶³ kjer naj bi režiral enajst predstav. ⁶⁴ Kdaj se je preselil v Maribor, ni natančno znano, vemo pa, da je bil Dunajčan in da ga je kot priznanega operetnega režiserja upravniku mariborskega gledališča Radovanu Brenčiču priporočal Andro Mitrović. Le-ta je Bachmanna gotovo dobro poznal, saj je tudi sam deloval v Varaždinu. Bachmann je kot gost prepričal že s prvo režijo, opereto *Kneginja čardaša* (maj 1924). *Tabor* je zapisal, da delo režira priznani ope-

57 Ibid., 188–9.

58 Ibid., 189.

59 Ibid., 190.

60 Prim. časopis *Tabor*, leto 1922 in 1923.

61 Dr. P. St., »Pavel Rasberger: Ob proslavi njegove 25-letnice«, *Tabor* VIII, št. 33 (11. februar 1927): 1, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-HSRT8EBI>.

62 H. D., »Kultura in umetnost. Umetniška kri«, *Tabor* IV, št. 247 (31. oktober 1923): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-1XHFT4YS>.

63 Anon., »Repertoar jugoslovanskih gledališč«, *Maska* I (1920/21): 96.

64 Marijan Varjačić, »Gradsko kazalište kao stalno hrvatsko kazalište u Varaždinu«, *Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu*, <https://www.hnk.vz.hr/o-kazalistu/povijest-kazalista-u-varazdinu/gradsko-kazaliste-kao-stalno-hrvatsko-kazaliste-u-varazdinu/>.

retni režiser, delujoč tudi v Zagrebu.⁶⁵ Pisec ga je predstavil kot »operetnega specialista«, ki je poskrbel, da je predstava izrazito temperamentna.⁶⁶ Brenčič pa o njem pravi, »da je montiral nekaj operet tako uspešno, da so bili pravi šlagerji« in dodal: »takrat je imela naša opereta toliko zagona in tempa, da je postala zagotovo najboljša v državi«. ⁶⁷ Kaže pa, da dunajski režiser, ki je v mariborski teater vnesel nekaj pristnega operetnega duha, ni bil vsem po godu, saj Brenčič poroča, da je moral popustiti pritiskom in operetne režije ponovno prepustiti domačim režiserjem, pri čemer zadovoljno dodaja, da je del Bachmannovega vpliva vendarle ostal.⁶⁸ V sezoni 1924/25 je Bachmann pripravil *Štambulsko rožo* (L. Fall), nato Lehárjevo *Veselo vdovo*, Kálmánovo *Grofico Marico* in L. Falla *Veseli kmetič*, nato pa je režiral še v sezonah 1926/27, 1927/28 in 1932/33, v zadnji kar tri dela.⁶⁹ Predstavo *Vesele vdove* so označili kot izjemno uspešno, v pretežni meri po zaslugi prepričljive režije.⁷⁰ Ob Stolzovi opereti *Takrat v starih časih* pa so zapisali, da je k »popolnemu uspehu pripomogla prvovrstna režija«. ⁷¹ Podrobnosti o njegovem režijskem slogu niso znane, predvidevamo pa, da je sledil temperamentu kulturnih dunajskih operet, kjer so bile v ospredju ljubezenske intrige, puščice malomeščanstvu in usihajočem plemstvu ter gloriji plesnim ritmom dunajskega valčka, kar je bilo združeno v živahno in karakterno močno postavitev. Po Bachmannu so operete največ režirali Anton Harastović, Vladimir Skrbinšek in Jože Kovič, naslednji gostujoči režiser pa je bil Djuro Trbuhović, ki je bil tudi izvrsten učitelj mladih pevcev.

Anton Harastović (1896–1965) je bil pevec, plesalec, koreograf in režiser. Gledališko pot je začel v domačem Osijeku v deški igralski skupini in v tamkajšnjem gledališču. Leta 1912 se je preselil v Varaždin in postal član dramskega društva, po prvi svetovni vojni pa je bil med leti 1918 in

65 Anon., »Narodno gledališče. Čardaška kneginja na mariborskem odru«, *Tabor* V, št. 101 (3. maj 1924): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-I7BPKFZL>.

66 Anon., »Narodno gledališče. Premijera 'Čardaške kneginje'«, *Tabor* V, št. 102 (4. maj 1924): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-OHAFS9XX>.

67 Radovan Brenčič, »Spomini na mariborsko gledališče (1922–1941)«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 3, št. 10 (1967): 376, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-YXBR6D4S>.

68 Ibid.

69 Ravnjak, *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, 601–6.

70 H. D., »Kultura in umetnost. Lehar: Vesela vdova«, *Tabor* VI, št. 275 (3. december 1925): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-NVEALDSV>.

71 H. D., »Mariborsko gledališče. Stolz: Takrat v starih časih«, *Mariborski večernik »Jutra«* 8, št. 187 (16. december 1927): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-LXZV6G3O>.

1922 član tamkajšnjega Mestnega gledališča. Ko je bilo le-to leta 1922 ukinjeno, je prišel v Maribor in ostal do leta 1941. Med drugo svetovno vojno je deloval v Banja Luki, od koder se je vrnil v Maribor, bil kmalu upokojen, nato pa kot igralec in režiser še vrsto let dejaven v mariborskih ljubiteljskih gledaliških skupinah. Kariero je začel kot pevec in plesalec v operetnih in opernih predstavah, manj v dramah, nato pa se je popolnoma posvetil opereti, kjer je deloval kot koreograf, plesalec, režiser in pevec tenorskih buffo vlog, pogosto vse hkrati. Bil je tudi vodja baletnega ansambla. Kot režiser se je odlikoval po celovitosti predstave, saj je skrbel za tekoče in uravnoteženo odrsko dogajanje, scenografijo in ples. Na mariborski oder je od leta 1927 do začetka druge svetovne vojne postavil okrog trideset operetnih predstav klasičnega repertoarja in precej slovenskih del (Josip Jiranek - *Vse za šalo*, Viktor Parma - *Apolonov hram*, Rado Rasberger - *Rdeči nageljni* in Radvan Gobec - *Habakuk*). S tamkajšnjim ansamblom je gostoval v Zagrebu, Ljubljani in Gradcu.⁷² O njegovih režijah je le malo omemb, pa še te so omejene na par besed, kot »režija je bila prepričljiva«, »gledališče je bilo razprodano« ipd.⁷³ Največ pohval najdemo v zapisu pred zadnjo operetno premiero februarja 1941, kjer je pisec poudaril:

*Poleg mariborske drame uživa tudi naša opereta svoj sloves in danes bi si Mariborčani skoraj težko predstavljali gledališče brez operetnih predstav. Mimo našega igralskega ansambla imata za opereto ne malo zaslug prav kapelnik Herzog in režiser Harastović, ki je v zadnjih letih z lepimi uspehi režiral domala vse operete.*⁷⁴

Vladimir Skrbinšek (1902–1987), igralec, režiser in pedagog, je bil po rodu iz Ljubljane (brat Milana Skrbinška). Po dveletnem študiju na Tehnični fakulteti se je zaposlil pri železnici, nato pa kot član potujoče gledališke skupine nekaj let nastopal po jugoslovanskih mestih. V Splitu je kot igralec in pevec operetnih vlog sodeloval z režiserjem Radom Pregarcem, ki je bil kot napredno razgledan igralec in režiser vzor številnim mladim gledališčnikom. Zagovarjal je psihološko poglobljen in analitičen pristop do

72 Ivona Ajanović-Malinar, »Harastović, Anton«, *Hrvatski biografski leksikon*, <http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=58843>.

73 Časopis *Mariborski večernik* »Jutra« je sicer redno poročal o repertoarju gledališča, napovedoval premiere, izpostavljал gostujoče umetnike, igralce in pevce, manj pa je bilo celovitih poročil o posameznih predstavah, posebno operetah. Tovrstna poročila so sicer imela kritiško noto, ki pa je bila do režije zelo skopa, saj jo komajda omenja.

74 ker, »V. Parma: Caričine Amazonke. Razgovor z režiserjem E. Verdonikom«, *Mariborski večernik* »Jutra« 15, št. 43 (21. februar 1941): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-5QIAZS4N>.

literarnih predlog po vzoru Stanislavskega, kar je povzel tudi takrat mladi Skrbinšek. S Pregarcem sta leta 1927 prišla v Maribor ter z igralcem in režiserjem Jožetom Kovičem v gledališkem ansamblu sooblikovala sodobnejšo gledališko igro in režijo. Skrbinšek je z manjšimi prekinitvami ostal do začetka druge svetovne vojne ter bil cenjen kot odličen karakterni igralec in dober režiser. Kot igralec

*je vloge nadzoroval z razumom in iz natančno razčlenjenih literarnih predlog ustvaril razgibane, poglobljene, trdne odrske podobe ter se približal kritičnemu realizmu in moderni igri.*⁷⁵

Enaka izhodišča so ga vodila tudi pri režijskem delu, kjer je še tako klasični predlogi vdihnil sodobni naglas, predvsem pa je bil »umen oblikovalec in razlagalec zapletenih vprašanj modernega človeka«.⁷⁶ V Mariboru je vodil gledališko šolo za igro in režijo ter vplival na številne generacije gledaliških igralcev. Za svoje delo je prejel dve Prešernovi nagradi in Borštnikov prstan.⁷⁷ Poleg dramskih igralskih vlog in režij je v mariborskem gledališču od sezone 1927/28 do 1938/39 režiral tudi operne, predvsem pa operetne predstave. Na oder je postavil devet operet, večinoma iz klasičnega repertoarja Suppéja, Stolza, Kálmána, Lehárja, Straussa ml. in Lortzinga, pa tudi Iva Tijardovića (*Mala Floramy*) in slovensko delo Danila Bučarja *Študentje smo*.⁷⁸ Tudi njegove režije so kratko komentirane, vendar pohvalne, kot je zapis ob premieri Lehárjeve *Friderike*, ki pravi: »Zrežiral in insceniral jo je z velikim okusom in resnim razumevanjem g. VI. Skrbinšek v mejah naših finančnih možnosti.«⁷⁹ Podobno se je izrazil kritik v *Slovincu*, ki je med drugim poudaril »skrbno in odlično zasnovano realistično inscenacijo«.⁸⁰

Đuro (Djuro, Đuka) Trbuhović (1891–1968), hrvaški baritonist in režiser, je kot operetni in operni pevec ter režiser deloval v številnih jugoslovanskih gledališčih, v letih od 1918 do 1922 tudi v Ljubljani. Na začetku 30.

75 »Vladimir Skrbinšek«, *Sigledal*, https://sigledal.org/geslo/Vladimir_Skrbinšek.

76 France Koblar, »Skrbinšek, Vladimir (1902–1987)«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi577169/>.

77 »Skrbinšek, Vladimir«, v *Slovenski gledališki leksikon III*, ur. Smiljan Samec (Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1972), 642–3.

78 Ravnjak, *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, 603–8.

79 r., »Otvoritev glasbene sezone. Lehar: Friderika«, *Mariborski večernik »Jutra«* 13, št. 242 (24. oktober 1932): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-SU-FVDQWV>.

80 c., »Mariborsko gledališče. F. Lehar: Friderika«, *Slovenec* LX, št. 245a (25. oktober 1932): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-3M59AI5R>.

let je bil dve sezoni v Mariboru, kjer je v letih 1930/31 in 1931/ 32 režiral kar enajst operetnih del in štiri opere, veliko večino vseh glasbeno-gledaliških predstav omenjenih dveh sezon in pri nekaterih odpel tudi vodilne vloge.⁸¹ Z letom 1930 je postal sodelavec *Mariborskega večernika* »Jutra« Karol Pahor, ki se je tega leta iz Ptuja preselil v Maribor, kjer je poklicno deloval v splošnem in glasbenem šolstvu. V svojem komentarju k operetni predstavi *Škrjančkov gaj* (F. Lehár) je zapisal, da je Trbuhović za mariborsko gledališče velika pridobitev, njegovo režijo pa je označil takole: »Režija Đ. Trbuhoviča je bila na višku, vsaka malenkost je bil vestno in z resnostjo zaoblikovana.«⁸² Čeprav je drugi kritik (»r«) nekatere operetne predstave ocenil kot precej povprečne, Trbuhovićevo režijo pa kot zastarelo, so bile predstave pri publiku odlično sprejete in dobro obiskane.⁸³

Milan Košič (1900–1950), po rodu Celjan, je bil igralec in režiser. Po gimnaziji se je posvetil gledališču in se kalil ob treh pomembnih režiserjih, Valu Bratini, Milanu Puglju in Osipu Šestu. Po prvi svetovni vojni je v Berlinu študiral politične vede ter obiskoval igralsko in režisersko šolo priznanega gledališkega avantgardnega režiserja Erwina Piscatorja (1891–1966), ki je bistveno pripomogel k preobrazbi scenskih umetnosti in bil ustanovitelj berlinskega delavskega teatra. Zagovarjal je komunistične ideje, se boril proti militarizmu in malomeščanstvu ter režiral besedila z revolucionarno in socialistično noto. Negiral je iluzionistične scene ter po vzoru Mejerholda uvažal dinamično konstruktivno sceno ter nove akustične in vizualne elemente (projekcije, film ...), s čimer je gledališče usmeril v najsodobnejši čas. Piscator je avtor ideološko obarvanega spisa *Das politische Theater* (1929).⁸⁴ Košič je o svojih vzorih ob 25-letnici umetniškega dela izjavil:

Mnogo dolgujem slavnemu ravnatelju Ervinu Piscatoru, oblikovalcu Političnega gledališča v Berlinu (sedaj v Moskvi) in njegovemu tajniku Leopoldu Lindtbergu, sedaj režiserju v Zürichu, ki sta me spretno in poglobljeno uvažala v psihologijo moderne reži-

81 »Trbuhović Djuka (Djuro)«, v *Slovenski gledališki leksikon III*, ur. Smiljan Samec (Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1972), 738; Ravnjak, *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, 605.

82 K. [Karol] Pahor, »Škrjančkov gaj«, *Mariborski večernik* »Jutra« XI, št. 233 (13. oktober 1930): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-4UCOoNFV>.

83 r., »Millöckerjev Dijak prosjak«, *Mariborski večernik* »Jutra« XIII, št. 46 (26. februar 1932): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-U9GKTU7E>.

84 »Erwin Piscator«, *Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Erwin-Piscator>.

*je. V veliko spodbudo k delu mi je bil tudi znameniti kritik 'Berliner Tagblatta' Alfred Kerr.*⁸⁵

Po študiju se je vrnil v Celje, ustanovil Dramski studio in sledil igral-ski šoli Milana Skrbinška, nato pa se leta 1934 ustalil v Mariboru, kjer je do vojne deloval kot igralec in režiser.⁸⁶ V Mariboru je režiral zgolj eno opereto, Lehárjevega *Carjeviča* (november 1934), ki je doživel kar deset ponovi-tev,⁸⁷ vendar kritiških odzivov na režijo ni bilo zaslediti, Brenčič pa pravi, da je imel na voljo »precej močnejše režiserje« od Košiča.⁸⁸

Ob deseti obletnici narodnega gledališča v Mariboru je izšlo več član-kov, ki so podali kritično in pohvalno noto. Pavel Strmšek, predan sloven-ski besedi, se je odkrito obregnil ob repertoar operetnih predstav, ki mu je očital nemško naravnost, znotraj predstav pa pačenje slovenskega jezika, rabo nemških popačenk, za kar naj bi bili odgovorni režiserji posameznih predstav in o tem zapisal:

*Prišlo je celo tako daleč, da so našo besedo smešili v burkah in ope-retah s pokvarjenimi, ponemčenimi izrazi, mešanjem slovenščine in nemščine, z nemogočim tujerodnim zavijanjem in pačenjem, ka-kor se je to godilo z našim in češkim jezikom na nemških odrih.*⁸⁹

Avtor sicer poudarja, da je gledališče počasi le opravljalo svoje narodno kulturno poslanstvo, pri čemer pa je bilo zaradi neugodnih gospodarskih razmer prisiljeno izvajati »nemške burke«, ki so kvarile nacionalno podobo gledališča.⁹⁰ Prav ta pomanjkljivost, nizka raven slovenščine in raba nem-ških popačenk, se je začela odpravljati z režiserjem Jožetom Kovičem, ki si je izrecno prizadeval za jezikovno čistost in uvajanje sodobne slovenščine.

Jože Kovič (1898–1944) je bil igralec in režiser, po rodu Ljubljčan. Po družinski tradiciji je bil že v zgodnji mladosti igralec v šišenski čitalnici, po klasični gimnaziji pa se je vpisal na ljubljansko univerzo, smer umetnostna

85 S. M., »Milan Košič slavi petindvajset let svojega umetniškega delovanja«, iz arhiva SLOGI, vir neugotovljen.

86 Lučana Budal, »Košič, Milan«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademi-ja znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1015490/>.

87 Ravnjak, *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, 607.

88 Brenčič, »Spomini na mariborsko gledališče«, 378.

89 P. [Pavel] Strmšek, »Duhovna rast mariborskega gledališča v slovensko kulturo«, *Ljubljanski zvon* 50, št. 5 (1930): 316, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-LQR8BNQV>.

90 Ibid., 318.

zgodovina, in na Dramatično šolo Konservatorija Glasbene matice, kjer je bil glavni predavatelj Osip Šest, režiser Narodnega gledališča v Ljubljani. Kovič je ob šolanju v Drami že dobival prve manjše vloge. Leta 1921 se je odločil za gledališče in sprejel ponudbo mariborske Talije, kjer je postal igralec, kmalu pa se je poskusil tudi v režiji in se ji z leti skoraj povsem posvečal. Do leta 1928 je občasno sodeloval tudi na opernem odru. Kot odlično podkovan in nadarjen je postal prvi režiser mariborskega gledališča in velja prepričanje, da je poleg Vladimirja Skrbinška najbolj zaznamoval njegov razvoj. Sodi med tiste like, ki so se ob osnovni gledališki izobrazbi brusili na odru ter na potovanjih oziroma obiskovanju predstav eminentnih tujih gledališč. Tudi Kovič je pogosto zahajal na Dunaj, v Prago, Berlin, Hamburg ter v Benetke in Firence, kar gotovo ni ostalo brez vpliva. Sam pravi, da so ga posebej navduševale režije slavnega Maxa Reinhardta v dunajskem *Josefstadttheatru*, da je nekaj časa študiral pri Fritzu Bluhmu, profesorju na Novem dunajskem konservatoriju in igralcu Burgtheatra ter da je obiskoval tudi zabavišča, komedije dunajskega Pratra in takrat modne revijske predstave. Na svojih nekajmesečnih študijskih potovanjih je študiral jezike, prevajal, pisal pesmi in prozo ter dopolnjeval svojo izjemno knjižnico. Prizadeval si je za izboljšanje odrskega jezika, pri čemer se je zgledoval po Ottonu Župančiču kot vodilnem členu tega segmenta gledališke igre na Slovenskem, in v ta namen leta 1930 v Mariboru ustanovil dramsko šolo. V sled svojih prizadevanj je leta 1929 postal glavni režiser mariborskega gledališča. Znan je bil po tem, da je besedila predstav natančno preštudiral in jih znal skoraj na pamet. V svoji viziji »popolnega« gledališča je sledil idejam Moskovskega hudožestvenega teatra pod vodstvom Konstantina Sergejeviča Stanislavskega, ki je poudarjal pomen režiserja in njegove poglobitve vloge, ki se ji podreja ansambel v celoti. Hudožestveniki so zagovarjali prikazovanje realnega življenja brez izumetničenosti. Pri umetniški usmeritvi svojih režij je Kovič sodeloval s takrat najvidnejšimi slovenskimi režiserji, kot so bili Vladimir Skrbinšek, Rado Pregarc, Bojan Gavella in Bojan Stupica. V mariborski drami je do leta 1941 zrežiral domala vsa velika dela Cankarja, Nušiča, Krefta, Kraigherja, Gruma, Župančiča idr., ob teh pa tudi operi Offenbachove *Hoffmanove pripovedke* in Dalibor Bedřicha Smetane ter opereto *Prebrisani amor* Pavla Rasbergerja.⁹¹

91 Pavel Rasberger, »Gledališki igralec Jože Kovič«, arhiv SLOGI, fasc. 399, sign. 69, tipkopis, leto 1954 (brez paginacije); Bruno Hartman, »Oris življenjskega dela Jožeta Koviča«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* VIII, št. 19 (1972): 19–45, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-FHSVW359>.

Jože Kovič velja za odličnega organizatorja odrskega dogajanja, dramaturga in režiserja z velikim občutkom za odrski jezik. Ob svojem delu in izjemnim prizadevanjem pa je bil deležen tudi ostrih kritik mlajših avantgardnih gledališčnikov, ki so mu očitali zastarelo realistično noto. Tako kot nekaj let prej v Ljubljani, je leta 1935 preporod doživljala tudi mariborska Talija. Napade nanj je v letih 1934 in 1935 stopnjeval takrat mladi Fran Žižek, pristaš avantgardnega praškega gledališča D(Divadlo) 35 E. F. Burjana,⁹² čigar režije so izražale revolucionarni gledališki duh psihološke poglobljenosti in simbolizma pod vplivom sodobnih ruskih režiserjev, kot je bil Vsevolod Emiljevič Mejerhold (1874–1940), poudarjeno igro luči, stilizacijo odrskega prostora, gibanja in besednega izražanja. Kovič se je na očitke odzival precej strpno, priznaval, da ne zagovarja novosti za vsako ceno in to, da eksperimentiranje lahko prinese tudi marsikaj koristnega tako dramatikom kot igralcem in režiserjem ter izpostavil svoje nagnjenje do naturalizma oziroma realizma.⁹³

Njegova režija opere *Hoffmanove pripovedke* je bila nadvse uspešna, saj so se pohvale poročevalcev v časopisju kar vrstile, vendar le-te niso presegle običajnih stavkov, kot so: »*Letošnja uprizoritev [...] je velik napredek, ki ga je treba pripisati zlasti posrečeni novi inscenaciji in režiji g. Jožeta Koviča.*«⁹⁴ Kovičeva zadnja režija je bila namenjena premierni uprizoritvi operete *Prebrisani amor* Pavla Rasbergerja (spomladi leta 1935), o čemer je kritik zapisal: »*režiser g. Jože Kovič je dal dogajanju živahnost, bi pa bil lahko nekatere naivnosti in ponavljanja v korist dela reduciral.*«⁹⁵ V času med obema vojnama so bile podobno kratke omembe režije v mariborskih časopisih in revijah običajne, saj ne najdemo primera razčlenitve režije, kaj šele slogovne opredelitve, ki bi nakazala vplive določene režijske šole in podobno.

Edo Verdonik (1908–1978), doma iz okolice Maribora, je bil igralec, pevec in režiser. Po mladostnih vlogah v ljubiteljskih gledaliških skupinah domačega okolja je nekaj let deloval na Reki, od leta 1933 do začetka vojne pa v Mariboru, kjer je bil igralec mladeniških, karakternih in komičnih vlog,

92 Emil František Burian (1904–1959), poet, pevec, igralec, žurnalist in še mnogokaj, je bil ena najvplivnejših osebnosti češkega avantgardnega gledališča.

93 Bruno Hartman, »Druga mariborska gledališka prelomnica«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 13, št. 30 (1977): 150–3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-PWUSH1AW>.

94 r., »Kulturne vesti. Hoffmanove pripovedke«, *Mariborski večernik* »Jutra« XVI, št. 75 (2. april 1935): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-QIWR6ZMI>.

95 r., »Kulturne vesti. Rasbergerjev »Prebrisani amor««, *Mariborski večernik* »Jutra« XVI, št. 94 (25. april 1935): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-oES1AJAN>.

operetni pevec, plesalec, koreograf ter režiser dramskih besedil in operet. Po odsluženi vojaščini je bil v letu 1931 v Beogradu, kjer je obiskoval zasebno dramsko šolo nekdanjega člana Hudožestvenega teatra Čerepova, po prihodu v Maribor pa se je izobraževal pod vodstvom Jožeta Koviča. Od leta 1933 do začetka vojne je na mariborskem odru odpel okrog trideset operetnih in opernih vlog.⁹⁶ V sezonah 1939/40 in 1940/41 je režiral dve opereti, Rasbergerjevo tretje delo *Zaroka na Jadranu* (december 1939) in Parmove *Caričine amazonke* (februar 1941).⁹⁷ Verdonik je o svojem pristopu k režijskemu delu povedal, da ga zanimajo predvsem lahkotna, prešerna in igri-va dela ter poudaril, da je opereta razcepljena na številne dejavnike, kot so proza, pevske točke, balet in drugi vložki, ki jih mora režiser z občutkom združiti v enakovredno zastopanost ter smiselno, pristno in neizumetničeno celoto.⁹⁸ Premiera Parmove operete, ki sta ji prisostvovala skladatelj-va vdova in sin Bruno, je uspela, o režiji pa so zapisali, da je bila predstava mestoma premalo živahna in ne dovolj razgibana, kar pa so pripisali nekaterim premalo temperamentnim izvajalcem, medtem ko je bila Verdonikova igralsko-pevska vloga pohvaljena kot izjemna.⁹⁹ Radovan Brenčič je ob rob režijskemu delu nekaterih igralcev oziroma pevcev v svojih spominih zapisal:

naj še omenim, da so si večkrat želeli režirati tudi nekateri naši igralci (Grom, Verdonik), pač zaradi ugleda, ki je s tem zvezan, in pa zaradi eventualnega napredovanja. Ker pa sem moral od režiserja zahtevati višjo splošno izobrazbo in večje strokovno znanje, sem imel z njimi zavoljo tega navadno dosti muk. Moral sem uporabljati najrazličnejše diplomatske izgovore, da sem jih krotil in obdržal kljub neizpolnjeni goreči želji pri dobri volji in navdušenju za njihovo pravo stroko: igranje.¹⁰⁰

Ferdo Delak (1905–1968), režiser, publicist, prevajalec in gledališki avantgardist, je bil po prepričanju socialist, kar se je odražalo tudi pri nje-

96 Majda Clemenž, »Edo Verdonik«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja* XV, št. 32 (1979): 87–93, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-KE6C3XX3>; Viktor Smolej, »Verdonik, Edo (1908–1978)«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi774170/>.

97 Ravnjak, *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, 609.

98 ker, »V. Parma: Caričine Amazonke«, 7.

99 r., »Kultura. Premiera ‚Caričinah Amazonk‘«, *Mariborski večernik »Jutra«* XV, št. 46 (25. februar 1941): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-NYT5ZGEY>.

100 Brenčič, »Spomini na mariborsko gledališče«, 379.

govem delu. Na ljubljanski univerzi je študiral slavistiko, nato pa se izobraževal v priznanih evropskih gledaliških šolah, tudi v Berlinu v Pescatorjevem političnem gledališču, na Dunaju pa vodil delavsko amatersko gledališče *Theater der Roten Hilfe*. Postal je odlično podkovan v teorijah in metodah avantgardnega gledališča. Kljub uspešnemu delovanju na Dunaju in nato na kratko v Srbiji, je svojo priložnost videl v mladem mariborskem gledališču, kamor se je na začetku 30. let tudi ponujal, vendar ga upravnik Brenčič iz neznanega razloga ni sprejel. Leta 1932 se je vrnil v Ljubljano, da bi nadaljeval od Bratka Krefta sodobno zastavljen Delavski oder, ob tem pa pogodbeno deloval kot operni režiser ljubljanskega narodnega gledališča. V svojem slogu je režiral nekaj oper, nato pa od leta 1933 iskal navdih pri Radiu Ljubljana. Po letu 1937 je dve desetletji deloval v različnih jugoslovanskih gledališčih. Med obema vojnama je bil predan avantgardi in eksperimentiranju, kasneje je svoj slog omilil. Sredi dvajsetih let si je v okviru revije *Novi oder* in na temeljih sodobnega ruskega gledališča prizadeval za reformo takrat konservativnega meščanskega gledališča, lastno vizijo pa objavil v obliki manifesta, kjer je pod vplivi futurizma in konstruktivizma podčrtal, da naj bo moderno gledališče celostna umetnina in sinteza življenja, režiser pa pesnik, slikar, arhitekt in gledalec. V sled svojim vizijam je ustanovil mednarodno odmevno revijo *Tank*, kjer je objavljал najnovejše poglede na gledališko umetnost.¹⁰¹ V Mariboru je leta 1933 režiral Jurčičevega *Desetega brata*, v sezoni 1935/36 pa opereto *Majda* Marjana Kozine, za katero je po Knafličevi burki *Kmečki teater* napisal libreto. To, da je Delak Kozinovo delo, napisano v takrat modnih plesnih in jazzovskih ritmih, tudi režiral, ni bilo presenetljivo, saj je bil po študiju v številnih evropskih kulturnih prestolnicah in diplomih iz gledališke, radijske in filmske režije na *Mozarteumu* (1935) izjemno široko razgledan, predvsem pa predan sodobnim gledališkim prijemom. Skupaj z ženo Katjo Pollak, Dunajčanko in poklicno plesalko, sta pred tem v Ljubljani pripravila več otroških odrskih predstav z jazzovsko obarvano glasbeno spremljavo.¹⁰² Marjan Kozina, ki s svojo revijalno opereto ni uspel prodreti na ljubljanski oder, je dobil priložnost v Mariboru, kjer je od sredine 30. let deloval kot dirigent in vodja tamkajšnje Glasbene matice. K sodelovanju je pritegnil Ferda Delaka, kar je bila dobra izbira. Opereto *Majda* je kritiška javnost tako po vsebini kot glasbi

101 Jernej Novak, »Delak, Ferdo (1905–1968)«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1007220/>; Dušan Moravec, *Iskanje in delo Ferda Delaka* (Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1971).

102 Ibid.

ocenila za povprečno, o režiji pa je bilo rečeno, da je »*Delak tokrat uporabil vsa možna sredstva, s katerimi je uspešno povečal zunanji efekt in notranjo poglobljenost.*«¹⁰³ Karol Pahor je delo označil kot dobrodošlo novost ter da so se vsi avtorji »*lotili svojega dela z resno vnemo in voljo povedati nekaj več ali manj dognanega, zlasti to velja za komponista g. Kozino in režiserja g. Delaka.*«¹⁰⁴ O režiji je zapisal:

*Režiser je poudaril dvoje: revijski način podajanja in grotesknost. Oboje z uspehom. Istih smernic se je držal s svojo simboliko inscenator, da je bila vez med režijo in sceno intimna, harmonična.*¹⁰⁵

Zaključne misli

Splošna kulturna in glasbena usmeritev mariborskega operetnega odra med obema vojnama kaže, da je bila velika večina izvedenih del iz nabora dunajskih operet 19. in zgodnjega 20. stoletja, čemur so nekateri kritiki oporekali, tako zaradi slabe slovenščine in rabe nemških popačenk kot tudi ponavljajočih se vsebinskih izhodišč. Ugotavljamo, da je bila repertoarna slika podrejena okusu in pričakovanjem občinstva, ki se ni oziralo na občasno kritično noto poročevalcev mariborskih in ljubljanskih časopisov. Operetna dela J. Straussa ml., F. R. Hervéa, R. Stolza, F. Lehárja, E. Kálmána in drugih so pritegnila precej občinstva in dolgoletnemu upravniku Radovanu Brenčiču je to zadostovalo, zato repertoarnih izhodišč ni spreminjal. Dobro obiskana so bila tudi dela nekaterih slovenskih avtorjev, predvsem Viktorja Parme in Pavla Rasbergerja. Ko skušamo ugotoviti, kakšen pomen so upravniki gledališča pripisovali režiji operet, ugotavljamo, da so se prvenstveno ubadali z obstojem ustanove ter zato niso imeli možnosti zaposlovanja profesionalno šolanih in širše uveljavljenih režiserjev. V sled temu so iskali rešitve znotraj ansambla ter dali priložnost najprimernejšim iz domačih vrst. To so bili večinoma igralci in režiserji dramskih predstav, predvsem tisti s smislom za lahkotnejša dela in komedijantske vloge, pa tudi posamezni pevci. Med njimi je bilo nekaj za režijo precej nadarjenih, na primer Rado Železnik, Pavel Rasberger, Anton Harastović, Vladimir Skrbinšek in

103 Bb., »Kulturni obzornik. Mariborsko gledališče: Nova slovenska opreta ‚Majda‘, *Slovenec* LXIII, št. 276a (30. november 1935): 5, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-MZVWZHNQ>.

104 r. [Karlo Pahor], »Kulturni razgledi. Krst nove slovenske operete«, *Mariborski večernik »Jutra«* XVI, št. 269 (26. november 1935): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-BLVVFWMX>.

105 Ibid.

Jože Kovič. Večina omenjenih se je vsaj krajši čas formalno ali neformalno izobraževala v igrilstvu in režiji, ali jim je bilo omogočeno obiskovati predstave velikih gledališč, kot so bila na Dunaju, v Pragi, Berlinu, Hamburgu in drugod. Rado Železnik je obiskoval znano Ottovo šolo na Dunaju; Pavlu Rasbergerju sta bila vzornika Anton Verovšek in Ignacij Borštnik; Anton Harastović se je kot pevec, plesalec, koreograf in režiser kalil v varaždinskem in mariborskem gledališču ter postal vsestransko uspešen gledališčnik; Vladimir Skrbinšek, ki je zorel ob režiserju Rado Pregarcu, čigar režije so nastajale po vzorih ruskega avantgardnega teatra Stanislavskega, je pomemben vpliv prinesel iz splitskega gledališča, medtem ko je Jože Kovič obiskoval dunajsko gledališko šolo Maxa Reinhardta ter se izpopolnjeval pri igralcih *Burgtheatra* in na številnih potovanjih od Berlina, Hamburga do italijanskih Benetk in Firenc. Med manj prodornimi igralci in režiserji obravnavanega obdobja je bil Milan Košič, ki je obiskoval igralsko in režisersko šolo priznanega gledališkega avantgardnega režiserja Erwina Piscatorja v Berlinu. Upravnik Brenčič Košiča očitno ni dovolj cenil, saj mu je namenil le malo možnosti režiranja. Kaj je temu botrovalo, ni bilo mogoče ugotoviti, morda je bil vzrok v Kovičevih berlinskih vzorih, ki so bili za naravnost takratnega mariborskega gledališča in njegovo publiko daleč preveč avantgardni. Ugotavljamo, da med »domačimi« režiserji mariborskega gledališča skorajda ni bilo v stroki nepoučenih akterjev, resda pa ne poklicno profiliranih, kot bi bilo potrebno in zaželeno. Čeprav so »hišni režiserji« prevladovali in tvorili močan lobij, je upravnikom gledališča vsaj občasno uspelo najeti sodelavce od drugod ter tako omogočiti ansamblu in občinstvu spoznati drugačne, vendar ne preveč avantgardne režijske prijeme. Prvi gostujoči režiser je bil Josip Povhe, ki je uspešno zrežiral skoraj vse predstave prvih sezon (1920/21 in 1921/22) ter s svojo karizmo, z znanjem in občutkom za odrsko postavitev v takrat mladem mariborskem gledališču utemeljil dobre vzore. Med občasnimi sodelavci sta bila dva tujca, Dunajčan Kurt Bachmann, ki je precej deloval tudi na Hrvaškem, in hrvaški baritonist Đuro Trbuhović. O prvem ni znano, kakšen je bil njegov poklicni profil, vemo le, da je bil dobro podkovan v klasičnem operetnem slogu, ki ga je mariborska publika občudovala, njegove režije pa nagrajevala s huronskimi aplavzi. Baritonist Trbuhović pa se je kalil in odlikoval na različnih jugoslovanskih odrih ter si s tem pridobil številne izkušnje in dobre reference. Med gostujočimi režiserji je bil tudi Ferdo Delak, sodelujoč pri Kozinovi *Majdi*. Med vsemi omenjenimi je imel edini akademsko izobrazbo s področja režije, pridobljeno na *Mozarteumu*, bil pa je tudi dober poznavatelj

lec ter velik zagovornik *Bauhausa* in političnega teatra Erwina Piscatorja. Zanimivo, da si je prav on leta 1930 kot že izobražen režiser prizadeval za službo v mariborskem ansamblu, pa se Brenčič zanj ni odločil. Kaj je temu botrovalo, ni znano, prav mogoče sta to bili Delakova izrazita avantgardna naravnost ter politična angažiranost, obe lastnosti v Kraljevini Jugoslaviji moteči oziroma nezaželeni. Tako se zdi, da je Brenčič kljub morda drugačnemu prepričanju presodil, da bi bila zaposlitev Delaka za tradicionalni Maribor in zanj osebno preveč tvegana. Ugotavljamo, da mariborsko in ljubljansko narodno gledališče v obravnavanem obdobju z izjemo Povheta nista imeli skupnih režiserjev, to pa ne pomeni, da akterji obeh hiš niso imeli podobnih režijskih prijemov. Kot kaže, so se tako eni kot drugi izobraževali in zgledovali pri istih šolah na Dunaju, v Berlinu in nekdanjih ruskih gledališčih, ki jih prištevamo med eminentne svojega časa, prav tako pa so večinoma delovali kot pevci, igralci in režiserji oper in operet, nekateri pa celo kot koreografi in plesalci. Operetni repertoar mariborskega gledališča je narekoval bolj tradicionalno režijo, zato nekateri režiserji, sicer poznavalci sodobnejšega gledališča, niso posegali po eksperimentih, najbrž tudi zato, ker je bilo občinstvo tako zazrto v klasično opereto in k njej pripadajočo oziroma pričakovano režijsko noto. Ker kritiški odzivi o posameznih predstavah režiserje in njihove slogovne značilnosti komajda kdaj omenjajo, iz zapisanega ni mogoče razbrati oprijemljivih sodb o režijskih šolah, vzorih, pripadnosti in podobno, kar bi podčrtalo splošne ugotovitve o posameznih režiserjih. Ohranjeno arhivsko gradivo in tiskani viri so sicer omogočili vpogled na posameznikovo izobraževanje in morebitne vzore, odzivi na posamezne predstave pa so tako skopi, da ne moremo potrditi, do kakšne mere so se izobrazba, gledališka praksa in naklonjenost posameznega režiserja določeni šoli zares odražali v predstavah. Raziskava je pokazala, da so bile operetne predstave na mariborskem odru v prvi polovici 20. stoletja plod posnemanja nemških in čeških predstav, saj so bili njihovi ogledi za večino slovenskih režiserjev pogosta gledališka šola. Ob vsem lahko podčrtamo, da so bile prenekaterne predstave režijsko nedomišljene ter z redkimi izjemami preveč šablonske, kar je bila posledica preštevilnih, časovno stisnjenih premier. Tako se zdi, da za avantgardne in eksperimentalne razmisleke, ki so jih posamezniki zmogli in teoretično poznali, tudi ni bilo potrebnega časa, še posebno, ker je bil režiser v isti predstavi tudi scenograf in kostumograf, največkrat pa tudi pevec vodilne ali sicer pomembne vloge. Čeprav se je mariborsko gledališče med obema svetovnima vojnama ubadalo s številnimi težavami, je ob dramskih predstavah uspelo

ohraniti tudi opereto ter tako kontinuiteto glasbeno-gledališkega impulza, ki je bila za mesto splošnega kulturnega, za stroko in umetniško rast gledališča pa dolgoročnega pomena.

Bibliografija

- Ajanović-Malinar, Ivona. »Harastović, Anton«. *Hrvatski biografski leksikon*. <http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=58843>.
- Anon. »Jeseni ne bomo več imeli opere«. *Mariborski večernik »Jutra«* 8, št. 1 (2. maj 1927): 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-VSJZQNKZ>.
- Anon. »Kultura in umetnost. Cigan baron«. *Tabor* III, št. 64 (18. marec 1922): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-WBNN2IAR>.
- Anon. »Narodno gledališče. Čardaška kneginja na mariborskem odru«. *Tabor* V, št. 101 (3. maj 1924): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-I7BPKFZL>.
- Anon. »Narodno gledališče. Premijera ,Čardaške kneginje«. *Tabor* V, št. 102 (4. maj 1924): 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-OHAFS9XX>.
- Anon. »Repertoar jugoslovanskih gledališč«. *Maska* I (1920/21): 96.
- Arhiv Slovenskega gledališkega inštituta - SLOGI.
- Bb. »Kulturni obzornik. Mariborsko gledališče: Nova slovenska opreta ,Majda«. *Slovenec* LXIII, št. 276a (30. november 1935): 5. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-MZVWZHNQ>.
- Brenčič, Radovan. »Spomini na mariborsko gledališče (1922–1941)«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 3, št. 10 (1967): 371–402. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-YXBR6D4S>.
- Budal, Lučana. »Košič, Milan«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1015490/>.
- c. »Mariborsko gledališče. F. Lehár: Friderika«. *Slovenec* LX, št. 245a (25. oktober 1932): 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-3M59AI5R>.
- Clemenž, Majda. »Edo Verdonik«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja* XV, št. 32 (1979): 87–93. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-KE6C3XX3>.
- D. »Kultura in umetnost. Hoffmanove pripovedke«. *Tabor* III, št. 255 (10. november 1922): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-ZVIHOXM7>.
- Debevec, Ciril. »Vprašanje režiserjev v ljubljanski Drami«. *Mladina* 2, št. 8–10 (1925/26), 165–173.

- Dr. P. St. »Pavel Rasberger: Ob proslavi njegove 25-letnice«. *Tabor* VIII, št. 33 (11. februar 1927): 1. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-HSRT8EBI>.
- »Erwin Piscator«. *Brittanica*. <https://www.britannica.com/biography/Erwin-Piscator>.
- Godina Golja, Maja, ur. *Maribor in Mariborčani*. Ljubljana: Založba ZRC, 2015.
- H. D. [Hinko Druzovič]. »Kultura in umetnost. Faust«. *Tabor* IV, št. 1 (3. januar 1923): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-NC1T9R4C>.
- H. D. »Kultura in umetnost. Umetniška kri«. *Tabor* IV, št. 247 (31. oktober 1923): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-1XHFT4YS>.
- H. D. »Kultura in umetnost. Lehar: Vesela vdova«. *Tabor* VI, št. 275 (3. december 1925): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-NVEALDSV>.
- H. D. »Mariborsko gledališče. Stolz: Takrat v starih časih«. *Mariborski večernik »Jutra«* 8, št. 187 (16. december 1927): 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-LXZV6G3O>.
- Hartman, Bruno. »Leto 1921 – prelomnica v razvoju mariborskega gledališča«. *Dokumenti slovenskega gledališkega muzeja* 5, št. 14 (1969): 126–62. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SHR6HZR6>.
- Hartman, Bruno. »Oris življenjskega dela Jožeta Koviča«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* VIII, št. 19 (1972): 19–45. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-FHSVW359>.
- Hartman, Bruno. »Druga mariborska gledališka prelomnica«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 13, št. 30 (1977): 148–61. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-PWUSH1AW>.
- Hartman, Bruno. *Slovensko dramsko gledališče v Mariboru do druge svetovne vojne*. Maribor: Založba Obzorja, 1996.
- Heyworth, Peter. *Otto Klemperer, his life and times*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Hrovatin, Radoslav. »Rumpel, Emil (1890–1960)«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi526293/>.
- Jt. »Josip Povhe – slovenski igralec in režiser (1884–1951)«. *Gledališki list SNG Ljubljana – Drama* 32, št. 4 (1952/53): 70–74. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-NLFV1QMS>.
- Kalan, Filip. »Evropeizacija slovenske gledališke kulture«. V *Linhartovo izročilo*, urednik Lojze Filipič, 30–120. Ljubljana: Drama Slovenskega narodnega gledališča, 1957.

- ker. »V. Parma: Caričine Amazonke. Razgovor z režiserjem E. Verdonikom«. *Mariborski večernik »Jutra«* 15, št. 43 (21. februar 1941): 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-5QIAZS4N>.
- Koblar, France. »Rasberger, Pavel (1882–1967)«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi486468/>.
- Koblar, France. »Skrbinšek, Vladimir (1902–1987)«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi577169/>.
- Koter, Darja. »Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem: od diletantizma Dramatičnega društva do poskusov profesionalizacije v Deželnem gledališču«. *Muzikološki zbornik* 46, št. 1 (2010): 57–72. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-CDQYABQG>.
- Koter, Darja. »Razvoj profila gledališkega in opernega režiserja na Slovenskem med obema vojnama«. *Muzikološki zbornik* 46, št. 2 (2010): 109–22. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-UOH5OBYE>.
- Koter, Darja. »Ciril Debevec – The First Professional Opera Director in Slovenia«. V *Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju*, urednik Jernej Weiss, 333–49. Koper, Ljubljana: Založba Univerze na Primorskem, Festival Ljubljana, 2019. <https://doi.org/10.26493/978-961-7055-50-4>.
- Lukan, Blaž in Primož Jesenko, ur. *Svobodne roke: antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979)*. Ljubljana: AGRFT, 2012. https://issuu.com/zavodmaska/docs/antologija_web.
- Moravec, Dušan. *Iskanje in delo Ferda Delaka*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1971.
- Moravec, Dušan. *Portreti pozabljenih igralcev*. Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992.
- Moravec, Dušan. *Slovenski režiserski kvartet*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996.
- Moravec, Dušan. *Hinko Nučič, dramski igralec in režiser*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2000.
- Moravec, Dušan. »Železnik, Rado (1894–1935)«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi895375/>.

- Novak, Jernej. »Delak, Ferdo (1905–1968)«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1007220/>.
- Nučič, Hinko. *Igralčeva kronika II*. Ljubljana: Knjižnica mestnega gledališča, 1961.
- Nučič, Hinko. *Igralčeva kronika III*. Ljubljana: Knjižnica mestnega gledališča, 1964.
- Orel, Barbara. »Dramatično društvo in začetki gledališkega izobraževanja na Slovenskem«. V *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe: ob 150-letnici ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani*, urednika Barbara Orel in Štefan Vevar, 288–307. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2017.
- P. B. »Rumpel, Emil«. V *Slovenski gledališki leksikon III*, urednik Smiljan Samec, 602. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1972.
- Pahor, K. [Karol]. »Škrjančkov gaj«. *Mariborski večernik »Jutra«* XI, št. 233 (13. oktober 1930): 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-4UCOoNFV>.
- »Program. PGD Pihalna godba Lovrenc na Pohorju«. *JSKD*. https://www.jskd.si/glasba/instrumentalna/prireditve_instrumentalna/drzavne/godbe_zabavno_17/godbe_zabavno_17_program.htm.
- r. [Karol Pahor]. »Kultura in umetnost. Ples v operi«. *Tabor* I, št. 57 (3. november 1920): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-9KRLBSAL>.
- r. »Millöckerjev Dijak prosjak«. *Mariborski večernik »Jutra«* XIII, št. 46 (26. februar 1932): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-U9GKTU7E>.
- r. »Otvoritev glasbene sezone. Lehar: Friderika«. *Mariborski večernik »Jutra«* 13, št. 242 (24. oktober 1932): 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-SUFVDQWV>.
- r. »Kulturne vesti. Hoffmanove pripovedke«. *Mariborski večernik »Jutra«* XVI, št. 75 (2. april 1935): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-QIWR6ZMI>.
- r. »Kulturne vesti. Rasbergerjev, Prebrisani amor'«. *Mariborski večernik »Jutra«* XVI, št. 94 (25. april 1935): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-oES1AJAN>.
- r.. »Kulturni razgledi. Krst nove slovenske operete«. *Mariborski večernik »Jutra«* XVI, št. 269 (26. november 1935): 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-BLVVFWMX>.

- r. »Kultura. Premiera 'Caričinah Amazonk'«. *Mariborski večernik »Jutra«* XV, št. 46 (25. februar 1941): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-NYT5ZGEY>.
- Rasberger, Pavel. »K smrti Josipa Povheta«. *Vestnik*, 16. julij 1951, 2.
- Rasberger, Pavel. »Nekaj utrinkov iz mojega začetništva«. *Gledališki list Opera SNG Ljubljana* 32, št. 10 (1952/53): 206–8, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-PHEINIJI>.
- Rasberger, Pavel. *Moji spomini*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča, 1965.
- Ravnjak, Vili, ur. *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*. Maribor: Slovensko narodno gledališče, Umetniški kabinet Primož Premzl, 2019.
- »Repertoar Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru 1919–2019«. V *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, urednik Vili Ravnjak, 588–637. Maribor: Slovensko narodno gledališče, Umetniški kabinet Primož Premzl, 2019.
- Samec, Smiljan, ur. *Slovenski gledališki leksikon*. Ljubljana: Knjižica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1972.
- Skrbinšek, Milan. »Moderna režija«. *Maska* 1 (1920): 1–3; *Maska* 2 (1920): 21–2; *Maska* 3 (1921): 37–8; *Maska* 4 (1921): 50.
- Skrbinšek, Milan. »Moderna režija«. V *Svobodne roke: antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979)*, urednika Blaž Lukan in Primož Jesenko, 97–106. Ljubljana: AGRFT, 2012. https://issuu.com/zavodmaska/docs/antologija_web.
- »Skrbinšek, Vladimir«. V *Slovenski gledališki leksikon III*, urednik Smiljan Samec, 642–3. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1972.
- Strmšek, Pavel. *Deset let Narodnega gledališča v Mariboru*. Maribor: Dramatično društvo, 1929.
- Strmšek, P. [Pavel]. »Duhovna rast mariborskega gledališča v slovensko kulturo«. *Ljubljanski zvon* 50, št. 5 (1930): 316–318. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-LQR8BNQV>.
- Smolej, Viktor. »Verdonik, Edo (1908–1978)«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi774170/>.
- Špendal, Manica. »Mariborska opera od leta 1928 do 1941«. *Časopis za zgodovino in narodopisje*, št. 2 (1986): 227–44.
- Špendal, Manica. *Iz mariborske glasbene zgodovine*. Maribor: Obzorja, 2000.

- Špendal, Manica. »Ustanovitev Slovenskega narodnega gledališča leta 1919 in prvo obdobje stalne slovenske opere v Mariboru«. V *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru*, urednik Vili Ravnjak, 305–14. Maribor: Slovensko narodno gledališče, Umetniški kabinet Primož Premzl, 2019.
- Tabor*, letniki 1920 do 1927.
- Traven, Janko. »Problemi režiserja v zgodovini slovenskega gledališča«. *Gledališki list SNG Opera Ljubljana* 31, št. 5 (1951/52): 114–22. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-TEJIWDAQ>.
- Traven, Janko. »Problemi režiserja v zgodovini slovenskega gledališča«, v *Svoobodne roke: antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979)*, urednika Blaž Lukan in Primož Jesenko, 117–25. Ljubljana: AGRFT, 2012. https://issuu.com/zavodmaska/docs/antologija_web.
- »Trbuhović Djuka (Djuro)«. V *Slovenski gledališki leksikon III*, urednik Smiljan Samec, 738. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1972.
- Ukmar, Vilko. »Podoba slovenske opere (1919–1939)«. *Kronika slovenskih mest* 7, št. 3 (1940): 172–7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-CCU5F-GUV>.
- V. S. »Povhe Josip«. V *Slovenski gledališki leksikon II*, urednik Smiljan Samec, 541. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1972.
- Varjačić, Marijan. »Gradsko kazalište kao stalno hrvatsko kazalište u Varaždinu«. *Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu*. <https://www.hnk.vz.hr/o-kazalistu/povijest-kazalista-u-varazdinu/gradsko-kazaliste-kao-stalno-hrvatsko-kazaliste-u-varazdinu/>.
- Vodák, Jindřich. *Tváře českých herců: Od Josefa Jiřího Kolára k Vlastovi Burianovi* [Obrazi čeških igralcev: od Josefa Jiříja Kolárja do Vlaste Buriana]. Praga: Orbis, 1967.
- »Vladimir Skrbinšek«. *Sigledal*. [https://sigledal.org/geslo/Vladimir_Skrbinšek](https://sigledal.org/geslo/Vladimir_Skrbinsek).

Slovene Operetta at the Crossroads: Radovan Gobec's *Planinska roža*

Niall O'Loughlin
Univerza v Loughboroughu
Loughborough University

The Background – Opera and Operetta

From its very early development opera was considered a serious attempt to recreate the drama of classical Greece. This included many mythical plots involved with the Trojan War and its consequences. For the ancient Greeks this was central to their theatrical experience. The innovations of the Florentine *Camerata* of the 17th century had aimed to recreate these dramas with the then current musical forms, especially recitative, arioso and aria. The first major opera, *Orfeo* by Claudio Monteverdi, instilled the mythical story of Orpheus and Euridice with a dramatic element which was generally lacking in the earlier operas, making the opera operate on a serious emotional level.¹ As opera developed as a form, a number of different styles appeared, with numerous distinct variations in its character appearing, often indicated by different labels, e. g. *opera seria* and *opéra comique*.² By the later 18th century *opera seria* was well established, for example, in Mozart's operas *Idomeneo* and *La clemenza di Tito*,³ but even then it was considered rather old-fashioned. Reaction against serious opera was well established

- 1 John Whenham, *Claudio Monteverdi Orfeo* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 42–77, discusses the dramatic action and its music in some detail.
- 2 The notorious *Querelle des bouffons* which took place in Paris in the years 1752 to 1754 ended in a 'triumph' for Italian music over French. More significantly this was 'the triumph of comic opera over serious opera', as Edward J. Dent wrote in *Mozart's Operas: A Critical Study* (London: Oxford University Press, 1947), 9.
- 3 Dent, *Mozart's Operas*, 209–17.

in the classical period, with numerous lighter works with genres such as *opera buffa*, but including the two greatest operas of the Classical period, Mozart's *Le nozze di Figaro* and *Don Giovanni*, both of which embrace the lighter and serious styles in a brilliant synthesis.⁴ Mozart was also involved in the German *Singspiel*, including lighter operas, with dance routines and spoken dialogue rather than formal recitative, notably *Die Entführung aus dem Serail* and *Die Zauberflöte*.⁵ The composer Christoph Willibald Gluck (1714–1787) made a more conscious attempt to reform opera by reducing the length of baroque operas, with the omission of da capo sections and other features. The operas of Gluck, consequently, were well received in Paris, notably *Orfée*.

In France in the 19th century, this reaction to new and serious opera continued the conflict with what we now see as an populist attack on the whole idea of serious opera. The operas of Berlioz suffered some terrible indignities at the hands of the troublemakers of the Parisian press and public. For example, in 1838 Berlioz's adventurous *Benvenuto Cellini* was subjected to a barrage of abuse and ill-informed criticism, as well as by many of his performers who were unable to understand the composer's style.⁶ Berlioz's *Les Troyens* met with great resistance because it was a long opera based on the classical story of Troy and Rome,⁷ a subject seemingly irrelevant to the people of contemporary Paris.

The situation was ripe for some novelties. In the chaotic theatrical environment of Paris in the mid-19th century there gradually and fitfully emerged a form that represented the protest against serious opera.⁸ It was

4 Charles Rosen, *The Classical Style* (London: Faber, 1971), 164–83, in a detailed and perceptive but selective stylistic analysis, considers these two operas as a fusion of *seria* and *buffa*.

5 Mozart's *Die Zauberflöte* is much more complex than is suggested by the features mentioned, because it operates as a pantomime, a pair of interconnecting romantic or quasi-romantic love stories and a masonic manifesto, sometimes simultaneously.

6 Hugh Macdonald, *Berlioz* (London: Dent, 1982), 34–6, spells out some of the main points, while David Cairns does so in much greater detail in the second volume of his majestic biography *Berlioz: Servitude and Greatness 1832–1869* (London: Allen Lane, Penguin Press, 1999) in chapter 7, 157–75, ironically entitled 'Malvenuto Cellini'.

7 Cairns, *Berlioz*, chapter 24, 591–627, explains the difficulties met by the composer in his last years to achieve a satisfactory performance of his great epic opera, *Les Troyens*.

8 James Harding, *Folies de Paris: the Rise and Fall of French Operetta* (London: Chappell, 1979), 11–36, especially 22–3, vividly describes the haphazard and chaotic way that the situation evolved.

light-hearted, relatively short and uncomplicated, and was often concerned with up-to-date domestic situations, while historical subjects or those from classic literature were often treated in a humorous or satirical fashion. *Don Quichotte et Sancho Panza* of 1848 by Hervé is sometimes considered the first operetta, though the word was not used until later. This form of theatrical musical entertainment became a distinct art-form under various names and was then developed extensively by Jacques Offenbach. Sometimes he took a humoristically ironic tone in his *opéras bouffes*, especially *Orphée aux enfers* (Orpheus in the Underworld), a scarcely disguised satire on the classical myth of Orfeo and *La belle Hélène*, a frivolous retelling of the Trojan myth. These theatrical works by Offenbach and many other composers whose names are all but forgotten became grouped under the umbrella heading 'operetta'.

In the later 19th century, operetta then spread across Europe from Paris to England with the operettas of Gilbert and Sullivan, euphemistically given the dignity of the title 'Savoy operas'. Operetta also spread to Austria and neighbouring lands with works by so many composers that it is difficult to list them. Johann Strauss II's *Die Fledermaus* represents the genre at its most famous. For years the performances dominated the repertoires of theatres, interrupted only by the onset of World War I.

The Operatic Scene in Slovenia until 1913

This pattern was apparent in Slovenia in the period up to the beginning of the First World War with a huge number of operatic performances, mostly in Ljubljana. These consisted of a wide range of musical theatrical works varying from grand opera to comic opera and operetta. Just as in the time when Offenbach was dominating the operetta scene in Paris, the terminology for these works was very 'flexible', as anything less serious than a comic opera was included under the title of 'operetta'. In the period from 1868 to 1913 works are freely described as grand opera, romantic opera, tragic opera, lyric opera, comic opera, operetta, comic operetta, melodrama, pantomime, *spevoigre* (melodrama or vaudeville) and numerous other titles. It is impossible because of the ambiguity of these terms to compile an accurate inventory of the *types* of works listed in the statistics included in

9 Bruno Bower, "London and Gilbert and Sullivan," in *The Cambridge Companion to Operetta*, ed. Anastasia Belina and Derek B. Scott (Cambridge: Cambridge University Press, 2020), 47–60, gives a concise and up-to-date presentation of the Gilbert and Sullivan collaborations.

Repertoar slovenskih gledališč ('The Repertory of the Slovene Theatre') for these years¹⁰. For example, Benjamin Ipavec's *Tičnik* is called '*kratkočasna spevoigra*' (entertaining melodrama) for an 1869 production, but merely '*opereta*' for 1872 and 1888.¹¹ For our purposes, however, it is helpful to give some idea of the scale of the activity in the Ljubljana Opera House in the period before the First World War. For the years 1868–1913, there are some 70 productions that could plausibly be included under the umbrella term '*operetta*' (operetta, comic operetta, melodrama, pantomime, *spevoigre*) and with further performances the grand total of operetta performances in Ljubljana is approximately 350.¹² The trend of operatic types is very interesting: in the early years from 1868 to 1895 operetta is featured considerably more frequently than more serious operas. After a period of steady decline in numbers, however, by 1896 the reduced frequency of operettas coincided with a corresponding increase in grand and romantic operas by composers such as Weber, Gounod, Meyerbeer, Bellini, Smetana, Wagner, Verdi and Leoncavallo. The operettas that were performed were represented by composers from Central Europe, like Johann Strauss II and Franz Suppé, as well as Offenbach and others, including some by the Slovene Viktor Parma and by the Croats Ivan Zajc and Srečko Albini. Interestingly, however, just before the First World War there was a considerable increase in the number of operetta performances.¹³ Productions of operettas by Emmerich Kálmán (Kálmán Imre) and Franz Lehár had numerous outings as did the classics by Offenbach and Strauss. The exuberant atmosphere at the time as reflected in social histories must have been present in the musical expectations of the general public and a certain denial of the coming storm which everybody was expecting. Then, in 1913 with the nine performances of the 'burlesque-operetta' *Orpheus v podzemlju* (Orpheus in the Underworld) by Offenbach and productions of Puccini's *Madama Butterfly*, Rossini's *Seviljski brivec* (The Barber of Seville) and Puccini's *Tosca*, there were no more professional operatic performances in Ljubljana until 1918.¹⁴

10 Dušan Moravec, ed., *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967).

11 Ibid., 174, 175, 179.

12 Ibid., 173–204.

13 Ibid., 196–204.

14 Ibid., 203–4.

Slovene Operetta between the Wars – 1918–1945

In Slovenia there was no delay re-establishing the activities of the opera house in Ljubljana and it was achieved with a popular operetta. It was on 21 November 1918, just ten days after the signing of the armistice, that the first of twelve performances of André Messager's frivolous operetta involving confused identities, *Les P'tites michu* of 1897, launched the new era, on a wave of hope and optimism. It was followed by 41 performances of Smetana's ever popular comic opera *Prodana nevesta* ('The Bartered Bride'), together with operettas by Robert Planquette (*Cornevillski zvonovi* – 14 performances), the French composer Hervé (*Mam'zelle Nitouche* – 16 performances), Rudolph Piskaček (*Slovaška princeska* – 14 performances) and, inevitably, Offenbach (*Madama Favart* – 7 performances), to say nothing of more serious operas by Tchaikovsky (*Jevgenij Onjegin/Evgenij Onegin* – 14 performances), Massenet (*Manon* – 17 performances) and Puccini (*La Bohème* – 20 performances).¹⁵ The audiences in Ljubljana were now becoming more selective in the choice of operatic ventures, with a notable reduction in the number of performances of *operettas* and a corresponding increase in the number of performances of *operas* of all types.

There was another profoundly significant musical event soon after World War I. The opening of the opera house in Maribor in 1919 with the first of 15 performances on 1 May 1920 of Hervé's operetta *Mam'zelle Nitouche* gave Slovenes *outside* Ljubljana the opportunity of experiencing professional musical theatre.¹⁶ The establishment of this activity was on very firm footing as events proved, because during the time between the World Wars (1920–1941), the Maribor Opera House mounted the staggering number of 88 operettas with a total of some 300 performances.¹⁷ To add to this large number there were also eleven 'comic operas' and, probably as a temptation to audiences to explore beyond the frivolous nature of many of the operettas, some 30 'serious' operas (sometimes given other titles like romantic opera, dramatic romance and fairy tale opera). It was only after the presentation of 23 operettas and less well-known operas over two and a half years after the opening that Maribor witnessed professional performances of recognised classic full-scale operas with Gounod's *Faust* and Verdi's *La Traviata*, in December 1922 and January 1923 respectively.¹⁸

15 Ibid., 204–5.

16 Ibid., 431.

17 Ibid., 431–45.

18 Ibid., 431–33.

Jože Sivec made the inter-war situation in Maribor situation very clear when he wrote:

Because of growing financial difficulties, however, in the 1928–29 season, musical performances had to be limited to operettas. In the seasons later on the annual repertoires again contained operas, even if not very many.¹⁹

The flood of new operettas must have been an incredible phenomenon that suited the spirit of the time and proved very helpful for the finances of the opera house. Many of these theatrical works were brought in from outside Slovenia, usually in translation, but there was a substantial number, however, from local composers, too. There are operettas by Viktor Parma (*Caričine amazonke*, *Nečak*), Radovan Gobec (*Habakuk*) and even Kozina (*Majda*), as well as ones by the Croatians Ivan Zajc and Srećko Albini, the Hungarian Emmerich (Imre) Kálmán as well as the constant stream of works from Austria. One can see that underlying these performances, there was in effect a long-running campaign to educate the audiences in the style and features of operatic performance. It was obviously a gradual process, because the more 'serious' operas were thinly scattered among the legions of operettas that made up the bulk of the musical productions, at least in the beginning.

Radovan Gobec

It was in this lively musical environment that the young and very talented Radovan Gobec (1909–1995) was working during the years 1924 to 1928 as a trainee teacher in Maribor.²⁰ He was soon to begin to compose his first operettas. These involved country settings, national folk tales, folk dancing, spoken dialogue and a sense of innocent living, together with music that was memorable melodically and rhythmically simple and repetitive. Emphatically it was all about the present, focussing on everyday lives, rather than the mythical and traditional subjects of classical opera.

Gobec's personal background is very illuminating. As related by Ivan Sivec, throughout his life he moved to different parts of Slovenia, gathering various cultural influences as he went. Certainly in his earlier years he

19 Jože Sivec, *Dvesto let Slovenske opere – Two Hundred Years of the Slovene Opera (1780–1980)* (Ljubljana: Opera in Balet SNG Ljubljana, 1981), 28, 84.

20 Ivan Sivec, *Radovan Gobec: Mati Slovenije, tvoji smo sinovi ...* (Maribor: Založba Obzorja, 2019), 11–8.

absorbed many features of the countryside and its social environment. He was born in Podgrad near Ilirska Bistrica in the south of the country, where even at this young age he was in a strong musical environment in which his mother was an experienced choral singer. In 1912, just before the beginning of World War I, the family moved north to Celje. He attended primary schools, in Celje and in Šmihelj nad Pliberkom [St Michael ob Bleiburg – now part of Austria] and from 1919 to 1922 at the lower gymnasium in Celje. Because of his extraordinary musical talent, he also attended the Celje Music School from 1922 to 1924. In 1924, he enrolled as a trainee teacher in Maribor, where he studied until 1928. His most important teachers here were Hinko Druzovič (1873–1959) and Emerik Beran (1868–1940), who certainly must have been a strong influence. Happily for his future development, he studied both piano and violin. In the next ten years, he was active as a teacher, choral conductor and operetta composer.

It was this background which informed his interest in operetta. His first operetta *Beg iz harema* ('Escape from the Harem'), unfortunately now lost, was followed in 1930 by *Hmeljska princesa* (The Hop-Picking Princess) whose action is located in the area, the Savinja Valley, in which he was then working as a teacher at Griže by Žalec. It was first performed to great acclaim in 1933 in Žalec with local amateurs and running for some 20 performances, both in Žalec and Maribor. Sivec names as performers the Risto Savin mixed choir from Žalec, the Celje String Orchestra, various instrumental soloists, the dancers of the Bolero Dance School from Žalec and others.

Planinska roža

In a very colourful presentation of the background to Gobec's next operetta *Planinska roža* (The Highland Rose or The Mountain Flower) composed in 1937, Ivan Sivec notes that the environment for the operetta is the countryside to the south of Celje, notably below the Lisca mountain, near a village then called Henin (now Polana) fairly close to Juklošter, writing:

Mountains. The beauty of silence, peace, mountain flowers and birds singing. The chant of the soul, the self-confidence of Slovenian generations, the overcoming of oneself. All Slovenes, whether they admit it or not, are hikers at heart. Some are active, others just in their dreams. But definitely - like the sea - they carry mountains in their hearts, their souls. Especially during the young years, at the

time of human maturity, at a time when a person wants to climb as high as possible. That's how it was with the young Radovan Gobec. At a time when he had already reached his first peak as a man and a creator, at the time when he felt the first strength in himself, at the same time, his life was regulated by his own taste, with all the abundance of work [...] he created one of the works that made him immortal because of his Sloveneness.²¹

The text of the operetta, written by Radovan Gobec himself, is concerned with the lives of the villagers, and is played without cloying sentiment, but with plenty of humour. It portrays idyllic life in the midst of the unspoiled nature of the Slovenian highlands. It is full of twists and turns, confused and confusing situations, but never becomes really serious. What is not part of the operetta is deep social satire, even if there are human frailties and petty jealousies. The plot centres around the figure of Katja as Sivec continues, quoting from a diploma thesis by Alenka Lavriša:

The lodger of the mountain hut Katja eats nicely and everyone wants to see her. It's mysterious. She chases hearts and hangs them on the wall. The local people know that she was already a film actress and a singer. Once upon a time, four members of the theatre go up and when they sing about Katja's song; the conductor Dobrovik has a thought and begins to write an operetta. At Gabernik's sighs, the text is drawn up. In the evening they go under Katja's window and sing: 'The mountain flower, you are love.'

The second act takes place at Gabernik's. His wife is jealous and asks for a new maid. At the same time they receive a message that Katja Silvan will be in the new operetta. When Katja appears, they call a maid who is being held to prevent them from causing a scandal. When a chorus of mountaineers and hikers come across the water, they find Katja - the much anticipated singer Katja Silvana - in the well. Following this is the finale [of act 3] that ends with the song of the Planinska roža.²²

Musically the operetta is fluent and straightforward in its style and layout, with solos, solo ensembles, chorus parts and instrumental numbers to accompany the dances. The most obvious feature is the use of a 'motto theme', introduced at the beginning of the prelude. This consists of two

21 Ibid., 39.

22 Ibid., 41.

Andante maestoso ♩ = 60

Pla-nin-ska ro - ža naj - lep - ši svet pla-nin-ska ro - ža vseh cve-tov

svet do-mov je tvo - je pla-nin-ski kraj do-mov-je son - ca tu tvo-je

raj pla-nin-ska ro - ža ti kras pla - nin pla-nin-ska ro - ža ti cvet si

njin sa-mo za te-be sr-ce go - ri Pla-nin-ska ro - ža lju-be-zen si ti.

Ex. 1: Gobec, Radovan. *Planinska roža*. (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2019), Edicije DSS (Score, Ed. DSS 651, pp. 2–3)

phrases, each with the same rhythm, repeated over and over again at different pitches.

*Planinska roža, najlepši cvet, planinska roža vseh cvetov cvet
domov je tvoje planinska roža, ti kras planin, planinska roža,
ti cvet si njen, samo za tebe srce gori
planinska roža ljubezen si ti.*

(Mountain flower, the most beautiful bloom, mountain flower of all flowers
the mountain flower is your home, you are a mountain of mountains,
mountain flower, you are a flower of theirs, my heart is burning only for you
mountain flower my love is for you.)²³ [Ex. 1].

After a short introduction the motto song is presented by Katja and then by the chorus of villagers, while she, together with clarinets and cellos, decorates their music with florid phrases. This motto theme is immediately impressed on the audience, dominating the operetta in a manner that was to be common in musical theatre and in film music. It is in fact the most important feature to mark it out from Gobec's other operettas and in-

23 Radovan Gobec, *Planinska roža*, score (Ljubljana: Edicije DSS, 2019), 2–3.

Ex. 2: Gobec, Radovan. *Planinska roža*. (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2019), Edicije DSS (Score, Ed. DSS 651, p. 19)

deed it is different from the general style of many operettas. It is then found in a group of three mini-variations that are character sketches for Dobrovik (Adagio 4/4 time)²⁴ [Ex. 2].

Miran (Fox[trot] tempo, 2/2 time)²⁵

Ex. 3: Gobec, Radovan. *Planinska roža*. (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2019), Edicije DSS (Score, Ed. DSS 651, p. 20)

Miran and Dobrovik together with chorus adding a new and humorous dimension to the melody (Andante maestoso 4/4 time)²⁶ [Ex. 4]. The melody thus takes on three different characters, with Gobec reinforcing the use of his tune by including it in the finales of each of the three acts. For other numbers in the musical setting he relied on simple forms and formulas. A series of five two-part songs with refrains is the standard form that Gobec then follows. Musical characterisation is fairly limited, probably because Gobec was relying on the progress of the complex drama being car-

²⁴ Ibid., 19.

²⁵ Ibid., 20.

²⁶ Ibid., 21–2.

Andante maestoso

Miran, Dobrivik

mf

Plan-in-ska ro-ža naj lep-ši cvet, plan-in-ska ro-ža vseh cve-tov cvet

Chorus SATB

mf

Do-mov-je

mf

du, du, du, du, ba, du, du, du, du, do-mov-je

mf

du, du, du, du, ba, du, du, du, du, do-mov-je

mf

du, du, du, du, ba, du, du, du, du, do-mov-je

tvo - je pla - nin - ski kraj do - mov - je

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The lyrics for all parts are "son - ca, tu tvoj je raj!". The Soprano and Alto parts have a melodic line with a long note on "ca," followed by a descending line. The Tenor and Bass parts have a similar but lower melodic line. The score is presented in a single system with four staves.

Ex. 4: Gobec, Radovan. *Planinska roža*. (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2019), Edicije DSS (Score, Ed. DSS 651, pp. 21–22, instrumental parts omitted).

ried on in the spoken actions, the large proportion of the plot being carried on in spoken dialogue. The songs effectively incorporate the solo singers and the chorus while ensuring the continuity of the plot.

Unlike many other operettas, there is only a limited number of dance sections, one in each of the three acts. In Act 1, the *Balet Planinski cvet* (Ballet of the Mountain Bloom) follows directly after the long instrumental coda of the previous *Turistovska*, a fast 3/4 waltz accompanying a solo tourist singing in praise of the hills in six simple eight-bar verses with a jolly eight-bar refrain from the chorus. The waltz moves in lively fashion with the chorus singing of dreams and sleep, while a contrasting section is slower (*počasneje*). In Act 2 a short section (*Vivace* 2/2) acts as prelude and ballet. In Act 3 the penultimate number (11a) is both duo for Kalan and Katja (*koračnice* – in march tempo 4/4) and a short dance acting as a prelude to the finale. The dance sections are clearly modest in their length and completely integrated into the musical and dramatic scheme.

Many of the work's features make it much closer to those of traditional opera. The use of the distinctive motto theme, extended both by repetition and by variation, moves in the direction of the later musical theatre works. The reduction in the length of the dance sections and their integra-

tion into the dramatic structure enhances the plot towards a more tightly controlled plan.

Sivec notes the operetta's continued popularity as shown by performances in many places, not only in Slovenia:

Planinska roža has had many different performances (three times in Žalec, then in Cleveland, Murska Sobota, Majšperk, Postojna, Ljubljana, Maribor, Trieste and Osijek).²⁷

He also makes important points about the nature of the operetta:

Gobec in Planinska roža discards dance diversity and strives for musical focus, which is achieved through the presentation of the central melody and even more by careful motivic work. This is probably not irrelevant for the libretto to offer besides standard operetta motives and moments of realism, but also the unusual crossing of the theatre stage, and the mixing of real and unreal events. It is the latter and also the replacement of dance-rhythmic sections with emphasized melodic shifts. Planinska roža is even slightly closer to opera, and such a shift towards a more serious genre is balanced by the stereotypical operatic typing of the main characters and the withdrawal into the mountain idyll.²⁸

Gobec's last operetta *Habakuk* was composed in 1938 and first performed on Christmas Day 1940 in the National Opera House in Maribor and ran for 18 performances.²⁹ *Planinska roža*, however, was not performed there until many years later. By now, however, the political situation was totally transformed, with the innocence of operetta being lost forever. Most of Europe was at war, but even so performances of operas and operettas took place in Ljubljana during the war years. Most of the productions featured well established operas, by such composers as Verdi, Donizetti, Puccini, Massenet, Mozart, Janáček, Beethoven and even Wagner. There were also operas by Slovenes and Croats: Matija Bravničar's *Hlapec Jernej in njegova pravica*, Danilo Švara's *Kleopatra* and *Veronika deseniška*, Kozina's *Ekvinox* were all performed in the war years or soon after, as was *Ero the Joker* by the Croatian Jakov Gotovac. Operettas were few and far between, consisting almost exclusively of the best known works of Strauss and Léhar.³⁰

27 Sivec, *Radovan Gobec*, 44.

28 Ibid.

29 Moravec, *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*, 445.

30 Ibid., 243–56.

The dramatic change in the balance of opera and operetta had changed in Maribor, too. After the performances of Viktor Parma's *Caričine amazonke* in February 1941, there were no more productions at all until the performances in December 1945 of Smetana's *Prodana nevesta* (The Bartered Bride) and that is not considered an operetta as such. After World War II the Maribor opera house, like that in Ljubljana, abandoned operettas almost completely, with only the occasional productions of classics by Strauss and Léhar.³¹ This situation was summed up very clearly by Gregor Pompe:

*Planinska roža was not only a success, but also there was a controversy about the significance of performing operettas, which was stirred up by the new government after the Second World War. Thus, a comparison of the schedules of the two Slovene opera houses from the time before and after the Second World War in terms of repertory, show, above all, that both institutions avoided performing operettas.*³²

The Support for the Partisans

In Slovenia, then part of Yugoslavia, during the war years there was the additional factor of the revolution taking place within its borders. Because support for Marshal Tito's Partisans was strong, a number of composers abandoned any work on 'serious' composition to join the forces of the Partisans with rousing militaristic songs. Not all composers were involved, but those that were, included Bojan Adamič, Ciril Cvetko, Marjan Kozina, Janez Kuhar, Karol Pahor, Rado Simoniti, Pavel Šivic, Franc Šturm, and Radovan Gobec.³³ It was at this stage that Gobec abandoned operetta for his dedicated war effort with the Partisans³⁴ and was now in the forefront of the

31 For the years 1945–50 see Moravec, *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*, 445–50.

32 Gregor Pompe, "Operete Radovana Gobca," in *Radovan Gobec (1909–1995)*, ed. Darja Koter (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2010), 153.

33 Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v Evropskem prostoru* (Ljubljana: Slovenska matrica, 1991), 386–87, 488, names some of the composers involved. Andrej Rijavec gives details of the wartime work of Rado Simoniti in *Slovenska glasbena dela* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979), 264–5. The context of Gobec's wartime situation is given by Veronika Šarec in "Množična, revolucionarna in delavska pesem na Slovenskem, vpeta v nacionalno gibanje 19. stoletja in družbeno-politične direktive 20. stoletja" in *Radovan Gobec (1909–1995)*, 65–73.

34 Sivec, *Radovan Gobec*, 51–62, presents a comprehensive coverage of Gobec's World War II activities in vivid detail.

performance of many of these patriotic songs.³⁵ Prominent in his later post-war work in opera proper was *Kri v plamenih* of 1969.³⁶ Ivan Sivec makes clear the important change in Gobec's life after the war:

To reinforce this change of direction Gobec now embarked on a full-scale musical training at Ljubljana's Academy of Music. Despite his successful career so far, he wanted to realize his intention to complete his musical education, so in 1946 he enrolled at the Ljubljana Central Music School, which in those days was still attached to the Academy of Music, and completed it in one year. In the following autumn, he then became a student of the Academy of Music, where he studied composition with Blaž Arnič and Lucijan Marija Škerjanc, and conducting with professor Danilo Švara. In both fields, he graduated with a concert in the Slovene Philharmonic in June 1951. Even before the war, as he says himself, he repeatedly wrote for advice to Emil Adamič and Slavko Osterc, who advised him on compositional issues.³⁷

Slovene Operetta at the Crossroads

The conclusion that we now reach is not about something that happened suddenly. It was a gradual process that transformed Slovene operetta. In the years before the First World War operetta was very strong while more serious opera was only modestly represented. There was, however, a short period in the early years of the 20th century that saw a brief resurgence in the popularity of operetta as shown in the number of performances in Ljubljana. The Ljubljana opera house did not function during World War One, but started again immediately after the armistice in 1918. In 1919 the Maribor Opera House opened with a series of operettas and a small number of more serious operas. As in Ljubljana the nature of the productions changed gradually with fewer operettas appearing. The feeling is that the audienc-

35 Archive recordings of Partisan music, stirring choruses with military band accompaniment, have been published on three CDs. The first is *Naša partizanska pesem* (Ljubljana: RTV Slovenija 101526, 1998) in which fifteen out of twenty-four choruses are directed by Radovan Gobec; the other two CDs are *Bella ciao* (Maribor, Ljubljana: Obzorja, Helidon 6770929, 1998) and *Hej brigade* (Maribor, Ljubljana: Obzorja, Helidon 6770928, 1998), in which all 33 choruses from both discs were directed by Gobec, who was also responsible for much of the scoring and arrangements.

36 Borut Smrekar, "Operna dela Radovana Gobca," in *Radovan Gobec (1909–1995)*, ed. Darja Koter (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2010), 133–43.

37 Sivec, *Radovan Gobec*, 66.

es had become more accustomed to hearing and seeing more difficult plots and not the light and sometimes superficial works that dominated the early years of the productions in Maribor. There were certainly serious political events during the inter-war years which must have affected the choice of operas and operettas in both Ljubljana and Maribor. It is hardly a surprise that Marij Kogoj's *Črne maske* (Black Masks) was produced on 7 May 1929 and two of Slavko Osterc's one-act operas on 27 February 1932.³⁸ Even during World War Two there were regular productions in Ljubljana but not Maribor, although by 1945 the appetite of the audiences for operetta had clearly waned in both cities. The relatively few performances of operetta from around 1945 would have consisted of nostalgic productions that recalled the 'olden' days of innocence. The Slovene audiences had become more sophisticated in their preferences. One can with some justification mark out Radovan Gobec's *Planinska roža* as the work that set Slovene operetta and opera on a new course, one that is indicated by the emergence of such Slovene operas as those by Kozina, Bravničar and Pavel Šivic soon after the end of World War II. Gobec had faced the political and social realities of the war in his work with the Partisans. After the war he underwent a full musical training and almost totally abandoned operetta as a type, concentrating on opera as such, notably *Kri v plamenih* (Blood in Flames) of 1969 and several very impressive cantatas. In a sense he was now accepting the new situation in which operetta as he knew it was now inexorably being supplanted by *Musical Theatre*, or in its universally employed term, *The Musical*, especially in its emergence in English-speaking contexts in Europe and the United States. From then on in Slovenia, operetta survived in a modest way as an occasional light-hearted entertainment and a nostalgic reminder of the past.

Acknowledgement

The music examples are quoted by kind permission of Edicije DSS Ljubljana (www.dss.si).

Bibliography

- Belina, Anastasia and Derek B. Scott, eds. *The Cambridge Companion to Operetta*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- Bower, Bruno. "London and Gilbert and Sullivan." In *The Cambridge Companion to Operetta*, edited by Anastasia Belina and Derek B. Scott, 47–60. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

38 Moravec, *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*, 223, 229.

- Cairns, David. *Berlioz: Servitude and Greatness 1832–1869*. Vol. 2. London: Allen Lane, Penguin Press, 1999.
- Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v Evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- Dent, Edward J. *Mozart's Operas: A Critical Study*. London: Oxford University Press, 1947.
- Everett, William A. and Paul R. Laird, eds. *The Cambridge Companion to the Musical*. 3rd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Gobec, Radovan. *Planinska roža*, score. Ljubljana: Edicije DSS, 2019.
- Harding, James. *Folies de Paris: the Rise and Fall of French Operetta*. London: Chappell, 1979.
- Koter, Darja, ed. *Radovan Gobec (1909–1995)*. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2010.
- Lamb, Andrew. "Operetta." In *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. 3. Edited by Stanley Sadie, 707–13. London: Macmillan, 1992.
- Lamb, Andrew. *150 Years of Popular Musical Theatre*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Lavriša, Alenka. "Radovan Gobec in njegovo delo." Master's thesis, University of Ljubljana, 1999.
- Macdonald, Hugh. *Berlioz*. London: Dent, 1982.
- Moravec, Dušan, ed. *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.
- Pompe, Gregor. "Operete Radovana Gobca." In *Radovan Gobec (1909–1995)*, edited by Darja Koter, 145–55. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2010.
- Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979.
- Rosen, Charles. *The Classical Style*. London: Faber, 1971.
- Šarec, Veronika. in "Množična, revolucionarna in delavska pesem na Slovenskem, vpeta v nacionalno gibanje 19. stoletja in družbeno-politične direktive 20. stoletja." In *Radovan Gobec (1909–1995)*, edited by Darja Koter, 65–73. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2010.
- Sivec, Ivan. *Radovan Gobec: Mati Slovenije, tvoji smo sinovi ...* Maribor: Založba Obzorja, 2019.
- Sivec, Jože. *Dvesto let Slovenske opere – Two Hundred Years of the Slovene Opera (1780–1980)*. Ljubljana: Opera in Balet SNG Ljubljana, 1981.

- Smrekar, Borut. "Operna dela Radovana Gobca." In *Radovan Gobec (1909–1995)*, edited by Darja Koter, 133–43. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2010.
- Traubner, Richard. *Operetta: A Theatrical History*. New York: Doubleday, 1983. Reprint, Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Whenham, John. *Claudio Monteverdi Orfeo*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Po sledih ozadja »mariborske operetne vojne« po drugi svetovni vojni in nadaljnja pot operete v SNG Maribor

Karmen Salmič Kovačič

Univerza v Mariboru, Univerzitetna knjižnica Maribor
University of Maribor, University of Maribor Library

V prispevku bomo poskušali delno osvetliti ozadje raznovrstnih silnic, ki so se odrazile v določenih dejstvih. Eno od teh je tiha prepoved operete na slovenskih poklicnih odrih po drugi svetovni vojni, drugo pa srdita medijska debata iz leta 1963, poznana kot »mariborska operetna vojna«. Čeprav se je slednja začela v Mariboru, je bila le indikator za vseslovenski »problem«. O obeh temah je izčrpno pisal že Henrik Neubauer, ju podrobno predstavil in analiziral.¹ Njegove ugotovitve bodo zato že naša izhodišča.

Seveda je bil osnovni razlog ideološki. Opereta je bila produkt kapitalističnega Zahoda in izraz zabave meščanstva, vsaj kasneje, ko sta njena kritična družbena ost in satira zbledeli. Poleg tega se je s francoskih tal razširila tudi drugam in še posebej »zacvetela« na Dunaju, torej v monarhiji, ki si je podrejala Slovence dolga stoletja. Ampak, zakaj je bilo pri nas drugače kot drugod? Zakaj sta slovenska politična in kulturna elita tako neizprosno zavračali ta žanr v primerjavi z drugimi jugoslovanskimi narodi in uspešna opereto popolnoma zatreti na poklicnem odru za četrto stoletje kljub vse večji demokratizaciji družbe oziroma politični »odjugi« v šestdesetih letih? To je osrednje vprašanje, ki izziva k razmisleku.

Pri tem nas bo zanimalo, zakaj si je mariborsko gledališče »drznilo« postaviti na oder opereto kljub »prepovedi«, ljubljansko pa ne; nadalje, ali ni bila postavitev leta 1963 le logično nadaljevanje uprizarjanja tovrstnih del

1 Henrik Neubauer, *Opereta v Sloveniji: zgodovinski pregled* (Ljubljana: Glasbena matica, 2008), 106–17, 118–26.

v mariborskem Domu JLA, kjer so jih že v letih 1952–1957 izvedli sedem v sodelovanju s SNG Maribor; in zakaj izvedba pod okriljem jugoslovanske vojske ni bila deležna tako burnih odzivov kot kasnejši prvi tovrstni poskus na slovenskem poklicnem odru. In predvsem, zakaj je ta odpor do opere te trajal pri nas tako dolgo – do premiere *Netopirja* 6. 2. 1987. Na kratko: kaj je bilo v Mariboru in v Sloveniji tako drugačnega, da je predstavljalo izjemo v tedanji skupni državi oziroma kaj je bilo zares v ozadju tega nepozabno ostrega medijskega spora. Ali se je ob tem razkril tudi (tekmovalni) odnos med centrom in provinco, med dramskim in glasbenim gledališčem, med resnejšo in »lažjo« muzo, ali pa je temu botrovalo še kaj drugega. Zaradi celovitejšega pogleda se na kratko pomudimo pri specifikah mariborskega gledališča, ki je posledica njegove geografske lege, politične in kulturne zgodovine. Morda pridemo v bližino »skritih sil, ki segajo preko generacij in oblikujejo trajno, v merah človeškega spomina nespremenljivo konstanto, ki jo imenujemo Slovensko narodno gledališče v Mariboru.«²

Kratek oris političnih in zgodovinskih okoliščin mariborskih Slovencev

Kulturni zgodovinar Bruno Hartman je zapisal, da Slovenci pripisujemo Mariboru nenavadne položaje iz »občutka pokrajinske pripadnosti, različnosti družbenega življenja, navad, običajev, jezika, gospodarske koristi, nekakšne tekmovalne pobude, nemalokrat pa tudi iz neznanja«.³ Opozoril je na dejstvo, da je prebivalstvo Maribora v razmeroma kratkem obdobju 1918–1941–1945 doživelo trikratno preobrazbo, ki je vsakič bistveno predružačila nacionalno, s tem pa tudi kulturno sestavo mesta.

Maribor je bil v sklopu stare Avstrije podrejen glavnemu mestu Gradec in za razvoj slovenske kulture ni imel pravih pogojev. Še leta 1910 je bil trdno v rokah nemškega meščanstva, ki je imelo veliko gospodarsko premoč in je Slovence načrtno ponemčevalo.⁴ Kljub temu je v slabem desetletju pred prvo svetovno vojno postal že kar močno kulturno središče štajerskih Slovencev, ki so si leta 1899 sezidali na robu starega mestnega jedra mogoč-

2 Jaro Dolar, »Obraz mariborskega gledališča: ob 40-letnici SNG v Mariboru«, *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 1 (1959/60): 12.

3 Bruno Hartman, *Kultura v Mariboru: gibanja, zvrsti, osebnosti* (Maribor: Obzorja, 2001), 79.

4 »Čeprav je bil Maribor naravno in gospodarsko središče Slovencev na Štajerskem (v celotni kronovini jih je bilo približno tretjina) – in to središčno vlogo so priznavali tudi Nemci. [...] Zadnje ljudsko štetje pod Avstrijo leta 1910 je v Mariboru izkazalo 22.653 Nemcev in 3.823 Slovencev, kar je pomenilo 17 % mestnega prebivalstva.« Ibid.

ni Narodni dom.⁵ K sreči je mirovna pogodba z Avstrijo leta 1919 Maribor in njegovo širšo okolico prisodila novi državi, kljub nasprotnim poskusom mariborskega nemškega meščanstva in socialne demokracije ter republike Nemške Avstrije.⁶ Po odhodu številnih Nemcev so ga postopno naseljevali slovenski begunci s Primorskega, ki so z nacionalno zavestjo mnogo prispevali h »glasbeni, gledališki, literarni in likovni kulturi slovenskega Maribora in mu med vojnama dajali poseben pečat«.⁷ Slovenci so tako v mestu leta 1921 le prevladali,⁸ a nemška manjšina je bila zaradi svojega kapitala še precej odločilna.⁹ Tudi nemščina je bila še močno v rabi, starejša slovenska generacija pa jo je dobro obvladala še iz avstrijskih šol.¹⁰

Po Bratku Kreftu je Slovensko narodno gledališče v Mariboru »najizrazitejši primer hitrega vzpona in razcveta nekaterih slovenskih kulturnih institucij v mestu«.¹¹ Ustanovili so ga poleti 1919 s finančnim tveganjem njegovega prvega zakupnika in ravnatelja Hinka Nučiča, dotedanjega vodje slovenskega gledališča v Ljubljani, iz mariborskih ljubiteljskih igralcev izpred vojne, igralcev iz ljubljanskega gledališča, emigrantov iz Trsta (med katerimi je bil najpomembnejši Milan Skrbinšek, Mariborčan po rojstvu, eden vodilnih slovenskih gledaliških teoretikov, igralcev in režiserjev), pridružili pa so se jim sčasoma gojenci gledališke šole, ki jo je takoj ustanovil Hinko Nučič. Sla po slovenskem gledališču med ljudmi je bila tolikšna,

5 V Mariboru so bili ustanovljeni Zgodovinsko društvo, znanstvena revija *Časopis za zgodovino in narodopisje*, znanstvena knjižnica, Slovenska krščansko-socialna zveza, telovadno društvo Sokol in slovensko športno društvo Maribor, Dramatično društvo, slovenska ljudska knjižnica, slovensko glasbeno društvo. Ibid.

6 »Ukrepi Narodne vlade za Slovenijo so bili leta 1919 naravnani zoper nemško premoč v mestu, po vojaških akcijah so ga zapuščali nemško vojaštvo z družinami, državni uradniki, profesorji in učitelji, zlasti po krvavih proavstrijskih demonstracijah konec januarja 1919. [...] Mnogi nemški Mariborčani (okrog 6000 ljudi) so optirali za Avstrijo.« Ibid.

7 Ibid.

8 Našteli so 20.374 Slovencev, Nemcev pa 6.435 (razmerje približno 3 : 1). Ibid.

9 »Nemška manjšina je svojo kulturno moč izgubila, saj je bila večidel meščanskega – trgovskega, obrtniškega, podjetniškega in veleposestniškega pridobitnega sloja, vendar pa je s pomočjo kapitala držala močne položaje, ki jih je v tridesetih letih ideološko utrjevala z nacizmom.«

10 Za ilustracijo navaja Hartman, »da je prva generacija mariborskih srednješolcev, ki se je šolala zgolj v slovenskem jeziku od prvega razreda osnovne šole dalje, maturirala šele na koncu šolskega leta 1930/31«. Ibid.

11 Bratko Kreft, »Ob mariborskem gledališkem jubileju«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja* 15, št. 33 (1979): 113–21, citirano po Hartman, *Kultura v Mariboru*, 68, op. 24.

da so v prvi sezoni 1919/20 pripravili 46 uprizoritev, v drugi pa kar 60 (med njimi 11 glasbenih) z 222 predstavami.¹²

Posebnosti mariborskega gledališča in njegov značaj

Ni mnogo področij kulturnega dela, na katerih bi tradicija tako odločilno vplivala na dosežke in raven, na obraz ustanove, kakor prav gledališče.¹³ Namesto »uradniško-intelektualnega narodnostno nespornega kulturnega centra« je šlo v Mariboru za »industrijsko, narodnostno komaj osveščeno mesto« v najbližji sosesčini kulturno samozavestnih in bogatih tujcev, ki so imeli tudi v novi državi položaj, sicer zelo izolirane, a gospodarsko odločilne elite.¹⁴ Še pred odprtjem gledališča se je pojavila njegova »revolucionarna kal«, ki nikoli več ni docela zamrla.¹⁵ Tudi ustanovitev in radikalna razlaseitev gledališke stavbe je bila več kot pogumno dejanje mariborskih Slovencev, domača beseda pa se je pojavila na odru pred slovenskimi pridigami v stolnici. Po Dolarju je bilo to več kot simbol, saj so se ves čas pred drugo vojno tem »puntarskim dejanjem« pridruževala nova.¹⁶

Gledališče je gojilo tri gledališke panoge (dramo, opero in opereto), a je bilo kljub iznajdljivemu in požrtvovalnemu upravniku dr. Brenčiču gmotno eno najbolj zapostavljenih v Jugoslaviji. Njegova subvencija včasih ni dosegla niti ene trinajstine subvencije ljubljanskega gledališča. Posledica te materialne stiske je bila ukinitve mariborske Opere (1928), »ki je bila ustanovljena kot stalna ustanova 1922. leta in je obetala lep razvoj.«¹⁷

Ob nespornem umetniškem in narodnostnem pionirstvu je gledališče opravljalo svoje poslanstvo v izjemno neugodnih razmerah, v negotovosti, ob stalnem pomanjkanju denarja, delno »v bolj ali manj nevarnih medsebojnih nasprotovanjih«. Vendar »glavne malenkosti«, kot ji reče Branko Rudolf, le ni manjkalo – »talentov, ki jih je bilo na srečo mnogo«. Tudi po

12 Ibid.

13 Dolar, »Obraz mariborskega gledališča«, 12.

14 Jaro Dolar, »Mariborsko gledališče med obema vojnama: nekaj spominov in marginalij za bodočega zgodovinarja«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 5, št. 14 (1969): 117, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SHR6HZR6>.

15 »Že v 'Samu', ki ni mogel na oder, ker ga je cenzura prepovedala, posebno pa v krstni predstavi Levstik-Jurčičevega 'Tugomerja', ki ga je cenzor spregledal.« Dolar, »Obraz mariborskega gledališča«, 12–3.

16 Ibid.

17 Dušan Mevlja, »Štirideset let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru: 1919–1959 Drama.«, *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 1 (1959/60): 20–1.

pregnanstvu vodilnih ljudi med drugo vojno ni zamrl odpor proti tujcu v gledališču in za to »herojsko generacijo« je ostal spomin na njene dosežke.¹⁸

Slovensko gledališče v Mariboru je torej med vojnama obdržalo svojo narodno-obrambno in narodno-osveščujočo vlogo ter pomagalo premagovati »manjvrednostne komplekse novih slovenskih meščanov«. Menjavali so se »drzni poskusi v sodobnih, tudi modnih strujah« s tesnim naslanjanjem na starejše klasične avtorje ter »z nujnimi, često bulvarskimi kompromisi na račun bolj ali manj vulgarnega okusa«.¹⁹

Opera (1922–28) je pomenila znaten kulturni dosežek v primerjavi s časom pred tem, čeprav je po letu 1928 gledališče uprizarjalo ob dramskih besedilih le še operete, le redko »kakšno manj zahtevno opero«.²⁰ Opereto so obdržali samo zato, »ker bi mariborsko občinstvo, ki zelo ljubi glasbo, sicer zelo pogrešalo glasbene predstave ter bi se bilo vedno bolj odtujevalo gledališču«. Poleg tega so bili »primorani v nad vse oprezno gospodarstvo«.²¹

Predvsem pa je opereta finančno omogočala dramske predstave. Po mnenju Dolarja so k njeni priljubljenosti prispevali »stara avstrijska tradicija, morda tudi sam temperament občinstva, nekatere izrazito talentirane operetne pevke (na primer Marica Lubejeva in Pavla Udovičeva),« pa tudi nekaj spretnih in posrečenih gledaliških prijemov. Tako si je uprava ustvarjala »gmotno bazo za dramo in morda tudi za opero, ki pa je imela, dokler je živela, vedno dovolj občinstva«.²² Mariborska opereta se je predvsem ponašala z edinstvenim kontaktom med odrom in avditorijem.²³ Zlasti zadnja leta pred vojno so Mariborčani svoje gledališče »pridno polnili in o njem se je, posebno po kavarnah, zelo mnogo razpravljalo«.²⁴

Nemci so prihajali v gledališče le ob nemških gostovanjih (npr. Hauptmannov *Bobrov kožuh* [Biberpelz] iz Berlina), tedaj pa so »s fraki, smokingi in svečanimi toaletami, s katerimi preprosti slovenski uradnik, posebno uči-

18 Branko Rudolf, »O pomenu mariborske Drame«, *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 1 (1959/60): 14–5.

19 Dolar, »Mariborsko gledališče med obema vojnama«, 117.

20 Hartman, *Kultura v Mariboru*, 68.

21 Radovan Brenčič, »Gospodarstvo mariborskega gledališča v drugem desetletju«, *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 1 (1959/60): 9.

22 Dolar, »Mariborsko gledališče med obema vojnama«, 118.

23 »Ko se je med odmorom spustil glavni zastor, so se na njem prikazala besedila najbolj popularnih arij. Dirigent Herzog se je obrnil proti občinstvu in prepevali smo ob spremljavi orkestra, da je bilo veselje ... Ko smo odhajali domov, so nam melodije, ki smo jih slišali in peli, zvenele v ušesih.« Jaro Dolar, *Spomini: v preddverju literature* (Maribor: Obzorja, 1995), 58.

24 Dolar, »Mariborsko gledališče med obema vojnama«, 118.

telj, seveda ni mogel tekmovati, dokazovali svojo družabno uglajenost in gospodarsko premoč». ²⁵

Med posebnostmi mariborskega gledališča so bile tudi delavske predstave in dijaška stojišča. Uspeh predstav in svečano razpoloženje na premierah, kjer so »omedlevali« zaradi gneče in prepevali pri operetah, sta bila v veliki meri odvisna od dijakov, ki so bili »nedisciplinirani protestniki, zaverovani uživalci in navdušeni klakerji«, se spominja Dolar, ki je prepričan, da je bil v mnogo manjšem mariborskem avditorju delež dijakov večji kot v Ljubljani. ²⁶ Ko se je proti koncu tega obdobja razpoloženje dijakov in študentov vedno bolj nagibalo »na levo«, so ti precej vplivali tudi na repertoar, saj so postajala dela z napredno tendenco že jamstvo za uspeh. ²⁷

Predvojno mariborsko gledališče so tako zaznamovali gledališki entuziazem, iskanje vedno novih pobud po vsem svetu, intenzivno delo, napredna stremjenja v repertoarju in umetniškem konceptu ter publika, ki je imela mariborsko gledališče za svoje in z njim živela. Zato je šlo po vojni za njegovo organsko nadaljevanje, a ne zaradi iste stavbe, nekaj starih igralcev in gledalcev, ampak zaradi »stare gledališke atmosfere«. Po Dolarju je bilo gledališče že leta 1959 »politično, družbeno, kulturno in umetniško dejstvo, ki visoko prerašča okolje, iz katerega je vzraslo«. ²⁸

Opereta kot »jabolko spora« že v letu 1921

Že ob prvi prelomnici v razvoju mariborskega gledališča (1921) najdemo neverjetne podobnosti z mariborskim »operetnim« sporom iz leta 1963. Prišlo je do prve krize v gledališču, ki je resno ogrozila njegov obstoj in segla na več področij. Posebno se je zaostрила ob vprašanju nadaljnega finančnega položaja in poddržavljenja, kar je bilo tesno povezano z repertoarno politiko, posebej še s problemom operete, zato so se pojavila trenja znotraj gle-

25 Ibid.

26 »Za tesno zvezo med odrom in dijaki so skrbele tudi razne dijaške diletantske predstave, posebno pa dijaške akademije ob koncu šolskega leta. Na eni teh akademij so maturantje klasične gimnazije igrali precejšen odlomek Ojdipa v stari grščini. Tudi osebnih stikov med igralci in dijaki je bilo precej.« Ibid., 119.

27 »Dijaki in študentje, profesorji in učitelji, tipkarice pa tudi majhni uradniki na sodišču in na občini, precej pravnikov in zdravnikov, celo nekaj takih, ki jih danes imenujemo 'tehnična inteligenca' – to so bili 'groundling' in 'lords' mariborskega gledališča [...], ki je v najtežjih razmerah doseglo dostojno umetniško raven.« Ibid.

28 Dolar, »Obraz mariborskega gledališča«, 13.

dališkega ansambla. Notranja kriza se je prenesla v javnost, nastala je ostra polemika med kritiki in kulturnimi delavci.²⁹

Za drugo sezono je namreč Nučič povabil številne nove igralce, med njimi Milana Skrbinška, vendar so se njuni nazori o opereti med seboj razlikovali. Prvi jo je kot gledališki podjetnik sploh uvedel, v ta namen pa angažiral vojaškega kapelnika Ferda Herzoga kot gledališkega dirigenta,³⁰ tako da je med 60 uprizoritvami druge sezone bilo že 11 glasbenih del, povečini operet, ki so bile dobro obiskane in so dosegle največ ponovitev. Skrbinšek pa je bil zoper opereto v slovenskih gledališčih sploh in za dognano dramsko gledališče, v čemer je bil neizprosni.³¹ Vodstveni funkciji se je odrekel prav zaradi svojega načelnega nasprotovanja temu žanru, zato je predlagal, da se uprava izroči Valu Bratini, vendar Bratina žal ni užival podpore ansambla.³² Gordijski vozil spora je presegal pokrajinski namestnik ministra Ivan Hribar z izbiro nekoga »nevtralnega«, zato je marca 1922 imenoval za vršilca dolžnosti upravnika gledališča dr. Radovana Brenčiča, tedanjega obmejnega mariborskega komisarja.³³

Z Nučičevim odhodom je bilo po Hartmanovem mnenju tudi konec gledališča, ki je imelo svoje izvore v slovenskem »počitalniškem gledališkem snovanju in podjetniškem gledališču«. Kazali sta se, kot zapiše, dve smeri za prihodnost – gledališče z »visoko zastavljenimi umetniškimi« nalogami, izhajajočimi iz sočasne moderne dramaturgije in odrske umetnosti in gledališče z »manj pretencioznimi« nameni, ki bi zlasti upoštevalo strukturo mariborskega občinstva in takratno družbeno in nacionalnopolitično situacijo Maribora. Resnoba umetniških idealov Milana Skrbinška s peščico somišljenikov je bila sicer za tiste čase tudi v slovenskem merilu gledališko revolucionarna, žal pa je ta skupina popolnoma spregledala realno situacijo v Mariboru, meni. Kajti krog občinstva se je nevarno ožil, finančni položaj gledališča pa je bil katastrofalen. Privrženci drugega tipa gledališča, ki so zagovarjali »zabavišni tip gledališča s prevlado operete, pa so svoje nazorje podaljšali daleč v prihodnost«, je prepričan Hartman.³⁴

29 Bruno Hartman, »Leto 1921 – prelomnica v razvoju mariborskega gledališča«, *Dokument Slovenkega gledališkega muzeja* 5, št. 14 (1969): 126, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SHR6HZR6>.

30 »Novi kapelnik slov. nar. gledališča«, *Zrnje* 1, št. 3 (27. 10. 1920): 24, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-ZAK4HJM9>, citirano po Hartman, »Leto 1921 – prelomnica v razvoju mariborskega gledališča«, 128, op. 11.

31 Hartman, »Leto 1921 – prelomnica v razvoju mariborskega gledališča«, 128–9.

32 Ibid., 131.

33 Ibid., 159–60.

34 Ibid., 160–1.

Brez dvoma je tudi opereta v predvojnem mariborskem gledališču odigrala »nacionalno osveščevalno vlogo ob razvedrilni, bila pa je tudi 'vaba'«, s katero je gledališko vodstvo pridobivalo široke množice za resnejšo umetnost.³⁵

Že tu se torej zastavlja vprašanje, če je res šlo za dva diametralno nasprotna pogleda na gledališče. Ali ni morda razmerje med resno in lahkotnejšo muzo v glasbi vendarle drugačno? Ali ni bilo morda to le stališče predstavnikov Drame, ki pa je bilo očitno odločilno še dolgo časa tudi za glasbeno gledališče, s katerim si dramsko v Mariboru deli isto streho še danes?

Mariborski Operetni ansambel (1952–1957)

Uprizarjanje operet se je z odstranitvijo vseh partitur in notnega gradiva ob koncu druge svetovne vojne nasilno prekinilo. V Ljubljani je bilo mogoče videti opereto pozneje le redkokdaj ob gostovanjih tujih gledališč (Celovca, Zagreba, Budimpešte). Zanimivo pa je, meni avtor *Operete v Sloveniji*, da so predvsem v Zagrebu in Beogradu opereto posebej gojili, kjer so imeli za to zvrst posebna gledališča (v Zagrebu gledališče »Komedijska«, v Beogradu »Humoristično pozorišče«, »Beogradsko komedijo« in »Savremeno pozorišče«). Tudi druga operna gledališča v takratni Jugoslaviji se opereti niso izogibala. »Torej je bila Slovenija v tem oziru kot nekakšen osamljen otok,« ugotavlja Neubauer, izjema

*je bilo le Slovensko gledališče v Trstu, ki je leta 1957 izvedlo Planinsko rožo Radovana Gobca v sodelovanju z Glasbeno matico, leta 1958 Suppéjevega Boccaccia ter leta 1961 Čardaško kneginjo Imre Kálmána.*³⁶

Tržaško praiizvedbo *Planinske rože* v tržaškem Avditoriju (23. 4. 1957) je občinstvo navdušeno sprejelo, občinstvo, ki je »tako željno kulturnih prireditvev, posebno takšnih, ob katerih se sprosti njegov prirojeni smisel za vedrost in glasbo«.³⁷

Dober mesec pred izvedbo *Planinske rože* v Trstu (natančneje 16. 3. 1957) je mariborski Operetni ansambel predstavil v Domu JLA že sedmo opereto po vrsti, med temi tri slovenske. Prva je bila postavljena na oder že 17. 5. 1952 prav *Planinska roža* Radovana Gobca. Sledile so *Prebrisani Amor*

35 Dušan Mevlja, »Opereta v Mariboru: 1920–1941 ... 1952–1957«, *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 4 (1959–1960): 126.

36 Neubauer, *Opereta v Sloveniji*, 106.

37 Ibid.

Pavla Rasbergerja (13. 1. 1954), *Tam na gorah* Eduarda Ingriša (6. 6. 1954), *Pri Belem konjičku* Ralpa Benatzkega (19. 3. 1955), *Zemlja smehljaja* Franza Lehárja (11. 2. 1956), *Včasih se zgodi* Mirka Rebolja (23. 6. 1956) in *Pri treh mladenkah* Heinricha Bertéja po glasbi Franza Schuberta (16. 3. 1957).

Urednik gledališkega lista SNG Maribor Dušan Mevlja v sezoni 1959/60 pojasni, da so se okrog umetniškega vodje, dirigenta Pavla Brzulje leta 1952 zbrali sodelavci in na odru Doma JLA uprizorili kot prvo opereto po osvoboditvi *Planinsko rožo* Radovana Gobca, z odhodom Pavla Brzulje na novo službeno mesto pa se je Operetni ansambel leta 1957 razšel. Vmes jih našteje, prav tako navede vse sodelujoče,³⁸ med katerimi so bili pevci in igralci povečini člani mariborskega gledališča, vojaški orkester pa je bil pomnožen s člani orkestra mariborske Opere. Le na začetku so sodelovala pri uprizoritvah razna kulturna društva.

Dve leti prej, ob zadnji premieri Operetnega ansambla, zapiše, da »*pet let v normalnih okoliščinah neke umetniške ustanove ali kolektiva gotovo ni pretresljiva številka*«, a glede na to, v kakšnih okoliščinah Operetni ansambel deluje, in težave, s katerimi se bori,

pa je tudi to razdobje pomembno in spodbudno. [...] Operetne uprizoritve na odru Doma JLA so se mariborskemu občinstvu zelo priljubile in so nekatere doživele tudi po dvajset predstav.

Na koncu zaželi ansamblu uspešno bodočnost, ne sluteč, da gre za zadnjo predstavo, in navede razloge za njegov obstoj:

V času, ko prodira v svet tako imenovana lahka glasba v obliki na eni strani neokusnih in osladnih, na drugi strani pa podivjanih in posurovelih šlagerjev in plesov, ki so dosegli v zadnjem času svoj višek z zloglasnim rock and rollom, pomeni delovanje Operetnega

38 »Režiserji operetnih predstav so bili: Edo Verdonik, Anton Harastovič, Jože Mlakar, Emil Frelj in Miran Herzog; scenografi: Franjo Potočnik, Vlado Rijavec in Tošo Primožič; koreografi: Anton Harastovič, Anka Lavračeva, Maks Kirbos in Jitka Ivejla, dirigent pa pri vseh predstavah Pavle Brzulja. Zborovodji: A. Horvat in F. Pirc. Kostumografa: Vlasta Hegedušič in Roman Lavrač. Izmed gledaliških pevcev so nastopali: Marica Lubejeva, Mija Vidičeva, Ana Tovornikova, Darinka Lubečeva, Marica Hojnikova, Jelka Rupnikova, Janja Baukartova, Olga Šuligojeva, Boža Filipičeva, Belizar Sancin, Boško Lukeš, Marcel Ostaševski, Jože Sikyta, Danilo Gorinšek, Danilo Serajnik [itd.] in drugi, zlasti člani opernega zbora, ki je bil poleg baletnega zbora jedro Operetnega ansambla. Nekaj baletnikov je nastopilo tudi v manjših vlogah [...]. Sodelovali so še amaterski pevci in igralci [...] in absolvent dramske šole Miloš Škerget.« Mevlja, »Opereta v Mariboru: 1920–1941 ...1952–1957«, 128–130.

*ansambla, ki se trudi, da bi posredoval svojemu občinstvu tudi v lahki glasbi kvaliteto in dostojnost, naše občudovanje in podporo.*³⁹

Čez dve leti ugotavlja,

da so v sosednjih republikah profesionalna gledališča spet pričela odpirati vrata svojih hramov opereti, ki si je tako pridobila legalen položaj, na Slovenskem pa ji do danes [sezona 1959/60, op. p.] še nismo dali javne legitimacije

in da je morala biti povojna opereta v Mariboru »*ilegalno nadaljevanje predvojne*.«⁴⁰

Že ob prvi premieri Operetnega ansambla leta 1952 so se namreč njeni nasprotniki začeli oglašati z različnimi argumenti, ki so podobni tistim iz leta 1963. Mariborski glasbeni kritik Vlado Golob v oceni *Planinske rože* tedaj navrže nekaj »sončnih« in »senčnih« plati operete. Najprej pojasni, da so jih posebno predvojni prebivalci naše severne metropole po osvoboditvi pogrešali, saj je bila ta med vojnama zelo priljubljena, da pa je tedaj

*precej donosnejša opereta skoraj povsem izrinila resnejšo sorodnico – opero z odrskih desk. [...] Za operno umetnost je bilo vedno huje, medtem ko pri opereti vprašanje obiska ni bilo pereče.*⁴¹

Potem se dotakne še okoliščin po drugi vojni, ki so privedle do tega, da je opera začela izgubljati obiskovalce. V gospodarskem sistemu »garantirane preskrbe« je imel potrošnik na razpolago denar za kulturne potrebe, z novimi finančnim sistemom, z uvedbo prostega trga, s pomanjkanjem razpoložljivega denarja pa se je »*položaj vendarle nekoliko izpremenil: obisk opernih predstav postaja negotov!*«⁴²

Vprašanje obiska je bilo torej že tedaj osnovni problem nasprotnikov operete, saj delavstvo mariborskega okrožja za opero in dramo ni imelo niti denarja niti zanimanja. Torej kako utrujenemu delovnemu človeku približati »visoko« umetnost, a brez, tokrat »sporne«, operete.

Ko Jaro Dolar problematizira strukturo publike po socialistični revoluciji in slab obisk gledališča in drame, načeloma podpira opereto, pravico

39 [Dušan Mevlja], »Ob jubileju Operetnega ansambla«, *Operetni ansambel*: [Gledališki list, op. p.], sezona 1956–57 [Schubert-Berté: Pri treh mladenkah, premiera 16. 3. 1957, op. p.], [2].

40 Mevlja, »Opereta v Mariboru. 1920–1941 ... 1952–1957«, 127–8.

41 Vlado Golob, »Opereta – da ali ne? Ob uprizoritvi Gobčeve Planinske rože v Mariboru«, *Vestnik*, 2. junij 1952, 2.

42 Ibid.

delovnega človeka do smeha in vedrine. Vendar je po njegovem ta najbolj priljubljena samo zato, ker pričara človeku lepši in boljši svet, s čimer pa se že pomakne na polje ideologije. Motijo ga tudi libreti in plehke zgodbe, pa tudi finančna zahtevnost operete, saj bi morala drama »s svojo skromnostjo danes podpirati opereto! Kajti en sam kostum operetne dive bi komaj plačali z eno predstavo.«⁴³ Torej postane opereta trn v peti dramskemu gledališču tudi zaradi višjih stroškov, čeprav je bil to le izgovor za nekaj drugega.

Po mnenju Goloba naj bi se tako za ponovno uprizarjanje operet njeni ljubitelji odločili zgolj zaradi obiska in financ, je pa opereta kljub svoji »umetniški skromnosti vendarle višje organizirana oblika kot večina drugega preprostega ljudskega umetniškega izživljanja,« zaradi svoje spevnosti je prikupna in hitro dostopna vsakomur, ima važen vzgojni moment, saj pomaga razviti smisel in ljubezen do zahtevnejše glasbe, utrujenemu človeku pa je v potrebno razvedrilo.⁴⁴ Vendar v njej vidi tudi nevarnost za opero in njene izvajalce, saj ima ta lahko nanje kvaren vpliv, sploh za poklicna gledališča v manjših mestih, ki ne zmorejo dveh hiš.⁴⁵

Z neugodnim vplivom na igralca ali pevca zaradi potrebne kombinacije igralskih in muzikalnih sposobnosti se strinja v treh zaporednih Gledaliških pomenkih tudi Dolar, saj opereta »ni zelo občutljiva na muzikalne finese, igralsko pa često naravnost navaja na le preenostaven kontakt s publiko, ko dovoljuje igralcem vsakršno eksperimentiranje,« zato predlaga ločen ansambel.⁴⁶ Že tu se najprej jasno pokaže rivalstvo med Dramo in Opereto (oz. Opero), pa tudi med Opero in Opereto, torej tekma za popularnost, publiko in denar, strah za lasten igralski in pevski kader ter želja po vzporednem gledališču.

Potem »stopi« Dolar odkrito na polje ideologije, naše tedanje kulturne politike in socialističnega realizma ter izpostavi »vzgojno« vlogo kulture nove oblasti. Med vrsticami dá jasno vedeti, da ni opereta nič boljša (v nasprotju z Golobom) od ostalih veseloiger in burk zaradi lažnivih iluzij, ki jih ustvarja, in zapiše, »da pri vsem tem smehu in vedrini ne smemo pozabiti, da gledališče ni zgolj zabavišče. Gledališče je tudi najvišji vzgojni zavod in

43 Jaro Dolar, »Gledališki pomenki 2. O veseli grofici Marici in ‚dolgočasni klasiki‘«, *Vestnik*, 19. julij 1952, 2.

44 Golob, »Opereta – da ali ne?«, 2.

45 »V primeru, da mora eno in isto umetniško osebje izvajati oboje: opero in opereto, je treba to osebje izbirati po tem dvojnem vidiku in še potem vpliva to kvarno na nastopajoče, pri čemer nujno trpi zahtevnejši operni slog, kot je pokazal primer iz predvojnega Maribora.« Ibid.

46 Dolar, »Gledališki pomenki 2. O veseli grofici Marici in ‚dolgočasni klasiki‘«, 2.

– če vrši svoje poslanstvo – prava visoka šola«, ki »ljudi oblikuje in gnete« in da gre za »globoke življenjske resnice«, za »oblikovanje človeškega značaja«, česar se zaveda tudi naša ljudska oblast.

*Saj smo se v tej vojni dokopali do velikih vrednot, med najdragocenejše pa spada zavest, da se je treba sprijeti z življenjem, kakršno je, da si o njem ne smemo delati praznih utvar. Zato bo pravilno sestavljen repertoar upošteval predvsem dela, ki rušijo lažnive iluzije o življenju in svetu, ki nas obdaja.*⁴⁷

Na koncu prispevka Golob »nerealistično« vsebino operete pripiše njeni (ne)umetniški vrednosti, očita pa ji tudi anahronizem, neaktualnost, torej vplete še estetski vidik, vidik sodobnosti in predvsem socialističnega realizma. Zaradi svoje »lahkotnosti, često preproščine, se nagiba k plitkosti«, zaradi srečnega konca je

*varljiva, navadno zlagana in ni v skladu z življenjsko resničnostjo. Zato skoroda ne more biti umetnina, nima svoje trajne vrednosti v nasprotju n. pr. s komično opero. Najvažnejše je pa dejstvo, da se je opereta že preživela.*⁴⁸

Vendar Golob kljub vsemu prizna svojo dilemo, da se še vedno ne more odločiti za ali proti opereti. »Toda rešitev mora biti in tu je Mariborčanom priskočila na pomoč morda uprizoritev operete Radovana Gobca 'Plainska roža', katere premiera je bila v Domu JLA 17. maja t. l.«.⁴⁹ Kljub določenim pomanjkljivostim izvedbe je zadovoljen z uprizoritvijo, »glede na to, da je to po več letih prva opereta v Mariboru, in da je bila izvedba pretežno v rokah amaterjev».⁵⁰

Načeloma veje iz njegove ocene naklonjenost lokalnemu okolju in pravzaprav olajšanje, da se je našla rešitev za omenjeni »problem«. Dokler so se uprizarjale operete pet let v Domu JLA, pa tudi na amaterskih odrih širom Slovenije, burnejših odzivov nanjo ni bilo, ko pa se je ponovni poskus zgodil leta 1963 na mariborskem poklicnem odru, pa se je večplastna problematika okoli operete razbohotila v vsej možni širini.

47 Jaro Dolar, »Gledališki pomenki 3. O pravici do smeha in zabave«, *Vestnik*, 26. julij 1952, 2.

48 Golob, »Opereta – da ali ne?«, 2.

49 Ibid.

50 Ibid.

Po sledah ozadja »mariborske operetne vojne«

Znamenito operetno polemiko je podrobno predstavil v svoji monografiji *Opereta v Sloveniji* že Henrik Neubauer. Zato osvežimo le nekatera dejstva tega spora z vseslovenskimi razsežnostmi. Ker se je najavila že v petdesetih letih ob izvedbah operet v Domu JLA s podobnimi argumenti Vlada Goloba in Jara Dolarja, moramo gledati nanjo kot na celovito zgodbo.

V mariborski Operi se je leta 1962 zamenjalo umetniško vodstvo. Iz Osijeka, kjer je dirigiral kar petnajst različnih operet, je prišel Vladimir Koblér, ki je »nič hudega sluteč« tudi tu predlagal izvedbo operetnega dela. V prvi sezoni so že pripravili *Kristalno čašo* Vilka Puntarja, a zaradi podnaslova (»mladinska spevoigra«) še ni dvignila prahu. Takoj po javni objavi repertoarja za sezono 1963/64 v Kazinski dvorani (26. 3. 1963), ki je vseboval tudi opereto (predlog je bil Strauss ali Tijardović), se je razvila »burna diskusija«, o kateri je naslednji dan poročal *Večer*. Zato so izbrali raje delo slovenskega partizanskega skladatelja Radovana Gobca *Planinska roža* in to zunaj rednega repertoarja. Še pred njegovo premiero (29. junija 1963) se je v obliki Glos v *Večeru* razvila polemika, ki se je zaključila šele ob koncu istega leta, potem ko se je od tam prestavila v *Naše razglede* in *Sodobnost*.⁵¹ Slikovito so jo poimenovali »mariborska operetna vojna«, saj je šlo na koncu tudi za žalitve in grožnje na osebni ravni.

Če upoštevamo glasove še iz petdesetih let, so v njej med nasprotniki operete sodelovali Vlado Golob, Jaro Dolar, Branko Rudolf, France Forstnerič, Andrej Inkret, Miloš Mikeln, Tone Pavček, Dušan Pirjevec, med njenimi zagovorniki pa zlasti predsednik gledališkega sveta dr. Danilo Požar in upravnik SNG Maribor Ivan Krajncič. Med prvimi je bil Vlado Golob⁵² edini iz glasbene stroke, ostali pa so bili vsi predstavniki literarno-gledališke umetnosti, njeni teoretiki in kritiki.

Golob tokrat prepusti »bojno polje« mariborskim literatom. Med temi sta bila dva upravnika SNG Maribor in Drame – Jaro Dolar, ki se je kot aktualni upravnik (1948–1956) oglasil že leta 1952 v Gledaliških pomenkih, pozneje pa utihnil, in Branko Rudolf, ki je vodil dramsko gledališče pred Dolarjem (v letih 1947–1948) – ter sociolog, novinar, pisatelj in pesnik France

51 Neubauer, *Opereta v Sloveniji*, 118.

52 Vlado Golob (1914–1986), slovenski glasbeni publicist, urednik in pedagog, je končal študij slavistike in študij glasbene zgodovine, bil v partizanih, po vojni pa je bil najprej urednik na Radiu Ljubljana, nato pa tajnik Slovenske filharmonije. Leta 1954 se je zaposlil na srednji glasbeni šoli v Mariboru ter postal leta 1962 njen ravnatelj. Pogovor z Manico Špendal, 9. 1. 2020.

Forstnerič. Vsi trije so bili delno še na strani lokalnega okolja, delno pa na strani uradne »kulturne politike«.

Najglasnejši nasprotnik operete med njimi je bil Rudolf,⁵³ ki je polemiko iz *Večera* preselil v *Naše razglede*. Tam (pa tudi v *Sodobnosti*) se je poleg njega in Forstneriča oglasila še ljubljanska polovica somišljenikov iz istega (literarnega) kroga – Tone Pavček (novinar, pesnik, prevajalec, vodja dramaturškega oddelka in urednik kulturno-umetniškega programa ljubljanske Televizije, pozneje urednik Cankarjeve založbe v Ljubljani), Dušan Pirjevec (literarni zgodovinar, esejist in kritik, profesor na Filozofski fakulteti), Andrej Inkret (dramaturg, kritik in publicist) in Miloš Mikelc (član uredniškega odbora ter publicist, kratek čas umetniški vodja gledališča v Kranju, nato direktor Mestnega gledališča ljubljanskega).

Že pri argumentih Goloba in Dolarja v petdesetih letih je postalo evidentnih nekaj komponent konflikta: rivalstvo med Dramo in Opero, odnos visoka – popularna umetnost, vprašanje kakovosti (estetski moment), vprašanje sodobnosti oziroma anahronizma in ideološko-politični vidik. Z Ljubljančani je prišlo na plano še razmerje center – provinca. Nasprotniki operete so imeli načeloma podobna stališča, ideološko-politični vidik pa se je pogosto skrival za drugimi argumenti, vsekakor pa je bil osrednji, iz katerega so izvirali vsi ostali.

Ideološko-politični vidik

Da je socialistična doktrina zavračala nekaj, kar je postalo lahkotna zabava buržoazije, je jasno. Da se je opereta razrasla tudi na tleh nedavnega okupatorja, je ideološkemu (revolucionarnemu) izhodišču pridalo še »legitimen« protinacističen naboj. Opereta je namreč »post festum *postala tipično dunajski žanr*«. ⁵⁴ Torej je bila posredno za našo novo oblast tudi simbol nacizma in »preživele« preteklosti.

53 Branko Rudolf (1904–1987), pesnik, dramatik, publicist, kasneje direktor Umetnostne galerije Maribor, je pogosto poročal o filozofskih, zlasti marksističnih delih, ki so izšla v slovenščini, in se tvorno uveljavljal kot filozofski glosator v duhu zgodovinskega materializma. Glosiral je vprašanja z raznih področij – vselej z namenom, da uveljavi marksistično stališče ali korigira razna vulgarna in psevdomarksistična gledanja. Prim. Janko Liška, »Rudolf, Branko (1904–1987)«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi524836/#slovenski-biograf-ski-leksikon>.

54 Igor Grdina, »Opereta ali peklenski nesmisel«, v: Moritz Csáky, *Ideologija operete in dunajska moderna. Kulturnozgodovinski esej o avstrijski identiteti* (Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo, 2001), 261–3.

Čeprav je bila takoj po vojni prepovedana tudi drugod po Jugoslaviji, denimo na Hrvaškem, so ji tam že pet let po osvoboditvi našli novo domovanje v vzporednem gledališču.⁵⁵ Pri nas je takšen poskus nastal v Domu JLA v Mariboru že dve leti po ustanovitvi »Komedije« v Zagrebu, a za najvišji politični vrh v tedanji skupni državi očitno ni bil sporen. Zakaj, nam pojasni osebni pogled dveh ključnih politikov tistega časa na opereto, Kardelja in Tita.

Čeprav je sicer

šef-ideolog jugoslovanske 'ljudske demokracije' Edvard Kardelj, čigar fevd je bila povojna Slovenija, [...] ljubil drugačne zvoke (pri srcu sta mu bila predvsem titanski Beethoven in sugestivni Wagner),

*je bil »s svojimi elitistično-klasičnimi ideali v jugoslovanskem politbiroju, kjer je prevladoval socrealistični (ne)okus, dokaj osamljen«.*⁵⁶ Za razliko od njega je bil maršal Tito

*prijatelj vedrejših not: najbližja mu je bila 'dunajska lahka glasba'. Opereta na liniji Suppé-Strauss-Millöcker-Fall-Lehár-Kálmán-Stolz ga ni puščala ravnodušnega. Nikakor je ni imel za umetniško stranpot.*⁵⁷

Jugoslovanska armada je bila očitno v tem smislu »nedotakljiva«. Vendar je z odhodom kapelnika Pavla Brzulje opereta utihnila tudi v Mariboru. Glede na ostre odzive iz leta 1963 in njen dolgotrajen molk, ki je bil očitno specifično slovenski, se je vprašati, zakaj je bil ideološki odpor do te zvrsti pri nas tako trdovraten in tako neizprosno (o)branjen.

Ideološko-politične barve pridejo v vsej pestrosti na plano šele v *Naših razgledih*. Za izgovori o neakakovosti, anahronizmu operete, nizki kul-

55 »Po letu 1945 so bili ob uvajanju novega političnega sistema v nekdanji socialistični Jugoslaviji v nevarnosti mnogi segmenti dotedanje meščanske kulture. V takšni atmosferi, med letom 1947 in 1955. so v Zagrebu izvedli samo tri operete [...], potem pa je opereta, ta 'zakoreninjena navada Zagrebčanov' za dolgo izginila s sporeda Hrvaškega narodnega gledališča. Leta 1950. je prišlo do odločilnega preobrata: ustanovljeno je bilo Mestno gledališče 'Komedija', ki ni rešilo le operete v Zagrebu, ampak je desetletja pozneje postalo dom zagrebskega muzikala.« Nada Bezić, »Vsakih sto let novo. Začetki operete in muzikala v Zagrebu«, v *Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare*, ur. Primož Kuret (Ljubljana: Festival, 2003), 250.

56 Grdina, »Opereta ali peklenski nesmisel«, 269–70.

57 »Veseljaškemu diktatorju je bila simpatična tudi 'avtohtona' jugoslovanska operetna tradicija, kakršno je poosebljal Ivo Tijardović z Malo Floramy in Splitskim akvareloom.« Ibid., 270.

turni ravni mariborskega občinstva ter močnimi pritiski na »provinco«, jih najdemo že v obeh prispevkih Branka Rudolfa. Prvi je bil objavljen 6. julija 1963, kmalu po sporni premieri *Planinske rože* (29. junija 1963). V njem Rudolf naznani »*problem, ki gotovo ni zanimiv samo za Maribor, temveč za vso Slovenijo*«. Citira bivšega upravnika SNG Jara Dolarja, češ

*da ima opereta kar spočetka določene slabe lastnosti, saj je vendar nastala v času propadajočega meščanstva kot obramba prav tega meščanstva, da torej tudi najbolj skrbni izbor operetnih tekstov z glasbo ne bo rešil situacije.*⁵⁸

Potem poudari reakcionarni značaj operet, njihovo preživelost ob twistu in rokenrolu, pa da je veliko sodobnejši muzikal, ter omeni prvega povojnega dirigenta Antona Neffata, ki se je »*žilavo in vztrajno bojeval z 'operetnim stilom' mariborskih sodelujočih*«, ki da je še posebno nevaren za Maribor, ki »*ni posebno kulturnen in kulturno ambiciozen*«. ⁵⁹

Mariborski »ambient« je bil le izgovor za to, kar sta diktirali tedanja slovenska kulturna politika in politična oblast in »*za kar je pravzaprav šlo*«. To jasno pove že Rudolf, Mikeln pa mu kasneje le pritrdi, saj gre za večkrat ponovljeno frazo – »*kako kulturo širiti med ljudmi*«.

*Vprašanja so zelo zamotana, tako zamotana, da jih na hitro ni mogoče rešiti. [...] In zato je treba o stvari spregovoriti še več – zaradi koristi nas vseh in vsega, kar lahko imenujemo socialistična kultura.*⁶⁰

Mikeln na koncu polemike v *Naših razgledih* 28. 12. 1963, kjer povzema njen historiat in poskuša postaviti piko na »i«, pojasni kriterij izbora pomembnih misli iz polemike, pri čemer se izogne »*atakam za in zoper opereto ter skuša ostati pri bistvu vprašanja, kako kulturo širiti med ljudmi*«, skratka »*pri jedru*«. ⁶¹ Pravzaprav tudi s tem jasno pove, da so bili vsi argumenti za in proti opereti le izgovor za ideologijo, ki se je tedaj že imenovala samoupravljanje, je pa povzročila očitno takšne »nezaželene« pojave, kot je bila opereta v repertoarju mariborskega gledališča, ki je bila sprejeta v soglasju z gledališkim svetom in gledališkim vodstvom. Zato Mikeln ugotavlja, da je mariborski primer potrdil znane resnice o »*nedorečenosti samoupravljanja v takih delovnih kolektivih, o njegovi embrionalnosti, o pro-*

58 Branko Rudolf, »Opereta v operi« v Mariboru«, *Naši razgledi*, 6. julij 1963, 264.

59 Ibid.

60 Ibid.

61 Miloš Mikeln, »Epilog k operetni polemiki«, *Naši razgledi*, 28. december 1963, 487.

tislovjih, ki se pojavljajo v njegovi začetni fazi» in da gre za dve nevarni težnji: poskus »diskreditiranja samoupravljanja v imenu umetniške celovitosti stvaritev umetniškega kolektiva« in poskus afirmiranja »quasidemokratične neoproletkultovske tendence, izvirajoče ali iz zavestnega poenostavljanja ali pa iz nemoči, nepoznavanja, nesposobnosti za resnično umetniško delo.«⁶²

V naslednjem Mikelnovem odstavku pa se razkrije tudi jasen vpliv socialističnega realizma, saj umetnik, ki

drži svojemu času zrcalo, da najde v njem svojo podobo in obraz, [...] zanika samega sebe in bistvo in namen umetnosti, če za ceno širše popularnosti prilagoditi vsebino in obliko svoje vizije kakršnemu koli drugemu kriteriju [...]. Njegova splošna kulturna raven bo privedla človeka do vednosti o duhovnih problemih časa in družbe, ki jima pripada, do pogleda v zrcalo, ki ga drži času in družbi umetnost. Nobene druge poti ni.⁶³

Ob tem se pojavijo še zahteve po kakovosti in sodobnosti. Kot je razbrati iz Pavčkovega uvoda k radijskemu intervjuju s Krajncičem, ki je bil objavljen tudi v *Naših razgledih*, gre predvsem

za določitev vloge gledališča v kulturi nekega mesta, za uveljavljanje načrtne, smiselne in kontinuirane kulturne politike, ki mora širiti kulturo, glasbeno, dramsko itd. med ljudmi.⁶⁴

Poudari, da bo tekla beseda o »sodobnem modernem gledališču, ki ga vsi vselej in vsepovsodi zahtevamo, a si ga kajpak predstavlja vsak po svoje.«⁶⁵ Tudi Dušan Pirjevec se z istimi zahtevami v odgovoru Požarju dotakne repertoarja, ki ga bi bilo treba poživiti z »aktualnimi, sodobnimi in modernističnimi deli, z aktualno, sodobno interpretacijo starejših del.«⁶⁶

Zdi se, da je Krajncič stopil na žulj kritiškemu krogu literatov z ugotovitvijo, da so prav predstave sodobnejših del najslabše obiskane.⁶⁷ Od tod

62 Ibid.

63 Ibid.

64 Tone Pavček, »Strukturalna kriza gledališča?«, *Naši razgledi*, 27. julij 1963, 279.

65 Ibid.

66 Dušan Pirjevec, »Krpanova kobila v Mariboru«, *Sodobnost* 11, št. 11 (1963): 1051.

67 »To velja tudi za gostovanja ansamblov drugih gledališč, ki gostujejo pri nas predvsem s sodobnimi deli. Predstave Albeejevega *„Ameriškega sna“* in Dürrenmattovih *„Fizikov“* ljubljanske Drame n. pr. so bile razmeroma slabo obiskane.« Pavček, »Strukturalna kriza gledališča?«, 280.

izvira verjetno tudi zavist dramskih krogov do boljšega obiska opernih in operetnih predstav. Socialistični realizem in modernizem po zahtevnosti percepcije nista bila najbolj združljiva, kar jim je gotovo povzročalo nemalo težav. Da ima težnja po sodobnosti tudi ideološki izvor, pa nakaže Rudolf z omembo Lenina, ki da se je skliceval na »razvojni moment v določeni družbi in na kvaliteto«. ⁶⁸

Pri vsem omenjenem gre očitno za t. i. »ideološko harmonizacijo«, za državno pojmovanje glasbe, ki je bila značilna že za glasbeno politiko pod Stalinom in ki »postavlja prvine resnice v službo ideologije«. ⁶⁹ Zato so bili vsi očitki opereti glede anahronizma in manjše estetske vrednosti le izgovori. Da je res tako, spomnimo le na »prvi eksperiment oz. odrski avantgardizem z nadihom revolucionarnih teženj« Bratka Krefta, ki se je zgodil prav ob uprizoritvi Audranove operete *La Mascotte* v Ljubljani leta 1930, in njegovih izjav o opereti, ki jo je imel za enakovredno umetniško zvrst drami in operi, kar je utemeljeval z mislijo, »da se v tem žanru srečujejo vsi tokovi gledališke umetnosti, torej igrilstvo, petje in balet, kar pomeni, da mora resnični umetnik hkrati sintetizirati vse troje«. ⁷⁰

Teze omenjene politike namreč niso usmerjene le v ureditev umetniškega ustvarjanja, temveč celotnega glasbenega življenja po uradnih predpisih. Pri tem je bila osupljiva prevzetnost, s katero so se lotili politiki oblikovanja teh kriterijev, meni Blaukopf. Ideološki napad partije in države je bil namreč sestavni del kampanje, ki je najprej zajela filozofijo, literaturo in likovno umetnost in šele v zadnji fazi vključila glasbo. Tudi to je znamenje težnje po harmonizaciji,

prizadevanja, da bi različna področja umetniške dejavnosti uskladjili s temeljnimi filozofskimi pogledi in s tem z vladajočo politično ideologijo. Politične maksime diktature so se morale izraziti ne le v umetnostnih upravnih organih, temveč jih je moral dopolniti tudi estetski koncept, umerjen po tej praksi. ⁷¹

Da sta se petletno uprizarjanje operet na odru v Domu JLA in prvi poskus uprizoritve leta 1963 na poklicnem odru zgodila prav v Mariboru, je

68 Branko Rudolf, »Opereta v operi« v Mariboru II«, *Naši razgledi*, 27. julij 1963, 280.

69 Kurt Blaukopf, *Glasba v družbenih spremembah: temeljne poteze sociologije glasbe* (Ljubljana: Škuc, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1993), 294.

70 Katarina Bogunović Hočevar, »Ljubljanska opera med obema vojnama: moderna režija in njeni protagonisti«, *Muzikološki zbornik* 56, št. 1 (2020): 157–8, <https://doi.org/10.4312/mz.56.1.149-166>.

71 Blaukopf, *Glasba v družbenih spremembah*, 294.

morda posledica dejstva, da sta bila odločilna človeka v omenjenih primerih (Pavle Brzulja, Vladimir Kobler) del manj ideološko ortodoksnega referenčnega sistema. Seveda se vsiljuje vprašanje, zakaj je bilo pri nas drugače oziroma kdo bi utegnil temu botrovati.

Pogled v politično ozadje petdesetih in šestdesetih let pri nas odstre Aleš Gabrič, ki opiše desetletje, katerega začetek in konec domala časovno sovpadata z začetkom izvajanja operet v domu JLA in z mariborskim operetnim sporom.

Desetletje morda res ni dolgo zgodovinsko obdobje, je pa lahko za ljudi, družbo, njene ustanove burno in prelomno. Za petdesetega leta tega stoletja velja slednje prav za slovensko kulturo in kulturne ustanove.

Leti 1953 in 1962 sta bila v tem pogledu vidna mejnika. Gre za čas, ko so po VI. Kongresu Partije novembra 1952 v Zagrebu ukinili agitpropovski aparat in januarja 1953 sprejeli ustavni zakon, ki je odseval nove poglede v vladajoči stranki, ter njegov konec, »ki pa pravzaprav pomeni že sprejetje osnutka ustave leta 1962, ki je bil kompromis med različnimi pogledi v jugoslovanskem političnem vrhu«. ⁷²

Prva ideološka odjuga je nastala po ukinitvi agitpropovskega aparata [1952] in se končala leta 1956, ko so ustanovili ideološko komisijo CK ZKS. To je bil tudi čas izvajanja operet v domu JLA. Gabrič pojasni, da so imeli dotlej v oblikovanju kulturnopolitične linije prevlado ortodoksni ideolog (predvsem Boris Zihel), ki so v enostranskih ideoloških ocenah zahtevali, naj umetniški in znanstveni izdelek temelji na ideologiji komunistov, dialektičnem materializmu. Tudi ideološko drugačne smeri (eksistencializem, abstraktno slikarstvo, jazz, v znanosti pozitivizem) so imele po letu 1953 vse večjo možnost, da se pojavijo v javnosti. Uveljavljati se je začela mlajša generacija kulturnih ustvarjalcev, ki se je zbirala okrog novih literarnih revij. ⁷³

Pričakovali bi tedaj drugačen pogled naše kulturne politike tudi na opereto po letu 1956, vendar je očitno isti človek zaznamoval tudi čas po koncu prve odjuge. Ko je namreč vodstvo ZKJ je po Đilasovem primeru ocenilo, da je ideološka odjuga prehuda in da nadzor komisij SZDL in organov družbenega upravljanja ne zadošča, in ustanovilo zvezno in republi-

72 Aleš Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija: slovenska kulturna politika 1953–1962* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995), 5.

73 Ibid.

ške ideološke komisije Partije, je bil za vodjo slovenske imenovan prav Boris Ziherl. Partija je tedaj še zaostrila odnos do novih pojavov v kulturi in do kritik na račun ideologije ter močnejše podprla »delavsko« kot protiutež »vrhunski« kulturi.«⁷⁴

Očitno je bil zelo dolgo Boris Ziherl⁷⁵ tista ključna osebnost, katerega odnos do ideološko spornih umetniških praks je imel še leta 1963 zelo močan vpliv na slovenske kulturnike. Kot visok partijski in državni funkcionar in eden glavnih komunističnih ideologov je po vzoru iz Stalinove Sovjetske zveze vplival na oblikovanje nove, socialistične umetnosti.

Ob ocenjevanju slovenske umetnosti je izhajal iz normativnih postavk sovjetskih estetikov. Menil je, da so se slovenski predvojni umetniki ločili od ljudstva in služili le zabavi vladajočih slojev. Umetnost predvojnih slovenskih ustvarjalcev je zatrl in jo označil za 'kapitalistično umetnost'.⁷⁶

Zanimive so naslednje podrobnosti iz njegove biografije. Takoj po vojni je bil predstavnik CK KPJ v Moskvi, član agitpropa (1947–49) CK KPJ in eno leto urednik glasila Informbiroja, zato se je sprva postavil na Stalinovo stran in z velikimi težavami so ga prepričali (Kidrič osebno), naj si premisli (V. Dedijer).⁷⁷ Zaradi tega naj bi moral po nezanesljivih podatkih celo na »prevzgojo« na Goli otok.⁷⁸ Veljal je za trdega zagovornika socrealizma, v kulturni politiki pa za 'ždanovca', pokazal je teoretično trdnost in ideo-

74 »Sledile so afere v letih 1956 in 1957: odstranitev igre Jožeta Javorška iz repertoarja Drame SNG, ukinitve literarnih revij Bori in Beseda ter ukinitve treh gledališč – kranjskega, koprškega in ptujskega.« Ibid., 5–6.

75 Boris Ziherl, slovenski publicist, politik, marksistični filozof in sociolog, * 25. september 1910, Trst, † 11. februar 1976, Ljubljana. Neda Pagon, »Ziherl, Boris (1910–1976)«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <http://www.slovenska-biografija.si/osebba/sbi868215/#slovenski-biografski-leksikon>.

76 »Zavzemal se je za uveljavitev sovjetske umetnosti v prvih letih po vojni. Zvestobo marksističnemu idejno teoretskemu modelu je branil v številnih polemikah, zlasti odmevne in zgodovinsko pomembne so nekatere z idealističnimi filozofi (A. Ušeničnik, F. Veber idr.), po vojni o umetnosti in ideologiji, književnosti in miselnosti (polemika z J. Vidmarjem 1956–7), realizmu v umetnosti, dekadenci, eksistencializmu idr.«. Pagon, »Ziherl, Boris (1910–1976)«.

77 Ibid.

78 Prim. A. S., »Objavili imena 16.000 zaprtih na Golem otoku po informbirojevskem sporu«, MMC RTV SLO, <https://www.rtvsllo.si/slovenija/objavili-imena-16-000-zaprtih-na-golem-otoku-po-informbirojevskem-sporu/326881>.

loško neomajnost, kar ga je zaznamovalo kot ortodoksnega marksista in dogmatika.⁷⁹

Zanimivo je, kako si je Boris Zihlerl predstavljal še leta 1957 sodobno, moderno umetnost, ki so jo nasprotniki operete v mariborski operetni polemiki postavljali za zgled »zastareli« opereti. Gre preprosto za zahteve socialističnega realizma, kjer je »naprednost« le drug izraz za (komunistično) ideologijo:

Za moderne in napredne je po mojem mnenju treba imeti tiste proizvode umetnosti, v katerih sodobno zgodovinsko dogajanje s svojimi notranjimi protislovnostmi in objektivnimi razvojnimi težnjami najde svoj ustrezeni umetniški odraz in izraz: porajanja novih družbenih odnosov v nezasišanih porodnih bolečinah in v radosti prvih odločilnih zmag; boj novega proti staremu in starega proti novemu tako v odnosih med ljudmi kakor v ljudeh samih, v vsakem posamezniku; psihično in idejno razodevanje tega boja v vsej njegovi konkretni raznovrstnosti; čustvenost sodobnega človeka in njegova moralna ter družbena zavest nasploh. [...]. Vprašanje sloga, šole in smeri [je] drugotnega pomena, čeprav ni nevažno ali neodvisno od vsebinske strani. [...] Še enkrat: modernost umetniškega proizvoda je konec koncev zmerom odvisna od modernega v predmetu umetniškega predočevanja.⁸⁰

Povsem razumljivo je, da opera in opereta za uveljavljanje takšnih načel nista bili uporabni, pač pa dramska umetnost. V Drami je izbrati dober in vreden repertoar mnogo lažje, je bil prepričan režiser Ciril Debevec, ker je izbira v dramski produkciji mnogo večja kakor v operni.

Operni repertoar je ožji in manj gibljiv, zato pa stavi v pogledu izvajanja zahteve čisto drugega značaja kot dramski. V drami leži glavna moč že v besedi sami, v vsebinskem jedru komada, kajti drama črpa svojo snov iz etičnih, moralnih, socialnih in religioznih življenjskih prvin, medtem ko je zasidrana opera predvsem v estetsko tehničnem podajanju glasbenih vsebin.⁸¹

79 Pagon, »Zihlerl, Boris (1910–1976)«.

80 Boris Zihlerl, »Dejansko življenje in modernizem«, *Mlada pota* 6, št. 1 (1957–58): 27; ponatis odlomka: Boris Zihlerl, »O modernem in njegovih družbenih nosilcih«, *Naša sodobnost* 5, št. 7 (1957): 581–2.

81 Maša Slavčeva, »O delu v operi in pogojih za njen nadaljnji razvoj, pogovor s Cirilom Debevcem«, *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 19, št. 11 (1939/1940):

Vendar so se tudi v vodstvu ZKS sčasoma uveljavljali novi pogledi političnih pragmatikov, predvsem Borisa Kraigherja in Staneta Kavčiča. Ti so menili, da sodobni umetniški tokovi ne ogrožajo političnega monopola oblasti, in so s svojim vplivom izničili doktrino komunistov o ustrezni »delavski« in »vrhunski«, »dekadentni« kulturi, ki da prinaša negativne idejne vplive buržoaznega Zahoda. Pripravljeni so bili prisluhniti kritikam kulturniške opozicije, toda le dokler ni bil ogrožen osnovni interes ZK, oblast.

Po polemiki Vidmar-Ziherl [1956] so začeli novi pogledi v slovenskem partijskem vrhu prevladovati, kulturnopolitična moč Borisa Ziherla se je manjšala.⁸²

Kako so prvo politično odjugo z olajšanjem sprejemali naši literati, je evidentno iz Dolarjevega zapisa iz leta 1957, kjer ta prizna, da je spoznanje, da avtarkija v kulturi ni mogoča, ena izmed

*dragocenih pridobitev našega protibirokratskega in protikominformističnega boja», saj »po vsebini sodobna zapadna literatura niti zdaleč ni tako reakcionarna, kakor so nam jo slikali nekateri sovjetski pismouki. [...] Tudi nekaj sodobnejših gledaliških prijemov je treba pri nas preizkusiti, treba je več domiselnosti, treba je ... upoštevati publiko.*⁸³

Kljub temu se je vodstvo ZKS v istem času odločilo, da obračuna s kritiki njenih stališč in je zato skušalo zamenjati staro humanistično inteligenco z novo, vzgojeno v duhu marksističnih načel, zato so bile vse kulturnopolitične afere iz let 1958 in 1959 bolj ali manj povezane s Filozofsko fakulteto, med novimi potezami pa je bila tudi ustanovitev Inštituta za zgodovino delavskega gibanja in Inštituta za sociologijo in filozofijo.⁸⁴ Slednjeja je ustanovil in ga v letih 1959–64 kot prvi direktor vodil prav Boris Ziherl. Čeprav se je njegova politična moč manjšala, je svoje nazore prenašal na študente tudi kot predavatelj na Filozofski fakulteti.⁸⁵ V letih 1960–1964

89–90, citirano po Bogunović Hočevan, »Ljubljanska opera med obema vojnama: moderna režija in njeni protagonisti«, 156, op. 20.

82 Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija*, 6.

83 Jaro Dolar, »O publiku in repertoarju«, v *Slovensko narodno gledališče Maribor*, ur. Jaro Dolar (Maribor: Slovensko narodno gledališče, [1954?]), 12–3.

84 Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija*, 6–7.

85 Ko se je leta 1950 vrnil iz Beograda, kjer je bil njegov Inštitut za družbene vede ukinjen zaradi prevelikega doktrinarstva, je postal najprej minister za znanost in kulturo LRS, nato 1953 predsednik ideološke komisije CK ZKS in obenem redni profesor za teorijo družbenih ved na Filozofski fakulteti v Ljubljani, v letih 1954–56 pa je bil tudi predsednik univerzitetnega sveta ljubljanske univerze, na kateri je ustanovil in vodil Inštitut za sociologijo in filozofijo. Pagon, »Ziherl, Boris (1910–1976)«.

je namreč tam kot prvi predstojnik na novoustanovljenem oddelku za sociologijo predaval občo sociologijo kulture, potem pa kot profesor marksistične filozofije in sociologije odšel na Visoko šolo za politične vede (kasnejšo FSPN oz. današnjo FDV), kjer je predaval od njene ustanovitve 1961 do svoje smrti.⁸⁶

Ostal pa je ves čas prisoten in aktiven član slovenskega in jugoslovanskega političnega vrha.⁸⁷ Sprejet je bil tudi v članstvo SAZU (od 1949 je bil dopisni in od 1958 redni član, zadnje leto pred smrtjo tudi njen podpredsednik).⁸⁸ Težko bi zanikali, da ni imel ves čas močnega vpliva na kulturno politiko pri nas, vsaj kot marksistična ikona iz ozadja z vsem znanimi nepopustljivi stališči do nasprotno mislečih.

Čeprav je prehod v šestdeseta leta prinesel dotlej največjo ideološko sprostitvev, ko se je slovenska oblast bojevala za federalizacijo in uveljavljanje nacionalnega pogleda v kulturi, je slovenski politični vrh v tem sporu okrepil vlogo republiške vlade nasproti zvezni, izgubil pa je predsednika vlade Borisa Kraigherja, ki je bil premeščen v Beograd. Na zunaj se je spor odražal v polemiki Pirjevec-Čosić [1961–1962].⁸⁹ Čeprav je v slednjem Dušan Pirjevec brez dvoma odigral pozitivno vlogo, pa bi utegnil biti druga ključna osebnost, ki je vplivala na zavračanje operetnih uprizoritev na slovenskih poklicnih odrih.

*Kot šef partijskega agitpropa je bil do operete izrazito sovražen, saj je še leta 1963 sila avtoritarno nastopil proti plahim poskusom njene oživitve na odru mariborskega Slovenskega narodnega gledališča.*⁹⁰

Vprašati se je, seveda, zakaj. Igor Zabel se v spremni besedi k njegovim spisom o filozofiji in umetnosti sprašuje, zakaj je moralo dobiti vse njegovo delo značaj »nekakšnega neprestanega kroženja« oziroma zakaj se je vprašanje o umetnosti in umetnostni znanosti v času razkritosti biti Pirjevcu neprestano vračalo kot problem. Nakaže tudi domnevo, »da ta nujnost morda sledi iz koncepta metafizike kot nečesa historičnega in da torej

86 Ibid.

87 Med drugim je bil poslanec republiške in v letih 1947–67 zvezne skupščine, v letih 1948–68 član CK ZKS (od 1954 tudi član izvršnega komiteja oz. po 1966 predsedstva CK ZKS), v letih 1952–69 in spet od 1974 je bil član CK ZKJ, od leta 1963 pa član Sveta federacije.

88 Ibid.

89 Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija*, 7.

90 Grdina, »Opereta ali peklenski nesmisel«, 271.

leži jedro tega problema v samem značaju historičnosti oziroma zgodovine, kot nastopa pri njem.«⁹¹

Četudi Pirjevec

po potezah, kakršno je bilo solidariziranje Sodobnosti, ki jo je urejal, s prepovedanimi Perspektivami, po svoji odločni podpori modernistični in neoavantgardni misli, zlasti pa po svojem t. j. »heideggerjanskem preobratu« leta 1964, gotovo ni mogel biti avtor, ki bi ga takratne odločujoče strukture podpirale kot posebej reprezentativnega,

pa Zabel dopušča možnost, da je bil Dušan Pirjevec zaradi radikalnosti, doslednosti in odmevnosti svoje misli med najeminentnejšimi slovenskimi misleci 20. stoletja.⁹²

Zato je bil njegov vpliv v slovenski kulturni politiki najverjetneje daljnosežnejši in vseprisoten tudi po koncu »mariborske operetne vojne«. Poleg tega je bil Dušan Pirjevec karizmatičen predavatelj (na Filozofski fakulteti v Ljubljani je predaval primerjalno književnost in literarno teorijo od 1963–1977). Močno je vplival na takratne mlajše literarne teoretike, kritike, ustvarjalce in publiciste. Po smrti se je njegov vpliv nadaljeval in je razviden še danes, saj je literarno vedo odprl metodološkemu pluralizmu in tokovom evropske filozofije, od fenomenologije do strukturalizma. Filozofijo in literarno vedo je združil na podlagi osebne izkušnje NOB-ja, kar daje žar njegovemu slogu, ki je več kot znanost – je živa duhovna veda (Kos).⁹³

Pri njegovih filozofskih pogledih na umetnost gre očitno tudi za fenomen »ideološke harmonizacije«, za katero je značilno

spajanje idej, misli, ki se vzajemno podpirajo. Posamezne ideje iz te združitve v enovito miselno strukturo črpajo novo energijo, poskus spodbijanja posamezne misli pa je otežen, ker se temu početju postavlja po robu odpor celotnega miselnega mozaika. Če se ta not-

91 Igor Zabel, »Prvotni dogodek«, v: Dušan Pirjevec, *Filozofija in umetnost in drugi spisi* (Ljubljana: Aleph, LDS, 1991), 217.

92 Ibid. 208.

93 Dušan Pirjevec (1921–1977), slovenski literarni zgodovinar, teoretik in urednik. Prim. Sandra Simoniti, »Pirjevec Dušan – Ahac«, *Primorci.si*, <http://www.primorci.si/osebe/pirjevec-du%C5%A1an-ahac/1191/>; Janko Kos, »Dušan Pirjevec (1921–1977)«, *Slavistična revija* 26, št. 1 (jan–mar 1987): 106–9; Janko Kos, »Nevarna razmerja«, v *Dušan Pirjevec, slovenska kultura in literarna veda: zbornik prispevkov s simpozija ob 90. obletnici rojstva Dušana Pirjevca* (Ljubljana, 29.–30. november 2011), ur. Seta Knop (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2011), 233–47.

*ranji odpor poveže z interesi dominantnega družbenega sloja, se še bolj okrepi. Vendar pa je tudi neodvisno od tega za enovitost sistema, ki je na ta način ideološko harmoniziran, značilna stanovitost, saj ima miselni oris nekega položaja tudi praktične posledice za vedenje.*⁹⁴

Grdina dopušča še druge možnosti za nespremenjen (neugoden) položaj operete na slovenskih poklicnih odrih. Čeprav se je

'ljudska oblast' [...] z zagnanim promotorjem [Dušanom Pirjevcem, op. p.] svoje kulturnopolitične 'linije' kmalu razšla (vtaknila ga je celo pod ključ), [...] je zavračanje operete ostalo. Očitno so ji bili nenaklonjeni tudi odločujoči faktorji domačega glasbenega življenja (in smrti), ki so ob popuščanju partijskega ideološko-političnega primeža v 'liberalističnih' šestdesetih letih pridobili nezane-marljivo programsko avtonomijo,

ugotavlja.⁹⁵ Od tu prav gotovo sledi vodijo še naprej. Gotovo so bili »odločujoči faktorji domačega glasbenega življenja« v »soglasju« in pod vplivom naših tedanjih največjih politično-filozofskih eminenc, sicer ne bi bili nastavljeni na vodilna mesta. Takšen je bil pač čas.

Še druga vprašanja ter nadaljnja pot operete na odru SNG Maribor

Sicer se ideološki vidik skriva tudi za vsemi drugimi argumenti za in proti opereti, čeprav ti odpirajo zopet nove teme in obsežna področja razčiščevanja, kot so vprašanje razmerja med visoko in popularno kulturo, vprašanje humorja v glasbi, pojav modernizma v glasbeni in literarni umetnosti pri nas in številna druga. Dotaknili se bomo le nekaterih.

Opereta je imela še drugo »šibko« plat, da je vključevala zabavo in humor oz. da ni mogla biti (realistično) zrcalo (socialistične) družbe. Saj kot je zapisal Miloš Mikeln,

ne gre za vprašanje večje ali manjše dojemljivosti umetniških del, večje ali manjše popularnosti, ali so ta dela višje ali nižje na lestvici globine in resničnosti umetniških spoznanj. V določenem posebnem okolju [...] lahko med polnovrednimi umetniškimi stvaritva-

94 Blaukopf, *Glasba v družbenih spremembah*, 289.

95 Grdina, »Opereta ali peklenski nesmisel«, 270.

*mi izbiramo taka, ki so po snoveh in vprašanjih, ki jih zastavljajo, temu okolju bliže, ki so aktualnejše 'zrcalo'.*⁹⁶

V nasprotju z opero je zato dobila etikete, ki so bile bolj izgovori kot kaj drugega, češ da je vprašljiva njena estetska vrednost in da je kič. Če so lahko opero žrtvovali na račun operete med obema vojnama v korist drame, to z vidika nove ideologije po drugi svetovni vojni ni bilo več mogoče, kljub temu da je tudi opera

*v slovenskem kulturnopolitičnem socialističnem imaginariju veljala za popolni ideološki anahron, dekadenten in redundanten ter z vidika socialističnega razumevanja družbene stratifikacije vprašljivega poslanstva za 'narod združenega dela'.*⁹⁷

Zato je pri nas o kulturni politiki odločala literarno-dramska elita, ki je na sodobna glasbena dela gledala s povsem svojega zornega kota. Nacionalna kultura, socialistični realizem, pa tudi modernizem so se v drami očitno lažje uveljavili in na bistveno drugačen način kot v glasbi oziroma v operi. Tudi opera je bila namreč »v naprežanju po nacionalno-reprezentativni vlogi za socializem neprepričljiva«.⁹⁸ Kljub temu je ostala nedotakljiva, saj je bila v 19. stoletju »doživljana kot kronška umetnostna forma (predvsem zaradi fascinantne kompleksnosti in sugestivne spektakularnosti)« in ker je

*v sleherni etablirani nacionalni kulturi imela poseben status. Bila je svojevrsten emblem: dokazovala je tako umetniško zmogljivost (terjala je veliko uprizoritveno 'infrastrukturo') kot tudi recepcijsko dozorelost oziroma kultiviranost narodnega občestva.*⁹⁹

Tudi sistem samoupravljanja in delitve se je uveljavljal v kulturni ustanovi pod mnogo težjimi pogoji kot kjerkoli druge, saj »tu na primer ni čvrstjših meril za vrednotenje umetniškega dela«, je bil prepričan upravnik Krajncič, ki si je edini poleg dr. Danila Požarja upal v operetni polemiki reči bobu bob: »Najteže pa je z birokratizmom. Ta ni pogнал nikjer tako globokih korenin in ni nikjer tako trdoživ kot prav na tem področju dejavnosti.«¹⁰⁰

96 Mikeln, »Epilog k operetni polemiki«, 487.

97 Vlado Kotnik, *Antropologija opere: pomen idej o operi za razumevanje opernega fenomena in imaginarija* (Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, 2005), 311.

98 Ibid.

99 Grdina, »Opereta ali peklenski nesmisel«, 266–7.

100 Ivan Krajncič, »Birokratske metode proti demokratičnim težnjam«, *Naši razgledi*, 7. december 1963, 466.

Za Dušana Pirjevca je bila namreč »prav literatura posebej odlikovan prostor razkrivanja biti« in kot čutno svetenje ideje historičen pojav. Vendar pri njem ni bila odločilna ontološka funkcija umetnosti, »torej njena zmožnost razkrivanja biti kot biti, pač pa to, da se to razkritje dogaja prav skozi metafiziko samo«. ¹⁰¹ In če je nastopil čas, ko se je evropska misel odprla

ontološki funkciji umetnosti in s tem nekemu novemu, to pa je metafizičnemu razumevanju biti', [...] ob tem ne moremo spregledati nekake Pirjevčeve zadržanosti ali celo resigniranosti pri tem,

meni Zabel. Za Pirjevca se namreč

umetnost začenja tam, kjer filozofija končuje, v svojem koncu pa se vrača tja, kjer je filozofija začela, [...] vendar Pirjevčeva misel iz tega kroga filozofije in umetnosti ne more uiti. ¹⁰²

Da se je Pirjevec torej neprestano vračal na začetek (to je konec filozofije), je »po svoje problem 'preseganja metafizike'«. ¹⁰³ Ali smo imeli na Slovenskem potemtakem prav zaradi Pirjevčeve misli in njemu sledečih težav z opereto?

Po Francetu Vebru je namreč umetnina kot irealni lik vedno tudi prostor razodevanja transcendence kot večne skrivnosti, kar na podlagi tega njegove Estetike ugotavlja tudi sam Pirjevec, da »ne moremo drugega, kakor da mislimo lepoto hkrati s transcendenco, le to pa moramo misliti v smislu biti, kakor govori o njej celotni filozofski sistem Martina Heideggerja«. ¹⁰⁴ Vendar je Pirjevčev znameniti obrazec »pustiti biti«, ki je bila pri njem »umaknjena zgolj v bit v smislu zadostnosti« ostajal ves čas dvoumen, ugotavlja Ivo Urbančič, in tisto, kar je »danes naša narodna slovenska nuja, pa je ravno dojetje in izpolnjevanje 'dopuščanja biti' kot ustvarjalnosti: pustiti biti kot ustvarjati«. ¹⁰⁵

Ker so bile Pirjevčeve misli »vrhunske formulacije slovenskega duha kot tistega medija in sredine, skozi katerega prihajajo slovenske zgodovinske odločitve in ravnanje v celoti«, po Urbančiču

¹⁰¹ Zabel, »Prvotni dogodek«, 215–6.

¹⁰² Ibid., 216.

¹⁰³ Ibid., 217.

¹⁰⁴ Dušan Pirjevec, *Estetska misel Franceta Vebra* (Ljubljana, Slovenska matica, 1989), 280.

¹⁰⁵ Ivo Urbančič, »Spremna beseda: vprašanja estetike«, v: Pirjevec, *Estetska misel Franceta Vebra*, 300–1.

tak duh, kakor se uobličuje pri vrhuncih slovenske kulture, nikakor ni nepomemben za celoten zgodovinski položaj Slovencev. S tem tonom duha, kakor ga nahajamo tudi pri Pirjevcu, pa se ne ujema Pirjevčeva skrb za usodo slovenstva. [...] Kako naj slovenstvo stoji na lastnih nogah, če se umika bistveni ustvarjalnosti, kar sega v samo jedro političnega problema Slovencev? Kaj ni tak duh tisto gorovje slovenskih pomislekov, pod katerim začaran spi Kralj Matjaž s svojo vojsko?!¹⁰⁶

Riklin ugotavlja, da je stihija komunizma globoko sorodna religiozni izkušnji prav zaradi njegovih ateističnih teženj. Gre, kot pravi, za preozko percepcijo sveta, za dojemanje sveta kot nečesa preprostega, neproblematičnega.¹⁰⁷ Dodatna privlačnost komunistične vere je bilo za intelektualce prav to, da – v nasprotju s svojimi konkurentkami – ni pretrgala z znanstvenimi ideali, še več, prizadevala si je za njihovo udejanjenje.¹⁰⁸

Že nadaljnja pot operete po letu 1987, ko se je zopet pojavila na mariborskem odru, je dokaz, da njena aktualnost ne bo kar tako minila. Vsaj devet so jih izvedli tam do danes. Sledile so si v zaporedju: J. Strauss ml.: *Netopir* (6. 2. 1987);¹⁰⁹ F. Lehár: *Vesela vdova* (26. 4. 1989); E. Kálmán: *Kneginja čardaša* (21. 12. 1991); R. Benatzky: *Pri belem konjičku* (16. 2. 1996); F. Lehár: *Dežela smehljaja* (1. 1. 1997); J. Ipavec: *Princesa vrtoglavka* (29. 11. 1997); J. Strauss ml.: *Netopir* (19. 12. 1998); F. Lehár: *Vesela vdova* (16. 3. 2012); R. Gobec: *Planinska roža* (20. 1. 2019). Izmenjavale so se sicer s sodobnejšimi muzikali, z žanrom, ki pa je ni zamenjal, ampak le dopolnil (M. Leigh: *Človek iz Manče* (4. 6. 1988); F. Loewe: *My fair Lady* (12. 10. 1990); J. Bock: *Goslač na strehi* (30. 1. 1994); M. Vezovišek: *TV Faust – rock'n'roll*

106 Ibid., 301.

107 Urša Zabukovec, »Mihail Riklin o kulturi in terorju. O iluzijah intelektualcev in nalogah filozofov«, v: Mihail Riklin, *Svoboda in prepoved. Kultura v času terorja* (Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2015), 249.

108 Ibid., 250.

109 Leta 1984 je prevzel umetniško vodstvo mariborske Opere dr. Henrik Neubauer, ki je pri načrtovanju repertoarja naslednjih sezon med drugim predlagal tudi izvedbo Straussove operete *Netopir*. Programski svet, v katerem je bila poleg hišnih glasbenikov in pevcev tudi muzikologinja dr. Manica Špendal, predsednik pa dr. Bruno Hartman, je program, vključno z opereto, brez zadržkov podprl. S soglasjem programskega sveta je bila že ob koncu sezone 1985/86 izbrana ustvarjalna ekipa ter v soglasju z dirigentom Urošem Lajovcem pripravljena tudi zasedba vseh vlog. Študij operete se je začel še pred poletnimi počitnicami. Po uspešno opravljenem delu sanacije mariborske Opere in baleta je 15. oktobra 1986 postal novi umetniški vodja mag. Stane Jurgec in premiera je bila 6. februarja 1987. Prim. in gl. več o tem: Neubauer, *Opereta v Sloveniji*, 127.

opera (16. 1. 1996); L. Bernstein: *West side story* (26. 2. 2000); F. Loewe: *My fair lady* (30. 1. 2015); P. Quilter: *Glorious!* (11. 11. 2016); M. Yeston: *Titanik* (18. 5. 2018)).¹¹⁰

Operni režiser Emil Frelih, ki je pri zadnji predstavi mariborskega Operetnega ansambla leta 1957 sodeloval kot gost, je že tedaj zapisal, da se ne gre ozirati na politiko ali »umetniške snobe«, saj so mnoga operna gledališča po svetu, ki so že od prvih začetkov obdržala v svojem repertoarju dobre klasične operete,

*brez strahu nadaljevala s svojo staro in preizkušeno repertoarno politiko, ki jim opereta še danes ni nikakršna spotika v njihovem umetniškem prizadevanju: zmagali so pamet, okus in kvaliteta.*¹¹¹

Čas je sicer prinesel svoje – napredek v umetnosti, »a vendar ne zame-tujemo starih umetnin in stare tehnike, saj so vendarle doprinos kulturnemu in tehničnemu razvoju človeštva.«¹¹²

Če je opereta »s svojo dinamičnostjo prenesla zelo različne horizonte re-cipientskih pričakovanj (to je za množično kulturo gotovo *conditio sine qua non*)« in bila odziv na stvarnost svojega časa,¹¹³ je postala na Slovenskem po drugi svetovni vojni zgolj »indikator« odkrivanja (ne)pripadnosti naši novi ideološko-politični stvarnosti oz. sredstvo in orožje razkrivanja nje-nih »sovražnikov«. Malokdo si je upal svojo poklicno kariero postaviti za-radi operete na kocko, oblast pa se je prav gotovo zavedala tudi »nevarno-sti« njene, v izvoru kritično-satirične osti.¹¹⁴

110 Prim. »Popis uprizoritev«, v *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru: drama, opera, balet: 1919–2019*, ur. Vili Ravnjak (Maribor: Slovensko narodno gle-dališče; Umetniški kabinet Primož Premzl, 2019), 625–36.

111 Emil Frelih, »Opereta in njen kulturni pomen«, *Operetni ansambel* [Gledališki list, op. p.], sezona 1956–57 [Schubert-Berté: Pri treh mladenkah, premiera 16. 3. 1957, op. p.], [10–1].

112 Ibid.

113 »Formalna odprtost (petje, ples, dramska akcija, čisto glasbene pasaže) in težnja po aktualnosti sta ji omogočili homologizacijo v sila različnih duhovnih podnebjih. Prije-la se je na uživaškem Dunaju, z odprtimi koraki so jo sprejeli v prusaško strogem Berli-nu, pred njo so v londonskem Savoyu poklekili konservativni in liberalni Angleži vik-torijansko-edvardijske epohe ... Celo zagonetni Slovani so jo kmalu posvojili. Prav tako je nezanemarlivo vplivala na temperamentne Špance [...]. Opereta je pač bila od-ziv na stvarnost.« Grdina, »Opereta ali peklenski nesmisel«, 257.

114 »Offenbachova pikra 'referencialnost', ki se je odlikovala z vsestransko predrznostjo, je bila sicer neposnemljiva v svoji širini oziroma kompleksnosti, toda tudi drugi (vele) mojstri žanra so dovolj duhovito kazali na to ali ono aktualno posameznost in razkri-vali, kaj se pravzaprav skriva zadaj.« Ibid., 258.

Če se na koncu še vprašamo, zakaj so si glasbeni umetniki prav v Mariboru in Trstu drznili postaviti opereto na poklicni oder, ko pa so bili v preteklosti prav na teh koncih Slovenije najbolj izpostavljeni nenehnemu potujčevanju, ne najdemo drugega odgovora, kot to, da v opereti niso videli »razrednega sovražnika«, ampak umetnost kot takšno, v kateri zasveti in se razkrije čista »bit«, ne glede na okolje, v katerem je nastala. Morda pa imajo Štajerci in Primorci tudi drugačen odnos do humorja, pa tudi talent zanj. Vemo tudi, da so drugi jugoslovanski narodi temperamentnejši od nas.

*Z našo komiko je namreč križ! [...] V splošnem je znano, da zlasti pri nas Slovencih ni preveč razvit čut za otroško preprosti, dobrodušni in pristrčni humor. (Kje so razlogi, naj povedo karakterologi.)*¹¹⁵

S tem se odpira še antropološko-psihološki vidik naše mariborske operetne zgodbe.

Tudi modernizem je prodiral pri nas po drugi svetovni vojni zelo počasi v glasbeno gledališče, saj je Opero vedno varovala zadostnost »statusa« neizčrpane zbirke tristoletne »muzejske« glasbe. V Sloveniji imamo že težave z Wagnerjem, da o slovenskih glasbeno-odrskih delih 20. stoletja ne govorimo. Večinoma se tovrstne izjeme zgodijo na »drugem« slovenskem poklicnem opernem odru – v Mariboru, celo za trenutno aktualni festival, ki se imenuje Slovenski glasbeni dnevi 2021.

Bibliografija

- Bezić, Nada. »Vsakih sto let novo. Začetki operete in muzikala v Zagrebu«. V *Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare*, urednik Primož Kuret, 248–54. Ljubljana: Festival, 2003.
- Blaukopf, Kurt. *Glasba v družbenih spremembah: temeljne poteze sociologije glasbe*. Ljubljana: Škuc, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1993.
- Bogunović Hočevár, Katarina. »Ljubljanska opera med obema vojnama: moderna režija in njeni protagonisti«. *Muzikološki zbornik* 56, št. 1 (2020): 149–66. <https://doi.org/10.4312/mz.56.1.149-166>.
- Brenčič, Radovan. »Gospodarstvo mariborskega gledališča v drugem desetletju«. *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 1 (1959/60): 8–11.
- Csáky, Moritz. *Ideologija operete in dunajska moderna: kulturnozgodovinski esej o avstrijski identiteti*. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo, 2001.

115 Dušan Mevlja, »'Z našo komiko je namreč križ!' Razgovor z režiserjem 'Veselih žen' – Cirilom Debevčem«, *Gledališki list SNG v Mariboru* 18, št. 9–11 (1963–64): 85–6.

- Dolar, Jaro. »Gledališki pomenki [1]. Beseda o publiki«. *Vestnik*, 10. julij 1952, 2.
- Dolar, Jaro. »Gledališki pomenki 2. O veseli grofici Marici in 'dolgočasni klasiki'«. *Vestnik*, 19. julij 1952, 2.
- Dolar, Jaro. »Gledališki pomenki 3. O pravici do smeha in zabave«. *Vestnik*, 26. julij 1952, 2.
- Dolar, Jaro, ur. *Slovensko narodno gledališče Maribor*. Maribor: Slovensko narodno gledališče, [1954?].
- Dolar, Jaro. »O publiki in repertoarju«. V *Slovensko narodno gledališče Maribor*, ur. Jaro Dolar, 9–16. Maribor: Slovensko narodno gledališče, [1954?].
- Dolar, Jaro. »Obraz mariborskega gledališča: ob 40-letnici SNG v Mariboru«. *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 1 (1959/60): 12–3.
- Dolar, Jaro. »Mariborsko gledališče med obema vojnama: nekaj spominov in marginalij za bodočega zgodovinarja«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 5, št. 14 (1969): 117–125. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SHR6HZR6>.
- Dolar, Jaro. *Spomini: v preddverju literature*. Maribor: Obzorja, 1995.
- Forstnerič, France. »Ne gre samo za opereto«. *Naši razgledi*, 7. september 1963, 344.
- Frelih, Emil. »Opereta in njen kulturni pomen«. *Operetni ansambel* [Gledališki list, op. p.], sezona 1956–57 [Schubert-Berté: Pri treh mladenkah, premiera 16. 3. 1957, op. p.], [7–11].
- Frelih, Emil. »Opereta 'Pri treh mladenkah' in njena avtorja Franz Schubert in Heinrich Berté«. *Operetni ansambel* [Gledališki list, op. p.], sezona 1956–57 [Schubert-Berté: Pri treh mladenkah, premiera 16. 3. 1957, op. p.], [4–5].
- Gabrič, Aleš. *Socialistična kulturna revolucija: slovenska kulturna politika 1953–1962*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995.
- Golob, Vlado. »Opereta – da ali ne? Ob uprizoritvi Gobčeve Planinske rože v Mariboru«. *Vestnik*, 2. junij 1952, 2.
- Golob, Vlado. »Ob uprizoritvi Rasbergerjeve operete Prebrisani Amor«. *Večer*, 13. januar 1954, 8.
- Golob, Vlado. »Benatzkega opereta Pri belem konjičku«. *Večer*, 26. marec 1955, 2.
- Golob, Vlado. »Zemlja smehljaja. Premiera mariborskega operetnega ansambla«. *Večer*, 15. februar 1956, 3–4.
- Golob, Vlado. »Predstava, kakršne si želimo. Seviljski brivec v mariborski Operi – Cipcijevo mojstrsko vodstvo«. *Večer*, 9. april 1963, 5.

- Grdina, Igor. »Opereta ali peklenski nesmisel«. V: Moritz Csáky, *Ideologija operete in dunajska moderna. Kulturnozgodovinski esej o avstrijski identiteti*, 253–71. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo, 2001.
- Hartman, Bruno. »Leto 1921 – prelomnica v razvoju mariborskega gledališča«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 5, št. 14 (1969): 126–61. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SHR6HZR6>.
- Hartman, Bruno. *Kultura v Mariboru: gibanja, zvrsti, osebnosti*. Maribor: Obzorja, 2001.
- Hribar, Tine, ur. *Pirjevčev zbornik*. Maribor: Obzorja, 1982.
- Inkret, Andrej. »Nekaj pomislekov k mariborski opereti«. *Naši razgledi*, 19. oktober 1963, 403.
- Inkret, Andrej. »O vsebini samoupravljanja v gledališču«. *Naši razgledi*, 28. december 1963, 488.
- Kos, Janko. »Dušan Pirjevec (1921–1977)«. *Slavistična revija* 26, št. 1 (jan–mar 1987): 106–9.
- Kos, Janko. »Nevarna razmerja«. V *Dušan Pirjevec, slovenska kultura in literarna veda: zbornik prispevkov s simpozija ob 90. obletnici rojstva Dušana Pirjevca (Ljubljana, 29.–30. november 2011)*, urednica Seta Knop, 233–47. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2011.
- Kotnik, Vlado. *Antropologija opere: pomen idej o operi za razumevanje opernega fenomena in imaginarija*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, 2005.
- Krajncič, Ivan. »Birokratske metode proti demokratičnim težnjam«. *Naši razgledi*, 7. december 1963, 466.
- Kreft, Bratko. »Ob mariborskem gledališkem jubileju«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja* 15, št. 33 (1979): 113–21. Citirano po Bruno Hartman, *Kultura v Mariboru*. Maribor: Obzorja, 2001, 68, op. 24.
- Liška, Janko. »Rudolf, Branko (1904–1987)«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi524836/#slovenski-biografski-leksikon>.
- M. »Včasih se zgodi. Domača opereta v Mariboru.« *Večer*, 10. julij 1956, 2.
- [Mevlja, Dušan]. »Ob jubileju Operetnega ansambla«. *Operetni ansambel*: [Gledališki list, op. p.], sezona 1956–57 [Schubert-Berté: Pri treh mladenkah, premiera 16. 3. 1957, op. p.], [2].

- Mevlja, Dušan. »Opereta v Mariboru: 1920–1941 ... 1952–1957«. *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 4 (1959–1960): 126–30.
- Mevlja, Dušan. »Štirideset let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru: 1919–1959 Drama«. *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 1 (1959/60): 17–25.
- Mevlja, Dušan. »'Z našo komiko je namreč križ!' Razgovor z režiserjem 'Veselih žen' – Cirilom Debevcem«. *Gledališki list SNG v Mariboru* 18, št. 9–11 (1963–64): 86–90.
- Mikeln, Miloš. »Epilog k operetni polemiki«. *Naši razgledi*, 28. december 1963, 487.
- Moravec, Dušan. »Mariborska gostovanja v Ljubljani«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 5, št. 14 (1969): 163–7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SHR6HZR6>.
- Neubauer, Henrik. *Opereta v Sloveniji: zgodovinski pregled*. Ljubljana: Glasbena matica, 2008.
- »Novi kapelnik slov. nar. gledališča«. *Zrnje* 1, št. 3 (27. 10. 1920): 24. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-ZAK4HMJ9>. Citirano po Bruno Hartman, »Leto 1921 – prelomnica v razvoju mariborskega gledališča«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 5, št. 14 (1969): 128, op. 11. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SHR6HZR6>.
- Pagon, Neda. »Ziherl, Boris (1910–1976)«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi868215/#slovenski-biografski-leksikon>.
- Pavček, Tone. »Strukturalna kriza gledališča?«. *Naši razgledi*, 27. julij 1963, 279–80.
- Pirjevec, Dušan. »Krpanova kobilica v Mariboru«. *Sodobnost* 11, št. 11 (1963): 1051.
- Pirjevec, Dušan. *Estetska misel Franceta Vebra*. Ljubljana, Slovenska matica, 1989.
- Pirjevec, Dušan. *Filozofija in umetnost in drugi spisi*. Ljubljana: Aleph, LDS, 1991.
- »Popis uprizoritev«. V *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru: drama, opera, balet: 1919–2019*, urednik Vili Ravnjak, 625–36. Maribor: Slovensko narodno gledališče; Umetniški kabinet Primož Premzl, 2019.
- Požar, Danilo. »Še ena glosa ...«. *Večer*, 13. april 1963, 5.
- Požar, Danilo. »Finalna glosa«. *Večer*, 22. maj 1963, 5.
- Požar, Danilo. »Kje je načelnost ali ne živimo od kritike«. *Naši razgledi*, 5. oktober 1963, 381.

- Rasberger, Pavel. *Moji spomini*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1965.
- Ravnjak, Vili, ur. *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru: drama, opera, balet: [1919–2019]*. Maribor: Slovensko narodno gledališče, Umetniški kabinet Primož Premzl, 2019.
- Rudolf, Branko. »O pomenu mariborske Drame«. *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 1 (1959/60): 13–7.
- Rudolf, Branko. »Glosa o možnosti oživljanja operete v Mariboru«. *Večer*, 3. april 1963, 5.
- Rudolf, Branko. »Pa spet glosa«. *Večer*, 27. april 1963, 5.
- Rudolf, Branko. »‘Opereta v operi’ v Mariboru«. *Naši razgledi*, 6. julij 1963, 264.
- Rudolf, Branko. »‘Opereta v operi’ v Mariboru II«. *Naši razgledi*, 27. julij 1963, 280.
- Rudolf, Branko. »Še o načelnosti vodstva SNG v Mariboru«. *Naši razgledi*, 19. oktober 1963, 403.
- Rudolf, Branko. »Še enkrat: resnici na ljubo«. *Naši razgledi*, 28. december 1963, 488–9.
- Simoniti, Sandra. »Pirjevec Dušan – Ahac«. *Primorci.si*. <http://www.primorci.si/osebe/pirjevec-du%C5%A1an-ahac/1191/>.
- Slavčeva, Maša. »O delu v operi in pogojih za njen nadaljnji razvoj, pogovor s Cirilom Debevcem«. *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 19, št. 11 (1939/1940): 89–90. Citirano po Katarina Bogunović Hočevlar, »Ljubljanska opera med obema vojnama: moderna režija in njeni protagonisti«, *Muzikološki zbornik* 56, št. 1 (2020): 149–66. <https://doi.org/10.4312/mz.56.1.149-166>.
- Špendal, Manica. *Iz mariborske glasbene zgodovine*. Maribor: Obzorja, 2000.
- Urbančič, Ivo. »Spremna beseda: vprašanja estetike«. V: Dušan Pirjevec, *Estetska misel Franceta Vebra*, 300–1. Ljubljana, Slovenska matica, 1989.
- Zabel, Igor. »Prvotni dogodek«. V: Dušan Pirjevec, *Filozofija in umetnost in drugi spisi*, 208–17. Ljubljana: Aleph, LDS, 1991.
- Zabukovec, Urša. »Mihail Riklin o kulturi in terorju. O iluzijah intelektualcev in nalogah filozofov«. V: Mihail Riklin, *Svoboda in prepoved. Kultura v času terorja*, 239–54. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2015.
- Ziherl, Boris. »Dejansko življenje in modernizem«. *Mlada pota* 6, št. 1 (1957–58): 27. Ponatis odlomka: Boris Ziherl, »O modernem in njegovih družbenih nosilcih«, *Naša sodobnost* 5, št. 7 (1957): 581–2.

Žganjer, Branislav. »Smeh med gledališkimi stenami. Razgovor našega sodelavca z dramaturgom gledališča 'Komedija'«. *Večer*, 12. julij 1956, 2.

Žižek, Fran. *Moja zgodnja gledališka leta*. Maribor: Obzorja, 2000.

Operetta
at the Opera of the Slovene
National Theatre in Ljubljana
and other surrounding theatres
between the Two World Wars

*Opereta v Operi Slovenskega
narodnega gledališča Ljubljana
in drugih okoliških gledališčih
med obema svetovnima vojnama*

Gustav Mahler in opereta

Primož Kuret
Univerza v Ljubljani
University in Ljubljana

Ko sem pred leti pripravljaj svojo knjigo o Mahlerju, dirigentu, ki je eno sezono preživel v ljubljanskem Deželnem gledališču,¹ sem bil presenečen, kolikšno število predstav oper in operet je v eni sezoni moral tu pripraviti. Za današnje pojme nepojmljivo število. Žal pa ne vemo nič o njegovem tedanjem bivanju v Ljubljani. Tudi njegovih pisem iz tega obdobja ni. Gledališče je nekaj let po Mahlerjevem odhodu (1887) pogorelo in z njim vred vsi arhivi. Kot mlad, neizkušen dirigent, je moral v eni sezoni, ki je trajala od začetka septembra 1881 do začetka aprila 1882, kljub razumljivi neizkušenosti, prevzeti veliko breme obveznosti. Ljubljansko gledališče je bilo sicer vsekakor bolj urejeno kot gledališče v Bad Hallu, kjer je začel svojo dirigentsko kariero. Toda veljalo je za provincialno gledališče, kakršnih je bilo v monarhiji veliko. Vendar Kurt Blaukopf ugotavlja da je bila Ljubljana provinca z nivojem.² Tudi ohranjeni dokumenti – pogodbe med deželnim odborom in gledališčem – dokazujejo urejenost in resno delo gledališča.

Gledališča v Budimpešti, na Dunaju in v New Yorku, kjer je pozneje deloval, so uprizarjala samo opere in balete, medtem ko so bili repertoarji drugih gledališč pisana mešanica oper, operet, burk in spevoiger. Tudi v Ljubljani so v tej sezoni imeli na programu poleg oper in operet seveda spevoigre in burke. V gledališču so bile tudi slovenske predstave. V Kasslu je Mahler v dveh letih vodil ca. 160 oper in ca. 100 spevoiger poleg drugih na-

1 Primož Kuret, *Mahler in Ljubljana (1881–1882)* (Ljubljana: DZS, 1997).

2 Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973), 54.

log.³ V Olomoucu je bil Mahler samo 65 dni in je v tem času stopil za pult samo 15-krat. Med skladatelji je najbolj cenil Mozarta in Wagnerja, ki ju je največkrat izvajal.⁴

Kakšen je bil njegov odnos do operete, komaj kaj vemo iz skupih podatkov, ki so na voljo. V ljubljanskem obdobju o tem ni mogel kaj dosti razmišljati, saj je bil njegov delovni dan dodobra izpolnjen s pripravami za vedno nove predstave. Operete, ki jih je Mahler dirigiral, so bile deloma aktualne, deloma nastale v prejšnjih generacijah, kamor so sodile zlasti francoske operete. Sekundarna literatura slika Mahlerjev odnos do operete v odtenkih vzvišenosti, ambivalence in sovražnosti. Na splošno so menili, da jih je dirigent dolžan izvajati po nalogu svojega šefa ali zaradi finančnega učinka. Tudi pozneje je v pismih in anekdotah Mahler le malo omenjal popularno glasbo. Mahlerjev biograf Henry-Louis de la Grange piše o dogodku v dunajski Dvorni operi. Pevec Schröder se je branil peti vlogo Eisensteina v Straussovem *Netopirju*. Mahler ga je takoj ukoril:

Opereta je preprosto majhna in neobvezujoča opera in mnoga klasična dela imajo tak naziv. Straussovo delo prekaša mnoge v svoji ekselentni glasbeni dikciji, zato ga mnoga operna vodstva vključujejo v svoj operni repertoar. In vi, gospod Schröder, ste peli že mnoga dela, ki so globoko pod ravniho Netopirja – recimo Ob Vrbskem jezeru (delo koroškega rojaka Tomaža Košata).⁵

Drugačno mnenje o Johannu Straussu je Mahler povedal Natalie Bauer – Lechner:

Valčkov ne cenim kot nekaj malovrednega. Pustim jim veljavo v njihovih posebnosti in ljubkih izumih. Ampak tega ne morete imenovati umetnost, saj ima z njo tako malo skupnega kakor ljudska pesem. Kratkosapne melodije od osem do osem taktov, iz katerih ni mogoča nikakršna izpeljava, ne moremo šteti za »kompozicijo«. Če jih primerjamo n. pr. s Schubertovimi Moments musicals, vidimo, da je tu v vodenju in razvoju ter vsebini vsakega takta umetni-

3 Peter Wehle, *Gustav Mahler – langsam, schleppend, stuermisch bewegt* (Wien: Kremsmayr & Scheriau, 2010), 53.

4 Knud Martner, »Mahler im Opernhaus – Eine Bilanz seiner Bühnentätigkeit 1880–1910«, v *Neue Mahleriana*, ur. Günther Weiss (Bern: Verlag Peter Lang, 1997), 163–73.

5 Navaja Henry-Louis de la Grange, *Gustav Mahler, vol. 2: Vienna: The Years of Challenge, 1897–1904* (New York: Oxford University Press, 1995), 182. Tomaž (Thomas) Koschat/Košat je bil znan pisec spevoigre s koroško ljudske tematiko.

na. Strauss je uboga para z vsemi svojimi melodijami in 'domisleki', od katerih se ne da nič prodati – kot nekdo, ki bi moral živeti od zastavljanja svojega nekaj imetja in bi to storil takoj, medtem ko bi drugi imel malo denarja in veliko denarja vedno, ko bi ga potreboval, v žepu.⁶

Vendar so to izjavo pozneje zanikali, saj je bilo splošno znano, da je Mahler Straussa občudoval.⁷

Obstajajo namigi, da je Mahler osebno užival ob opereti in nekatere celo poznal, čeprav jih ni nikoli dirigiral. Tako v pismu, januarja 1904, ženi Almi omenja Pfitznerjevo opero *Roža z vrta ljubezni*, o kateri napiše:

Včeraj sem bil torej v vrtu ljubezni. Izvedba je bila dobra in je vse-skozi potrdila moje vtise pri branju. Velika razpoloženjska sila, zelo zanimiv kolorit, toda preveč brez forme in zamegljeno. Večni zdriz in prvinska sluz, ki vedno potisne življenje, vendar ga zavira v razvoju. Kreacija uspeva kvečjemu do mehkužcev, vretenčarji ne morejo postati. Človek bi rad vzkliknil kot Kalchas v Lepi Heleni: Rože, nič drugega kot rože.⁸

To opereto je Mahler dirigiral samo v Ljubljani in si vendar zapomnil nekaj poant iz teksta.

Še o enem dogodku, ki se je zgodil na eni od predstav *Netopirja* v Dvorni operi, poroča tenorist Andreas Dippel:

Strauss je sedel na dirigentskem stolu. Girardi (znan dunajski komik), ki naj bi nastopil šele v zadnjem dejanju, je sedel zaenkrat poleg Mahlerja v zatemnjenem parterju. Mahler je bil molčeč, Girardi pa bi rad klepetal. Sem in tja je pogledal v bliskajoče se očala in resni obraz svojega soseda. Končno reče Mahler: Meni bi bil Cigan baron kot slavnostna predstava ljubši. Vesel, da končno lahko govori, je kar zavrelo iz njega v dunajskem dialektu: Aber ich bitt' Sie! »Der Zigeuner Baron«! Hätten s'mi amal den Lohengrin singen lassen! Da hätt'n erst was derlebt! [Pa prosim vas! Cigan ba-

6 Natalie Bauer-Lechner, *Gustav Mahler in den Erinnerungen* (Hamburg: K. D. Wagner, 1984), 134.

7 Erich Wolfgang Partsch in Morten Solvik, ur., *Mahler im Kontext/Contextualizing Mahler* (Wien: Böhlau Verlag, 2011), 371, <https://doi.org/10.7767/boeh-lau.9783205791201>.

8 Henry Louis de la Grange in Günther Weiss, ur., *Ein Glück ohne Ruh'*. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma (München: Goldmann Verlag, 1997), 182–283.

ron! Ali bi mi vi pustili enkrat peti vlogo Lohengrina! Takrat bi šele kaj doživeli.]]⁹

Mahler te operete ni nikoli dirigiral, poznal jo je lahko po tem, da jo je videl ali da je študiral partituro.

Vrnimo se v Ljubljano, kjer je Mahler dirigiral kar tri operete Johanna Strauss jr., in sicer: *Cagliostro in Wien* (1875), *Netopir* (1874) in *Veselo vojno*, ki je nastala leta 1881. Gledališče je imelo na sporedu štiri operete Franza von Suppéja: *Boccaccio* (1879), *Donna Juanita* (1880), *Fatinitza* (1876) in *Flotte Bursche* (1863), ter tri operete Jacquesa Offenbacha: *Barbe-bleu* (1866), *La belle Helene* (1964), *La vie parisienne* (1866). Robert Planquette je bil zastopan z opereto *Les Cloches de Corneville* (1877). Prva operetna predstava, ki jo je Mahler v Ljubljani dirigiral, pa je bila *Girofle - Girofla* Charlesa Lecocqua.

Z opereto pa se je Mahler ukvarjal tudi v Kasslu (Le Mariage aux lanternes), v Hamburgu in na Dunaju je dirigiral Straussovega *Netopirja*.¹⁰

Iz teh podatkov vidimo, da je največ operet dirigiral Mahler prav v Ljubljani. O njegovih operetnih predstavah je pisal nemški časopis v Ljubljani, slovenski nemških predstav niso omenjali. Deželno gledališče je vodil v sezoni 1881/82 Alexander Mondheim - Schreiner. V začetku sezone so vedno na novo angažirali pevce, igralce, režiserje in kapelnika. Orkester je imel 18 glasbenikov, ki so se jim pridružili po potrebi glasbeniki vojaške godbe, s katerimi je imelo gledališče posebno pogodbo. Zbor je štel po sedem moških in sedem ženskih glasov.

Po tedanjih kriterijih naj bi imel orkester za opereto naslednjo zasedbo (primer *Boccaccio*): po 2 flavti, oboi, klarineta, fagota, 4 rogove, 2 trobenti, 3 pozavne, tolkala in godala.

Pevsko osebje so v Ljubljani v tej sezoni sestavljali dramatična sopranistka Caroline Fischer, prva operetna in mladostna operna pevka Leopoldine Ranek, prva operetna in lokalna pevka Hedwig von Wagner, mezzosopranistka Emma von Sonnleitner, »pojoča mati« v operi in opereti Rosine Wallhof-Bomm, pevka Paula Solmar kot prva junakinja, Johanna von Fallenberg, Theresa Lindenthal, Maria Malleg, karakterni komik in režiser Alexander Mondheim Schreiner, buffo basist in režiser Louis Lino-ri, junaški ljubimec Bruno Felix, Ludwig Auspitz, basist Josef Sprinz, prvi

9 Timothy David Freeze, »Fit for an Operetta': Mahler and the Popular Music of his Day«, v *Mahler im Kontext/Contextualizing Mahler*, ur. Erich Wolfgang Partsch in Morten Solvik (Wien: Böhlau Verlag, 2011), 371.

10 Ibid., 365–96.

operni tenor Leopold Telle, operetni in operni lirični tenorist Julius Klein, basist Ernst Unger, prvi baritonist Ottokar Payer, baritonist Wenzel Petro, kapelnik August Mahler, direktor orkestra Georg Mayar.¹¹ Sestav ansambla se je med sezono spreminjal.

Ohranjena pogodba med Deželnim gledališčem in Deželnim odborom, podpisana 27. aprila 1881, določa, da je umetniško vodstvo operet, iger in veseloiger izključno v skrbi gospoda Alexandra Mondheim Schreinerja, opera pa v skrbi g. Emanuela Urbana. Posebni člen je določal, da mora gledališki podjetnik zagotoviti z angažiranim osebjem zasedbo, ki zagotavlja popolno in zelo dobro izvedbo. Vsa določila te pogodbe kažejo, kot smo že rekli, na urejeno gledališče.

Mahler je sezono pričel z izvedbo Beethovnovе uverture *Egmont* in z izvedbo Verdijeve opere *Trubadur*. Sledila je nora groteska iz špansko-mavrskega srednjega veka, opereta *Girofle-Girofla* Charlesa Lecocqua, ki so ga imeli za Offenbachovega naslednika. Kot piše kritik predstave je bil »orkester pod Mahlerjevim vodstvom poln zagona«.¹²

Naslednja predstava je bila Straussova opereta *Netopir*, delo, ki zahteva vrhunske pevce in igralce ter je že v tem času slovelo kot ena najboljših operet dunajskega mojstra Straussa jr. V nasprotju z drugimi ne obravnava pravljčnih snovi, ampak sega v prikaz meščanskega razreda tega časa. Kritiki je predstavo označil »kot v celoti zelo posrečeno«. Za čuda pa Mahlerja ni posebej omenjal.¹³

Podobno velja za naslednjo opereto von Suppéjevo *Fatinitza* iz leta 1876, zgodbo iz krimskih vojn 1854/55. Kritiki jo imenuje »neuničljiva *Fatinitza*« in je bil navdušen nad pevskimi dosežki. Zlasti hvali finale v prvem in tretjem dejanju, pri čemer je prispeval »zelo pošten delež« orkester.¹⁴

O predstavi Jacquesa Offenbacha *Pariško življenje* je menil, da je popoln polom preprečil orkester. Vodil ga je seveda Mahler.¹⁵

11 *Laibacher Zeitung*, št. 56 (10. marec 1881), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-YDZGV4MS>.

12 *Laibacher Zeitung*, št. 227 (6. oktober 1881), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-RIMMKO61>.

13 *Laibacher Zeitung*, št. 237 (18. oktober 1881), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-CGEDE95F>.

14 *Laibacher Zeitung*, št. 250 (3. november 1881), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-CMB2oS38>.

15 *Laibacher Zeitung*, št. 258 (12. november 1881), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-D845RN8J>.

Po vrsti oper je sledila spet opereta. Tokrat Strraussov *Cagliostro na Dunaju*, ki je bil po kritikovem mnenju »dobro naštudiran in je lepo uspel«.¹⁶

Pred novim letom so se vrstile na odru seveda predvsem operete. V *Netopirju* in *Boccacciu* je nastopila kot gostja Amelie Mara iz Bratislave in zelo poživila predstavo.

S Suppéjevo operete *Boccaccio* pa je gledališče doseglo prebojen uspeh. Naslovno vlogo genialnega pripovednika iz zgodnje renesanse je skladatelj namenil ženskemu glasu in v Ljubljani jo je pela »odlično« altistka Hedwig von Wagner. Navdušenje občinstva je bilo veliko in je po tretjem dejanju priklicalo ansambel kar trikrat pred zaveso. Skladatelju je finančni uspeh te operete omogočil, da se je posvetil samo komponiranju. Vendar podobnega uspeha z drugimi operetami predvsem zaradi šibkih libretov ni več dosegel. - Na koncu pohvalne ocene ljubljanski kritik opozarja tudi na slovensko predstavo v gledališču s tremi enodejankami: *Zapirajte vrata*, *Eno uro doktor* in *Krojač Fips* in pričakuje prav številen obisk.¹⁷

Tudi Suppéjeva opereta *Veseli fantje* (Flotte Bursche) sodi med manj uspele. Nastala je že leta 1863. V uverturi citira skladatelj znano pesem *Gaudeamus igitur*. V ljubljanski predstavi je kritik pohvalil poleg nekaterih solistov predvsem zbor.¹⁸

V prednovoletni predstavi *Netopirja* je ponovno uspešno nastopila pevka Amelia Mara kot Rosalinda, ki je navdušila z lepim glasom in »res graciozno igro«. Novo angažirani tenorist Friedrich Erl je briljiral s pesmijo *Glücklich ist, wer vergisst*. Prav Erl je med ljubljanskimi kolegi naredil najbolj uspešno kariero in nastopal po številnih evropskih odrih. Znano je, da je v Mannheimu pel na premieri Wolfovega Corregidorja. Kritik je zelo pohvalil ansambel v drugem dejanju, zlasti izvedbo valčka *Brüderlein und Schwesterlein*. »V celoti je predstava potekala precizno.«¹⁹

Kmalu po novem letu je sledila Offenbachova »razuzdana« opereta *Lepa Helena* z Leopoldino Ranek v glavni vlogi. Kritik je bil v glavnem s predstavo in pevci zadovoljen, orkestra in Mahlerja pa posebej ne omenja.

16 *Laibacher Zeitung*, št. 279 (7. december 1881), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-9402NSH2>.

17 *Laibacher Zeitung*, št. 265 (21. november 1881), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-QHE6UA73>.

18 *Laibacher Zeitung*, št. 292 (23. december 1881), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-XH4GDCU6>.

19 *Laibacher Zeitung*, št. 296 (29. december 1881), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-SYD50NXG>.

Sezona se je prevesila v drugo polovico in pevci so dobivali svoje benefične predstave. Tako si je Eugen Berger izbral opereto *Mornariški kadet* Richarda Geneea (1823–1895). Skladatelj je bil rojen v Gdansk, nato pa 20 let nastopal kot operni dirigent, skladatelj in gledališki kapelnik po različnih evropskih odrih. Leta 1868 je bil angažiran v dunajskem Theater an der Wien, kjer se je uveljavil kot libretist operet m. d. Johanna Straussa, Millöckerja in Suppéja. Med njegovimi deli je opereta *Mornariški kadet* nastala že leta 1850. Ljubljanska predstava je bila slabo obiskana, tudi vsi pevci niso bili na običajni ravni, pač pa je bil zbor in celoten igralski ansambel v drugem dejanju »natančno izveden.« Predstavo bi morali naslednji dan ponoviti, pa so zaradi bolezni namesto nje izvedli Verdijevo opero *Ernani*. Pozneje so predstavo vendarle ponovili z uspehom, saj je »vsa predstava potekala v redu«. ²⁰

Na novo so naštudirali opereto *Cornevillski zvonovi* skladatelja R. Planquetta, »ki jo je občinstvo pohvalno sprejelo. Celotni vtis je bil prav ugoden, zlasti so ugajali kostimi in kritik je bil prepričan, da bo gotovo doživel še nekaj repriz«. ²¹

Ljubljana je rada sledila novostim. Tako je kmalu po premieri Straussove opere *Vesela vojna*, ki je bila na Dunaju konec leta 1881, uprizorila to delo že 28. februarja 1882. Svoj čas je je ta opereta pomenila kar enega od vrhov Straussove muze in tudi v Ljubljani so bili nad njo silno navdušeni. Kritiki v *Laibacher Zeitung* se je o delu na široko razpisal, časopis je v podlistku obširno citiral mnenje znamenitega dunajskega glasbenega kritika Eduarda Hanslicka. Kritika je bila temu primerno navdušena in že na začetku poudarila izjemen uspeh tako zaradi lepih melodij kot zaradi »briljantne« opreme. Hiša je bila razprodana, lože prenapolnjene in vsi so pričakovali, da orkester zaigra uverturo. In že ta je občinstvo spodbudila k vihnemu aplavzu. In ko se je nato dvignil zastor, so si sledile scene za sceno, soli in dueti, trio in kvinteti, zbori in finale ... Zelo pohvalno pa kritik spet omenja Mahlerja:

Tudi orkester moramo danes pohvaliti, saj se je pod dobrim vodstvom g. kapelnika Mahlerja hrabro držal. [...] Kapelnik Mahler je dobil tudi zase in za svoj orkester viharo priznanje. ²²

20 *Laibacher Zeitung*, št. 16 (20. januar 1882), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-UO66AKT4>.

21 *Laibacher Zeitung*, št. 25 (31. januar 1882), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-T96K8OS3>.

22 *Laibacher Zeitung*, št. 49 (1. marec 1882), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-PI529DXH>.

Do konca sezone so opereto *Vesela vojna* ponovili enajstkrat, kar priča o njeni priljubljenosti in uspehu predstave. Ob tej predstavi je treba omeniti še eno novost. Predstavo so prenašali z odra prek telefona v gledališko direkcijo. Mahler se je tako že v Ljubljani prvič srečal s tehničnim prenosom predstav.

Tudi Gustav Mahler je imel svojo benefično predstavo. Izbral si je opero *Alessandro Stradella*, ki opisuje pustolovsko življenje italijanskega baročnega skladatelja. Na predstavo je opozoril časopis *Laibacher Zeitung* že dan pred njo:

*Kapelnik gospod Mahler ima svojo benefično predstavo. Izbral si je letos še ne izvajano priljubljeno opero Alessandro Stradella. Spособnemu in delovnemu dirigentu naše opere, operete in spevoiger, ki je imel v sezoni dosti truda in muke želimo zelo dober obisk.*²³

Po predstavi pa je omenil, da je bil Mahler

*neumorno delaven in prizadeven kapelnik. Opera je bila dobro naštudirana in izvedena. Ko se je beneficant pojavil, sta ga sprejela precej številno zbrano občinstvo z živahnim aplavzom in orkester s tušem. Dobil je velik lovorjev venec kot znamenje priznanja. Ta odlično šolani glasbenik jemlje svoje naloge zelo resno. Med sezono je imel mnogo težav in skrbi ter si je venec tudi popolnoma zaslužil.*²⁴

Mahler je v Ljubljani predstavil 15 operet v 42 predstavah in 11 oper na 40 predstavah. V kratkem času od začetka oktobra 1881 pa do konca marca 1881 je dirigiral kar 82 predstav, kar je moralo tako za njega kakor za ansambel predstavljati precejšen napor. Kritike so večkrat ugotavljale pomanjkljivosti, slabše sposobnosti posameznih pevcev, ki so jih med sezono po potrebi tudi zamenjali, medtem ko o orkestru, zboru in dirigentu takih pripomb ni. V svoji nadaljnji bogati dirigentski karieri pa se je Mahler repertoarju, ki ga je dirigiral v Ljubljani, striktno in če je le bilo mogoče izogibal (Rossini, Gounod, Flotow, Donizetti in operete). Posamezne predstave so bile tudi v Ljubljani na sporedu tudi samo enkrat (*Le Fille de madam Angot*, *Barbe-bleu*, *La belle Helene*, *Flotte Bursche*). Po dvakrat so izvedli operete *Mornariški kadet* (*Der Seekadet*), *Girofle-Girofla*, *La vie parisi-*

23 *Laibacher Zeitung*, št. 66 (21. marec 1882), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:-doc-AINBY59N>.

24 *Laibacher Zeitung*, št. 69 (24. marec 1882), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:-doc-FLI76IZV>.

enne, *Cagliostro in Wien*, *Netopir*, in *Fatinitza*. *Kornevski zvonovi* so zvonili v Ljubljani trikrat, *Boccaccia* so peli petkrat, *Donno Juanito* sedemkrat, medtem ko je bila *Vesela vojna* uprizorjena kar enajstkrat. Nekaj operet je nastalo neposredno pred uprizoritvijo v Ljubljani (*Cagliostro* in *Boccaccio* – 1879, *Dona Juanita* – 1880, *Vesela vojna* – 1881), druge, predvsem Offenbachove operete, so bile starejšega datuma. Vsekakor pa lahko rečemo, da je bila na Ljubljana na tekočem z opero in opereto.

Bibliografija

- Bauer-Lechner, Natalie. *Gustav Mahler in den Erinnerungen*. Hamburg: K. D. Wagner, 1984.
- Blaukopf, Kurt. *Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973.
- Freeze, Timothy David. »‘Fit for an Operetta’: Mahler and the Popular Music of his Day«. V *Mahler im Kontext/Contextualizing Mahler*, urednika Erich Wolfgang Partsch in Morten Solvik. Wien: Böhlau Verlag, 2011.
- Grange, Henry-Louis de la. *Gustav Mahler, vol. 2: Vienna: The Years of Challenge, 1897–1904*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Grange, Henry Louis de la in Günther Weiss, ur. *Ein Glück ohne Ruh‘. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma*. München: Goldmann Verlag, 1997.
- Kuret, Primož. *Mahler in Ljubljana (1881–1882)*. Ljubljana: DZS, 1997.
- Laibacher Zeitung* (1881–1882).
- Martner, Knud. »Mahler im Opernhaus – Eine Bilanz seiner Bühnentätigkeit 1880–1910«. V *Neue Mahleriana*, urednik Günther Weiss, 163–73. Bern: Verlag Peter Lang, 1997.
- Partsch, Erich Wolfgang in Morten Solvik, ur. *Mahler im Kontext/Contextualizing Mahler*. Wien: Böhlau Verlag, 2011. <https://doi.org/10.7767/boehlau.9783205791201>.
- Wehle, Peter. *Gustav Mahler – langsam, schleppend, stuermisch bewegt*. Wien: Kremayr & Scheriau, 2010.

Operetno dogajanje v ljubljanski Operi med obema vojnama

Henrik Neubauer
Samostojni raziskovalec
Independent researcher

Operete v obdobju ravnatelja Friderika Rukavine (1918–1925)

Prvega opernega ravnatelja novoustanovljenega gledališča, hrvaškega dirigenta Friderika Rukavino (1883–1940) naj bi v Ljubljano pripeljal takratni režiser dramskega dela gledališča, Hinko Nučič (1883–1970).¹ V njegovem obdobju je bilo na sporedu 109 predstav, od tega 78 oper, 18 baletov in le 11 operet.

Prva predstava Narodnega gledališča v Ljubljani, kot so novo ustanovo imenovali, je bila še pred koncem vojne Finžgarjev *Divji lovec* 29. septembra 1918. Operno gledališče je začelo predstave uprizarjati z opereto *Michujevi hčerki* francoskega skladatelja Andréa Messagerja (1853–1929) 21. novembra 1918, sledile so še operete *Cornevillski zvonovi* Roberta Planquetta (1848–1903) 20. decembra 1918, *Mam'zelle Nitouche* Hervéja 21. januarja 1919, *Slovaška princeska* manj znanega češkega skladatelja Rudolfa Piskačeka (1848–1940) in *Madame Favart* Jacquesa Offenbacha 24. maja 1919.

Poročevalec –n– je napisal, da ima *Mesagerjeva opereta*

v glasbi humor, je laskava, prikupna in zabavna, orkestralno barvita, v vokalnem delu polna pestrosti, živahnosti in ponekod operne fakture, v dejanju pa podaja dokaj ljubeznivih prizorov in jasno očrtanih značajeve ter je skoro bolj mišljena kot vesela igra z ilustraci-

1 Borut Loparnik, »Friderik Rukavina in vprašanja repertoarnih vodil slovenske opere«, v *Slovenska opera v evropskem okviru*, ur. Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn (Ljubljana: SAZU, 1982), 94.

*tivnimi glasbenimi točkami nego kot opereta v navadnem pomenu te besede.*²

Dokaj pohvalno so bili sprejeti Cornevilleški zvonovi, Mam'zelle Nitouche pa so skritizirali predvsem, ker je bila že tolikokrat na programu.

Za Slovaško princesko je B. napisal: »Lep, vabljev naslov, ki zbuja nestrpno radovednost in podžiga pričakovanja. Težko je reči, da je človek prevaran, a zadovoljen vendar ni.«³ –a– pa je menil, da je »predstava lepo uspela, pri čemer ima glavno zaslugo dobra režija«.⁴

Madame Favart je bila dobro sprejeta. Marij Kogoj je celo ocenil, da »v opereti ni takih neumnosti, kakršnih so operete običajno prenapolnjene«.⁵

V naslednji sezoni, 1919/20, so bile na sporedu štiri operete. Najprej so se 9. oktobra 1920 odločili za Millöckerjevega *Dijaka prosjaka*. Od 13. oktobra do 11. decembra 1920 je bila tiskarska stavka, zato časopisi skoraj dva meseca niso izhajali in ni bilo poročil o predstavah. Druga opereta te sezone je bila Offenbachova *Lepa Helena* 18. novembra 1919, nato 17. februarja 1920 Straussov *Netopir*. »Straussovemu Netopirju je kljub njegovi častitljivi starosti še danes vedno zagotovljen uspeh,«⁶ je napisal –n–. Zadnja premiera je bila *Poljska kri* Oskarja Nedbala (1874–1930), 9. maja 1920.

V sezoni 1920/21 je bila le ena premiera – 4. maja 1921 ponovno Mam'zelle Nitouche. Nepodpisani poročevalec je omenil, da »smo v letošnjem repertoarju odklonili opereto«⁷ in je ta opereta prišla na oder le zaradi gostje Irme Polak.

Vodstvo se je očitno odločilo, da ne bodo več uprizarjali operet, saj je bila naslednja šele 12. oktobra 1924 – Straussov *Netopir*. Fran Govekar ni bil več vezan na gledališče, in je ob uprizoritvi *Netopirja* napisal daljši članek, v katerem je povsem odklonil uprizarjanje operet.⁸

2 n, »Narodno gledališče. Michujevi hčerki«, *Slovenski narod* LI, št. 276 (22. november 1918): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-INKQCJWo>.

3 B., »Prosveta. Slovaška princeska«, *Slovenec* XLVII, št. 64 (18. marec 1919): 5, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-DRIEX8UH..>

4 a, »Narodno gledališče. Slovaška princeska«, *Jugoslavija* II, št. 69 (18. marec 1919): 4–5, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-YoP3O6Q9>.

5 Marij Kogoj, »Prosveta. Offenbachova, Madame Favart«, *Slovenec* XLVII, št. 125 (1. junij 1919): 5, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-GRXTLVY9>.

6 n, »Kultura. Straussovemu netopirju«, *Slovenski narod* LIII, št. 40 (19. februar 1920): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-2EP7K779>.

7 Anon., »Prosveta. Mamzelle Nitouche«, *Jutro* II, št. 107 (6. maj 1921): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-L912JoVL>.

8 –[Fran Govekar], »Opereta v Ljubljani«, *Jutro* V, št. 243 (15. oktober 1924): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-6M1NEI8Q>.

Za Rukavino vodenje Opere gotovo ni bilo lahko, kar se kaže posebej ob vprašanju operete. V prvih dveh sezonah so bile na sporedu kar pogosto, ko jih zaradi nenehnih kritik ni bilo več toliko, pa so se začeli pojavljati glasovi v njihov prid.

Prevajalci operet so bili v tem obdobju že preizkušeni Župančič, Gestrin, Lah, Golar, nov je bil novinar Viktor Zalar. Tri operete je dirigiral znani pianist Janko Ravnik (1891–1982), nato eno Josip Čerin (1867–1951), Maks Unger (1888–1962) dve, Berto Perić (1893–1923), Ivan Brezovšek (1888–1942), Anton Neffat (1893–1950) in Antonin Balatka (1895–1958) pa po eno.

Režiserji so bili štirje: najprej iz Češke uvoženi Vladimir Marek (1882–1939), nato Josip Povh (1884–1951), ki je začel kot dramski igralec in je podobno kot Marek pogosto prevzemal tudi vodilne pevske vloge v operetah, ter dramski igralec Anton Danilo s pravim imenom Anton Cerar (1859–1947) in operni pevec in publicist Pavel Debevec (1895–1939).

Raznolik je bil tudi pevski ansambel. Zaradi pomanjkanja glasbenikov, pevcev in plesalcev jih je maja 1918 prvi upravnik Fran Govekar zbiral po vsej Češki. V Ljubljano so prišli režiser Marek, pevki Vera Skalska in Hana Pirkova – Igorova, basist Hugo Zathay, baletni mojster Václav Vlček ter nekaj godbenikov in baletnih plesalk. Med slovenskimi pevci, ki so nastopali v operetah, so bili Rezika Thaler, Leopold Kovač, Svetozar (Rudolf) Banovec, Djuka (Djuro) Trbuhović, Cirila Medved, pa tudi Čehinja Zdenka Zika in še Fran Mohorič, Tončka Šuštar, Ivan Mencin, Ksavera Gajeva, Alojz Sekula, Josip Rus, Vera Smolenska v manjših vlogah. Poleg tega so si pri operetah pomagali z dramskimi igralci, zaradi katerih je bilo marsikdaj potrebno prikrojiti njihove glasbene dele. Med temi so bili Vera Danilova, Polonica Juvan, Bojan (Bojko) Peček, Pavel Debevec, Pavel Rasberger, Maks Simončič, Zvonimir Rogoz, Lojze Potokar, Lojze Drenovec idr.

Ravnatelj Opere Rukavina je ob koncu sezone 1924/25 zbolel, naslednjo sezono je prevzel mesto opernega ravnatelja v Osijeku, nato je bil dve leti operni ravnatelj v Zagrebu, potem pa dirigent Narodnega divadla in Filharmonije v Pragi.

Operete v obdobju ravnatelja Mirka Poliča (1925–1939)

Mirko Polič (1890–1951), je bil med letoma 1918 in 1923 dirigent in ravnatelj opere v Osijeku in je po navedbah Cirila Cvetka že takrat pisal Mateju Hubadu (1866–1937), da bi rad prišel v Ljubljano.⁹ Takrat to ni bilo mogoče, po

9 Ciril Cvetko, »Mirko Polič, dirigent in skladatelj«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja* 31, št. 64–65 (1995): 46.

Rukavinovem odhodu pa je bilo mesto ravnatelja ljubljanske Opere prosto. V njegovem štirinajstletnem obdobju je bilo v Ljubljani na sporedu 214 glasbeno-gledaliških predstav, od tega približno ena četrtnina (56) operet, 23 pa krajših ali daljših baletov.

Kot prvo opereto je uprizoril Offenbachovega *Orfeja v podzemlju* 21. novembra 1925. Sledila je še *Grofica Marica* Imreja Kálmána 7. marca 1926. Obe je dirigiral novi dirigent Danilo Švara (1902–1981), režiral pa Josip Povh, ki so mu bile režije kar nekako usojene. Fr. G. (Fran Govekar) je v *Orfeju* posebej pohvalil dirigenta, celoto pa označil za medlo in neumetniško.¹⁰ Podobno je sodil tudi č. – skladatelj, publicist in kritik Emil Adamič (1877–1936).¹¹ Veliko več pohvalnih besed je Govekar namenil *Grofici Marici*. Pisal je o navdušenju publike in pohvalil vse sodelujoče.¹²

Naslednjo sezono so bile tri operetne premiere – *Terezina* Oskarja Strausa 11. novembra 1926, *Orlov* Bruna Granichstaedtna 3. aprila 1927 in ponovno *Poljska kri* Oskarja Nedbala 25. junija 1927. Vse tri je spet režiral Povh, prvi dve je dirigiral Švara, zadnjo pa Polič sam. Medtem ko je bila *Terezina* kot slaba kopija *Grofice Marice* pri poročevalcih¹³ zelo slabo sprejeta, je po premieri *Orlova* Govekar, ki je takrat z Adamičem zamenjal časopisa, že v prvem stavku zapisal: »*To je bil uspeh! Ne, to je bil triumf. Gledališče natlačeno polno.*«¹⁴ Adamič pa je svoj prispevek slikovito končal: »*Vsi so prav vneto pomagali, da je Orlov, ki je itak že napol tlel, končno zagorel v celem morju aplavzov, vzklikov in šepetanja.*«¹⁵ Tudi *Poljska kri*, ki jo Gove-

10 Fr. G. [Fran Govekar], »Kulturni pregled. Premijera v ljubljanski operi. Offenbach: Orfej v podzemlju«, *Jutro* VI, št. 272 (22. november 1925): 11, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-FSRHSCZD>.

11 č. [Emil Adamič], »Prosveta. Opera ‚Orfej v podzemlju‘«, *Slovenski narod* LVI-II, št. 269 (25. november 1925): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-XOZ5C934>.

12 Fr. G., »Kulturni pregled. Kalman Emerik: Grofica Marica«, *Jutro* VII, št. 57 (10. marec 1926): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-GE7QZQJ9>.

13 Fr. G., »Kulturni pregled. Oskar Strauss: Terezina«, *Jutro* VII, št. 261 (12. november 1926): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-8UKYLQ20>; in č., »Prosveta. Opera Terezina«, *Slovenski narod* LIX, št. 258 (13. november 1926): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-M4DHBOY3>.

14 Fr. G., »Prosveta. Opereta ‚Orlov‘«, *Slovenski narod* LX, št. 76 (5. april 1927): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-8RLG54AQ>.

15 č., »Kulturni pregled. Opereta ‚Orlov‘«, *Jutro* VIII, št. 81 (5. april 1927): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-4UX94WXS>.

kar¹⁶ opisuje kot eno najboljših čeških operet, je doživela nedeljen uspeh za vse sodelujoče pevce, balet, zbor, orkester, režiserja in dirigenta.

*Ob koncu sezone, po toliki resni muziki, si z mirno vestjo lahko vsakdo privošči Poljsko kri, s katero se prav gotovo ne bo zastrupil. Hiša je bila razprodana, cvetja in aplavza mnogo, premnogo,*¹⁷

je Adamič začel in končal svoj prispevek.

V sezoni 1927/28 so bile uprizorjene štiri operete, najprej *Bajadera* Imreja Kálmána 27. 11. 1927. Govekar je opereto zelo pohvalil: »Sinoči smo jo v Ljubljani prvič slišali. Dober sloves je šel pred njo, in prepričali smo se, da spada resnično med najboljše moderne operete.«¹⁸ Adamič je prišel šele na reprizo: »Kalman ni le fabrikant operet, temveč jih v resnici z izdatnim muzikalnim znanjem komponira, da doseže mestoma operne viške.«¹⁹

Za *Zmagovalko oceana* hrvaškega skladatelja Hirskega 21. januarja 1928 je Govekar napisal, da se »Hirschlerju po sobotnem neoporečno močnem uspehu ni treba več skrivati za pseudonimom 'Hirsky', zakaj njegova opereta [...] presega večino banalne robe modnih operet.«²⁰ Tudi Adamič je ocenjeval podobno: »Opereta je bila z vsem prav lepo opremljena in obeta blagajni zadovoljne čase.«²¹

Popolnoma nasprotno pa so ocenili *Lady X (Lepo neznanko)* Georga Edwardsa (1843–1911) 23. marca 1928. »Na lepaku stoji, da je to ameriška jazz-opereta, a vem, da ni z Ameriko niti v najmanjšem sorodstvu,«²² je napisal Govekar. Zelo pa je pohvalil režiserja Povhèta, pevce Poličevo, Drenovca, Pečka, Ribičevo, Povhèta, zbor, balet in orkester pod taktirko Antonína Balatke.

16 Fr. G., »Prosveta. Ljubljanska opera. Nedbal: 'Poljska kri', *Slovenski narod* LX, št. 144 (28. junij 1927): 5, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-GAEDCLR2>.

17 č., »Prosveta. Ljubljanska opera. Oskar Nedbal: 'Poljska kri', *Jutro* VIII, št. 150 (26. junij 1927): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-2ONH8YGB>.

18 Fr. G., »Kalman Emerik: Bajadera«, *Slovenski narod* LX, št. 258 (13. november 1927): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-H2AAVZDD>.

19 č., »Ljubljanska opereta. Repriza Bajadere«, *Jutro* VIII, št. 270 (15. november 1927): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-1HO2F289>.

20 Fr. G., »Ljubljanska opera. Hirschler Žiga: Zmagovalka Oceana«, *Slovenski narod* LXI, št. 20 (24. januar 1928): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-JO-oOo616>.

21 č., »Prosveta. Ljubljanska opera. Premijera operete, Zmagovalka oceana«, *Jutro* IX, št. 19 (22. januar 1928): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-GRUQDV4H>.

22 Fr. G., »Prosveta. Ljubljansko gledališče«, *Slovenski narod* LXI, št. 70 (24. marec 1928): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-WUF6367U>.

Čardaška kneginja Imreja Kálmána 28. maja 1928, je bila tudi v tisku sprejeta bolje, čeprav sta tako Govekar²³ kot nepodpisan poročevalec poučevala, da je »danes že nekoliko nemoderna«.²⁴

Spomladi leta 1928 je bil objavljen intervju s takratnim upravnikom Narodnega gledališča v Ljubljani Radom Kregarjem²⁵ (1893–1962), v katerem je opravičeval izvajanje operet.

V novi sezoni je bila 18. oktobra 1928 najprej premiera *Boccaccia* Franza von Suppéja. Govekar²⁶ in Adamič²⁷ sta bila spet enotna, da je *Boccaccio* solidno operetno delo, ki prekaša različne modne enodnevnice.

Takoj po novem letu, 9. januarja 1929, je bila premiera operete *Pri treh mladenkah* Franza Schuberta in Heinricha Bertéja (1857–1924).

*Libretista sta napisala ljubezniv tekst, v katerega mešata spretno ljubkost z grotesko, resnost s šaljivostjo in sentimentalnostjo, tako, da pride prav vsak poslušalec na svoj račun,*²⁸

je pisalo v nepodpisanem poročilu. Govekar je omenil, da je »'Pri treh mladenkah', prav spretno sestavljena po Schubertovih motivih, pesmih in plesnih skladbah.«²⁹

Lehárjev *Grof Luksemburški* je bil 19. marca 1929, očitno sprejet z navdušenjem.

*Sinoči je žel Leharjev 'Grof Luksemburški', naš davni znanec izpred 15–20 let, na ljubljanskem opernem odru zmagovito vstajenje med brezkončnimi salvami aplavzov, ki jih ni hotelo biti konec,*³⁰

je poročal Govekar.

23 Fr. G., »Prosveta. Ljubljanska opera«, *Slovenski narod* LXI, št. 122 (29. maj 1928): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-BEMNDIOZ>.

24 Anon., »Operetna premijera v Ljubljani. 'Čardaška kneginja'«, *Jutro* IX, št. 125 (30. maj 1928): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-BKAGBQ76>.

25 Anon., »Za duha in srce. Naša drama (Interview z g. upravnikom inž. Kregarjem)«, *Slovenec* LVI, št. 55 (6. marec 1928): 6, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-UXXI6AXU>.

26 Fr. G., »Suppe: Boccaccio«, *Slovenski narod* LXI, št. 240 (19. oktober 1928): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-G1F5CTGF>.

27 č., »Ljubljanska opera. Premijera operete 'Boccaccio'«, *Jutro* IX, št. 246 (19. oktober 1928): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-E2H9PKOJ>.

28 Anon., »Opereta Pri treh mladenkah«, *Jutro* X, št. 9 (10. januar 1929): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-I4OSURGV>.

29 Fr. G., »Prosveta. Pri treh mladenkah«, *Slovenski narod* LXII, št. 9 (11. januar 1929): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-5THSEAKY>.

30 Fr. G., »Prosveta. Grof Luksemburški«, *Slovenski narod* LXII, št. 65 (20. marec 1929): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-oMAP8EY3>.

Sezono je 26. aprila 1929 končal Straussov *Cigan baron*. Tudi ta premiera se je izšla v zadovoljstvo kritikov in publike.

Operetno sezono 1929/30 je odprla tretja povojna ponovitev *Mam'zelle Nitouche* (sicer pa že osma).

Beneška noč Johanna Straussa v predelavi Erika Wolfganga Korngolda (1897–1957) je bila premierno uprizorjena 13. novembra 1928. »Opereta je v tej obliki zelo prikupno delo tako v glasbenem oziru, kot v svoji slikovitosti in elegantni uglajenosti svoje dobe,«³¹ je napisal Adamič. V. – muzikolog Stan-ko Vurnik (1898–1932) – pa je potožil:

*Z vztrajno gojitvijo operete pri nas je opera vzgojila svojo specialno operetno publiko, žalibog. Ta, kakor sem videl, nima za glasbo nobenega smisla in ploska najbolj le surovi šali.*³²

Najbolj znana med operetami Carla Zellerja (1842–1998), *Tičar*, je imela premiero 15. decembra 1929. Govekar je imel o *Tičarju* boljše mnenje: »Sploh je bila predstava po zaslugi dirigenta g. Svetela vzgledno skrbno pripravljena in živahno izvajana. Uspeh je bil zato izreden, naravnost premier-ski.«³³ Tudi E. A. je napisal, da je imela opereta »močan uspeh, tudi gledališče je bilo polno. Želel bi tak obisk operi.«³⁴

23. februarja 1930 je prišel na spored *Netopir*, tretjič po vojni, sicer pa že šestič. »Vzlic vsemu vihanju modrih nosov tudi najresnejši človek rad sliši veselo, živahno muziko, se rad nasmeje ter pozabi vsaj za nekaj ur na vsakdanjo enoličnost in moro,«³⁵ je opravičeval izbiro te operete Adamič.

18. maja 1930 je prišla na vrsto še Fallova *Dolarska princesa*. Tudi to je komentiral Adamič: »Dolarska princesa pa ni v tej meri užgala kakor je naša opereta pričakovala, čeprav ni moči reči, da bi se naši izvajalci ne bili na vso moč potrudili.«³⁶

31 č., »Operetna premijera 'Beneška noč', *Jutro X*, št. 267 (14. november 1929): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-K7ILANCo>.

32 V. [Stanko Vurnik], »Ljubljanska opera: Beneška noč«, *Slovenec LVII*, št. 264 (19. november 1929): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-PQSQUWHY>.

33 Fr. G., »Prosveta. Tičar«, *Slovenski narod LXII*, št. 288 (16. december 1929): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-XKCUJMXM>.

34 E. A., »Opereta 'Tičnik', *Jutro X*, št. 295 (17. december 1929): 9, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-WJ965H7S>.

35 č., »Ljubljanska opera. Opereta 'Netopir', *Jutro XI*, št. 46 (25. februar 1930): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-R7PD0MUG>.

36 č., »Kulturni pregled. Iz ljubljanske opere. 'Dolarska princesa', *Jutro XI*, št. 117 (22. maj 1930): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-IISMU9oI>.

Naslednjo sezono, 1930/31, je 29. aprila 1931 zaznamovala izvedba izvirne slovenske operete Pavla Šivica (1908–1995) *Oj ta prešmentana ljubezen* na besedilo pevca, pisatelja in pesnika, člana ljubljanskega opernega pevskega zbora Maksa Simončiča (1887–1966), ki se je tokrat prvič predstavil kot libretist in se je pozneje pogosto ukvarjal s pisanjem operetnih besedil. Čeprav so bile na sporedu še tri operete tujih skladateljev, je največ zanimanja vzbudilo prav to Šivičevo prvo odrsko delo s podnaslovom burleskna opereta. Prvo slovensko operetno premiero je zelo poznavalsko ocenil Govekar:

*Šiviceva glasba se izraža predvsem v moderni plesni ritmiki skoraj dosledno mednarodnega značaja. Glasbeni stavek mu poteka naravno in kaže, da ima mladi avtor v skladanju že dokaj rutine. Odlikuje ga humornost v izražanju, zna biti prav prijetno melodičen in ne dvomim, da bo nekaj njegovih tangov, slowfoxov in valčkov kmalu popularnih.*³⁷

Emil Adamič si je predstavo ogledal šele kot eno od kar štirinajstih ponovitev in je pisal zelo pohvalno o mladem skladatelju: »Mislim, da bi g. Šivic z res prvovrstnim operetnim tekstom premagal vse druge in postal naš Lehar s častmi in polnim žepom!«³⁸ Iz obeh kritik ugotavljam, da je Šivic kljub nekaterim začetniškim napakam svoj odrski krst prestal uspešno, in je morda škoda, da se pozneje ni več lotil operet.

Poleg Šivičevega prvenca so to sezono 5. oktobra 1930 izvedli Straussovo *Veselo vojno*, za katero ni bilo nikakršnega odziva.

15. februarja 1931 so imeli na sporedu Millöckerjevega *Dijaka prosjaka* ter 13. junija 1931 *Vijolico z Montmartra* Emerika Kálmána. Govekar je bil z Millöckerjevo opereto očitno zadovoljen:

*Uprava je poskrbela, da sodeluje čim več opernih solistov in zato je bila predstava že skoraj tako dovršena, kakor je bila včasih pred prevratom, ko so tudi vse ženske partije pele operne pevke in moške partije operni pevci.*³⁹

37 Fr. G., »Nova izvirna opereta«, *Slovenski narod* LXIV, št. 97 (30. april 1931): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-PPBAIIQJ>.

38 č., »Kulturni pregled. 'Oj, ta prešmentana ljubezen'«, *Jutro* XII, št. 105 (8. maj 1931): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-EV5IKZUB>.

39 Fr. G., »Dijak prosjak«, *Slovenski narod* LXIV, št. 37 (16. februar 1931): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-NIJHD8GN>.

O *Vijolici z Montmartra* je pisal Adamič: »*Gotovo je Vijolica tako po svoji povesti, po muziki, uprizoritvi itd. izmed najboljših operet, kar smo jih letos videli na našem odru.*«⁴⁰

V sezoni 1931/32, so bile na sporedu spet štiri operete. Najprej 10. oktobra 1931 *Viktorija in njen huzar* madžarskega operetnega skladatelja Paula Abrahama (1892–1960). »*Prvi resničen in popoln uspeh letošnje naše gledališke sezone. Opereta triumfira nad dramo in opero,*« je začel svojo oceno Govekar in nadaljeval:

*Madžarski skladatelj Pavel Abraham je spoznal, da je nekompromisna čista glasba v današnji dobi sirota brez dote, a da je šlager-ska opereta nevesta, za katero se bori ves svetovni gledališki svet.*⁴¹

Tudi Adamič je imel neskončno veliko pripomb na »šlagersko okuženost« te operete.⁴²

Prvič pa je 29. novembra 1931 prišla na ljubljanski oder *Dežela smehljaja* avstrijskega skladatelja madžarskega rodu Franza Lehárja. Govekar je zelo pohvalil koreografa Petra Golovina (1894–1981), ki se je tokrat prvič predstavil tudi kot režiser in dodal: »*Leharjeva godba je visoko nad Abrahamovo; uvertura je prav zanimiva in lepa. Glasbeno opereta visoko zadovoljuje.*«⁴³ Adamič je v svojem poročilu poudaril:

*Muzikalno je opereta bliže operi nego običajni ducatni dunajski opereti. Ponekod je orkester prav resen, barvit, morda dokaj premasiven, no, očituje preizkušenega mojstra zveneče in zaokrožene melodike, situacijskega slikanja in živih ritmov.*⁴⁴

28. januarja 1932 so uprizorili igro iz romantičnih časov z glasbo od včeraj in danes *Trije mušketirji* avstrijskega skladatelja češkega rodu Ralpa Benatzkega (1884–1957). Govekar je glasbo Benatzkega primerjal s filmsko

40 č., »Kulturni pregled. 'Vijolica iz Montmartra' v ljubljanski operi«, *Jutro* XII, št. 136 (16. junij 1931): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-OMW7A7UD>.

41 Fr. G., »Viktorija in njen huzar«, *Slovenski narod* LXIV, št. 231 (12. oktober 1931): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-79G852C1>.

42 č., »Kulturni pregled. Opereta 'Viktorija in njen huzar' v Ljubljani«, *Jutro* XII, št. 239 (16. oktober 1931): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-JDFTG75R>.

43 Fr. G., »Dežela smehljaja«, *Slovenski narod* LXIV, št. 273 (30. november 1931): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-7ZDJGN71>.

44 č., »Kulturni pregled. Novosti ljubljanskega gledališča. 'Dežela smehljaja' v operi«, *Jutro* XII, št. 283 (8. december 1931): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-E16E3S1D>.

in jo označil kot »pravi glasbeni šarivari«. ⁴⁵ Adamič je posebej pohvalil režiserja Bratka Krefta (1905–1996): »Živahna, kaleidoskopsko mavrična igra je prava radost za sodobnega, duhovite invencije polnega režiserja.« ⁴⁶

Zadnja opereta te sezone je bila hrvaška uspešnica *Mala Floramye* Iva Tijardovića (1895–1976). Adamič je v svoji oceni napisal slikovit uvodnik:

Težke, olimpijske oblake, ki so v zadnjem času pluli nad našo muziko, je v sredo zvečer v operi razpihalo vroče in radostno južno solnce, zavalovalo je naše morje, zapeli, zasmejali so se naši originalni Spličani, zmagala je na celi črti 'Mala Floramye'.⁴⁷

Naslednjo sezono so 22. oktobra 1932 predstavili tudi novo slovensko delo – jazz opereto *Erika* Janka Gregorca (1905–1989), člana opernega orkestra v Ljubljani, ki je bil najplodovitejši skladatelj operet pri nas, saj jih je v letih 1931 do 1956 napisal trinajst. Govekar je dal svojemu poročilu pomenljiv naslov 'Velik uspeh izvirne operete' in je očitno spremenil svoje odklonilno mnenje do operete iz leta 1924: »Viharni, brezkončni aplavzi in po vsakem dejanju voz šopkov. Pa smo se res prav dobro zabavali. Kako se časi izpreminjajo!« ⁴⁸ Premiero slovenske operete je opisal tudi Adamič: »Erika je že korak naprej od 'Prešmentane ljubezni'. [...] Do častnega uspeha so ji pripomogli naši najboljši operni in operetni 'stari', zbor in balet.« ⁴⁹

Zdi se kot da so se prebudili slovenski skladatelji operet, štiri mesece po premieri Gregorčevega prvenca so 24. februarja 1933 v ljubljanski Operi krstili opereto *Blejski zvon* slikarja, skladatelja in violinista Saše Šantla. Pri instrumentaciji je Šantlu pomagal najprej skladatelj Marij Kogoj, nato pa jo je dokončal skladatelj Lucijan Marija Škerjanc, ki je dodal svoj tango. Govekar je po uvodnem razmišljanju o slovenskih operah in operetah napisal: »Uprizoritev je krasna. Inscenacijo je izvršil mojstrski sam Saša Šantel.« ⁵⁰ Adamič je pohvalil glasbeno pestrost Šantlove operete in končal:

45 Fr. G., »Trije mušketirji«, *Slovenski narod* LXV, št. 23 (29. januar 1932): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-RAPXD125>.

46 č., »'Trije mušketirji' v ljubljanski operi«, *Jutro* XIII, št. 25 (30. januar 1932): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-V6LMoBMI>.

47 č., »Kulturni pregled. Premijera 'Mala Floramye'«, *Jutro* XIII, št. 122 (27. maj 1932): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-4GPCK9F1>.

48 Fr. G., »Velik uspeh izvirne operete«, *Slovenski narod* LXV, št. 242 (24. oktober 1932): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-VKSV6oJA>.

49 č., »Premijera 'Erike' v operi«, *Jutro* XIII, št. 249 (25. oktober 1932): 3–4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-oILLEYTM>.

50 Fr. G., »Nova domača opereta 'Blejski zvon'«, *Slovenski narod* LXVI, št. 46 (25. februar 1933): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-O1EU6G5G>.

*Ta njegova muzika ni kričava, vsiljiva, intimna je v najboljšem pomenu besede, ljubezniva, kaže kultiviran okus. Ves čas večera čutiš Šantlovo hrepenenje po višjem, njegovo željo navzgor.*⁵¹

Skladatelj Vilko Ukmar (1905–1991), ki je začel pisati kritike v časopis *Slovenec*, je bil bolj kritičen: »Z glasbeno estetskega vidika pa stvar močno pogreša stilne enotnosti. Je to mešanica različnih glasbenih tvorb, iztrganih deloma iz klasične, deloma iz moderne šlagerske operete.«⁵²

V isti sezoni so bile uprizorjene še tri operete tujih skladateljev; še pred *Blejskim zvonom*, 25. decembra 1932, Benatzkega *Pri belem konjičku*. Govekar je po kratkem povzetku vsebine najprej ocenil glasbo: »Ralph Benatzky je kakor v 'Treh mušketirjih' uporabil celo vrsto vložk drugih skladateljev, efektnih, večinoma sentimentalnih šlagerjev, pa še celo vrsto modnih plesov.«⁵³ Skoraj popolnoma je to opereto odklonil Ukmar:

*To delo je čudna mešanica. [...] Pobral [Benatzky] in zlepil je vkup razne že preizkušene šlagerje Rolanda Gilberta, Bruna Graničstädtena in Roberta Stolza. Pri nas pa so vnesli (Štritof) še nekaj slovenskih narodnih in dve umetni.*⁵⁴

16. marca 1933 so spet izvedli Schubert-Bertéjevo *Pri treh mladenkah*. Ukmar je najprej kritiziral vodstvo: »Sedaj nam je postreglo vodstvo namesto z napovedanimi novitetami, ki jih tako brezupno pričakujemo – s staro spevoigro 'Pri treh mladenkah'.«⁵⁵ Govekar je kritiziral negotovost večine pevcev v besedilu in menil, da je »opereta prišla [...] prezgodaj na deske.«⁵⁶

Zadnja opereta te sezone je bila jazz-opereta angleških avtorjev Viviana Ellisa in Richarda Myersa *Jim in Jill* 10. junija 1933. Govekar se je oglasil prvi: »'Jim in Jill' je taka sodobno modna opereta. Nudi priliko, da se izkažejo

51 č., »Kulturni pregled. Premiera Šantlove operete«, *Jutro* XIV, št. 50 (28. februar 1933): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-R89UMNVF>.

52 V. U. [Vilko Ukmar], »Kulturni obzornik. Opereta 'Blejski zvon'«, *Slovenec* LXI, št. 48 (26. februar 1933): 17, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-2A9VW4DK>.

53 Fr. G., »Spevoigra 'Pri belem konjičku'«, *Slovenski narod* LXV, št. 293 (28. december 1932): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-TQPB DYKL>.

54 V. U., »Pri belem konjičku«, *Slovenec* LX, št. 295a (29. december 1932): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-3ZPOEXZo>.

55 V. U., »Kulturni obzornik. Pri treh mladenkah«, *Slovenec* LXI, št. 65 (18. marec 1933): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-BVGRH3AU>.

56 Fr. G., »Dvoje predstav v naši operi«, *Slovenski narod* LXVI, št. 63 (17. marec 1933): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-FX23VGLB>.

balet, električar in predvsem režiser; pevec in pevk pa sploh skoro ni treba.»⁵⁷ Podobno sta opereto in nastopajoče opisovala tudi Adamič⁵⁸ in Ukmar⁵⁹.

V sezoni 1933/34 so 21. oktobra 1933 najprej uprizorili Abrahamovo *Havajsko rožo*. Prvi se je spet oglasil Govekar s podnaslovom »*Abrahamova Havajska roža je dosegla na našem odru popoln uspeh*« in izjemno pohvalil gledališko upravo:

*Zdaj ima naša publika v opernem gledališču na razpolago repertoar, ki mora zadovoljiti vse različne želje: opere starejše in novejše dobe, opero skrajne modernosti in opereto zadnje mode.*⁶⁰

Adamič je svoje poročilo naslovil »Gledališče v znamenju smeha« in napisal, da so se »vsi sodelujoči vestno in iz vseh svojih moči potrudili.«⁶¹

Še isto leto se je z lažjo muzo spopadel tudi skladatelj in violinist v orkestru ljubljanske Opere ter takratni urednik Gledališkega lista, profesor za kompozicijo na Akademiji za glasbo, akademik Matija Bravničar (1897–1977). To je bila 2. decembra 1933 satirično prijazna revija *Stoji, stoji Ljubljanca*. Govekar je po povzetku vsebine napisal: »*Tako se nam je z barnumsko reklamo napovedovana senzacija razblinila v strašanski fiasko, od katerega imam mačka že dva dni,*« in končal: »*Vsak dan ni nedelja. Da, in premiera je bila v soboto, ko smo se razhajali v soglasni sodbi, da leži, leži Ljubljanca, in je vprašanje, ali še kdaj vstane.*«⁶² Še bolj kritičen je bil v svojem kratkem prispevku Ukmar: »*Dobili smo uprizoritev dela domačega kova. Pravi se ji 'satirično prijazna revija', v resnici pa – grobi nesmisel.*«⁶³

Zadnja opereta te sezone je bila *Ples v Savoyu* Pavla Abrahama 27. januarja 1934. Adamič je predstavo zelo pohvalil, ker so ji »*do res močnega uspeha pomagali naši najboljši operni pevci, v prvi vrsti ga. Zlata Gjungenac,*

57 Fr. G., »Zadnja operetna noviteta«, *Slovenski narod* LXVI, št. 132 (12. junij 1933): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-T8B3NWYK>.

58 Č., »Kulturni pregled. Angleška opereta Jim in Jill«, *Jutro* XIV, št. 135 (13. junij 1933): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-oP6R9PRO>.

59 V. U., »Opereta 'Jim in Jill'«, *Slovenec* LXI, št. 133 (13. junij 1933): 4–5, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-9oHKKMC7>.

60 Fr. G., »Prva operetna noviteta«, *Slovenski narod* LXVI, št. 242 (23. oktober 1933): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-RAVJTWMM>.

61 Č., »Kulturni pregled. Gledališče v znamenju smeha«, *Jutro* XIV, št. 249 (24. oktober 1933): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-6E1NECPS>.

62 Fr. G., »Leži, leži Ljubljanca ...«, *Slovenski narod* LXVI, št. 276 (4. december 1933): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-Z3SOBERB>.

63 V. U., »Opera: Stoji, stoji Ljubljanca ...«, *Slovenec* LXI, št. 277a (5. december 1933): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-3XDPAG4N>.

ga. *Thierryyieva*, g. *Gostič*.⁶⁴ Govekar je pisal podobno in dal svojemu prispevku celo podnaslov »*Višek operetnega uspeha v sezoni*«. ⁶⁵ Tudi Ukmar⁶⁶ se je tokrat pridružil pozitivnem mnenju.

V sezoni 1934/35 je bilo na sporedu pet operet. Vesela revijalna igra s petjem in plesom *Sveti Anton, vseh zaljubljenih patron* je 8. septembra 1934 odprla operno sezono. Govekar je spet pokazal svoje navdušenje s podnaslovom »*Prva češka opereta je dosegla pri nas največji uspeh in navdušen sprejem*«. ⁶⁷ Z nekaj manjšimi pripombami je bil zadovoljen tudi Ukmar⁶⁸, Adamič pa je svoj prispevek končal tako: »*Ploskanja in klicev na oder je bilo čez glavo dosti*.«⁶⁹

24. novembra 1934 so uprizorili *Izgubljeni valček* Roberta Stolza. Govekar je povzel pisanje iz gledališkega lista, da je Stolz šlagerje in pesmi iz filma »*Dvoje src v tričetrtinskem taktu*« prenesel na odrske deske.⁷⁰ Skladatelj Slavko Osterc (1895–1941), ki je redkeje pisal kritike, je menil, da »*glasbeni del ni globok, tudi ne dramatičen, tehnično pa mojstrski izdelan*.«⁷¹ Ukmar pa je med drugim ponovil svojo staro trditev:

*Če že hočemo imeti opereto, moramo imeti najprej bazo zanjo. In to je privlačna subreta in njej adekvaten partner. Ker pa tega danes nimamo, je vsa opereta na trhlih nogah in se ves trud prav ne obnese.*⁷²

64 »Kulturni pregled. Dve ljubljanski premieri. Opera: Ples v Savoyu«, *Jutro* XV, št. 23 (30. januar 1934): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-8YU6U58N>.

65 Fr. G., »Višek operetnega uspeha v sezoni«, *Slovenski narod* LXVII, št. 24 (30. januar 1934): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-KZE8D3NJ>.

66 V. U., »Kulturni obzornik. Ples v Savoyu: Operetna premijera«, *Slovenec* LXII, št. 24a (30. januar 1934): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-FRHNAGYM>.

67 Fr. G., »Sveti Anton, vseh zaljubljenih patron«, *Slovenski narod* LXVII, št. 204 (10. september 1934): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-oHD54FM1>.

68 V. U., »Kulturni obzornik. Operetna premiera v ljubljanskem gledališču«, *Slovenec* LXII, št. 205a (11. september 1934): 5, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-EoQVPQ1O>.

69 č., »Kulturni pregled. Dve zanimivi predstavi v operi«, *Jutro* XV, št. 209 (12. september 1934): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-YKQ24NC1>.

70 Fr. G., »Dvakrat teater v teatru«, *Slovenski narod* LXVII, št. 271 (29. november 1934): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-3XVERGKZ>.

71 Slavko Osterc, »Kulturni pregled. 'Izgubljeni valček' v operi«, *Jutro* XV, št. 274 (28. november 1934): 5, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-XXR957XN>.

72 V. U., »Kulturni obzornik. R. Stolz: Izgubljeni valček«, *Slovenec* LXII, št. 273a (30. november 1934): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-oX86NMZC>.

Četrtrič po vojni je 2. februarja 1935 prišel spet na vrsto Straussov *Netopir*. Tokrat so povabili gosta, režiserja dr. Carla Hagemanna (1981–1945) iz Berlina. Vsi poročevalci – Adamič,⁷³ Govekar⁷⁴ in Ukmar⁷⁵ so si bili bolj ali manj enotni v oceni, da bi uglednemu režiserskemu gostu namesto operete raje ponudili kakšno opero. Tudi z izbiro pevcev niso bili preveč zadovoljni.

Na pustno nedeljo, 3. marca 1935, je prišla v Ljubljani prvič na oder opereta *Zdaj vam eno zaigram*, ki sta jo po Nestroyevi igri *Danes bomo tiči* priredila Julius Wilhelm in Peter Herz na glasbo Johanna in Josepha Straussa. Vsi poročevalci so si bili dokaj enotni o vprašljivosti njene vključitve v repertoar. Govekar⁷⁶ je razglabljal, če spada take vrste opereta v operno gledališče. Ukmar⁷⁷ je bil še ostrejši, Adamič⁷⁸ pa je tako kot prejšnja dva pohvalil izvedbo.

Zadnja opereta te sezone je bil 28. aprila 1935 Suppéjev *Boccaccio*, za katerega je poleg dirigiranja Niko Štritof prispeval še režijo, prevod in priredbo. Njegove velike zasluge so poudarjali vsi takratni poročevalci. Govekar je Štritofove zasluge podčrtal že v podnaslovu »Izvrstno uprizorjena in zelo lepo opremljena opereta je dosegla po zaslugi g. Štritofa velik uspeh«.⁷⁹ Ukmar je bil, kot vedno, manj naklonjen uprizarjanju operet, in je na koncu napisal: »V splošnem je kazala predstava skrbno pripravo z muzikalne strani. V kolikor pa je celotna uprizoritev v prid resni umetniški rasti našega opernega gledališča, je vprašanje zase.«⁸⁰ Adamič je posebej poudaril, da Štritof vsaki operi, še bolj pa opereti, vtisne svoj osebni pečat.⁸¹

73 č., »Kulturni pregled. Straussov 'Netopir' v Hagemannovi režiji«, *Jutro* XVI, št. 29 (5. februar 1935): 6–7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-ONL8M3UF>.

74 Fr. G., »Novosti v operi in drami«, *Slovenski narod* LXVIII, št. 30 (6. februar 1935): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-YLB50ZSA>.

75 V. U., »Kulturni obzornik. Straussov 'Netopir'«, *Slovenec* LXIII, št. 31a (7. februar 1935): 4–5, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-VSK22H1R>.

76 Fr. G., »Zdaj vam eno zaigram«, *Slovenski narod* LXVIII, št. 52 (4. marec 1935): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-H6WP58FM>.

77 V. U., »Kulturni obzornik. Opereta: Zdaj vam eno zaigram«, *Slovenec* LXIII, št. 54a (6. marec 1935): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-47PW7IYD>.

78 č., »Kulturni pregled. Nestroy v opereti«, *Jutro* XVI, št. 53 (5. marec 1935): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-GCAWEJ3P>.

79 Fr. G., »Suppe Štritofov 'Boccaccio'«, *Slovenski narod* LXVIII, št. 97 (29. april 1935): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-5CJ294MR>.

80 V. U., »Kulturni obzornik. Suppé: Boccaccio«, *Slovenec* LXIII, št. 99a (1. maj 1935): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-MSPCUWTQ>.

81 č., »Kulturni pregled. 'Boccaccio' v ljubljanski operi«, *Jutro* XIII, št. 102 (4. maj 1935): 3–4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-K93U16PJ>.

V sezoni 1935/36 je bilo na sporedu spet pet operetnih del. Najprej ena najstarejših operet Hervéjeva *Mamzelle Nitouche*. Zdelo se je, da je potrebna prenove, zato jo je dramaturško predelal režiser Bratko Kreft (1905–1996) s pomočjo scenografa Ernesta Franza (1906–1981), glasbena priredba pa je bila delo hrvaškega skladatelja Josipa Rahe (1902–1972). »B. Kreft je hotel sodobnemu okusu ustreči čim bolj s ten, da nudi gledalcem čim več dejanja in gibanja, čim več izprememb za oči in čim več hrupa za ušesa,«⁸² je poročal Govekar. Ukmar predstave in nastopajočih sploh ni ocenjeval in je na svoj vedno enak način hotel, da bi se »vse tvorne sile obrnile dosledno v resno umetniško smer.«⁸³ Adamič pa je bil navdušen nad vsemi posegi Krefta, Rahe in Franza.⁸⁴

25. decembra 1935, je bila premiera *Prešmentanega gradu* po melodijah Karla Millöckerja. Govekar je delo že v podnaslovu »Stara, neslana, pravi duhovita Millöckerjeva opereta na našem odru« odklonil.⁸⁵ »Na božični praznik zvečer smo dobili nekaj novega, 'prešmentanega'. Za 'Prešmentano ljubeznijo' 'Prešmentani grad'. To je že malo preveč prešmentano,«⁸⁶ je pisal Adamič. Oster je bil tudi Ukmar: »Površna režija, suhi dovtipi, preziranje čistoče jezika, slaba karakterizacija večine oderskih oseb.«⁸⁷

22. februarja 1936 so izvedli revijalno opereto *A propos, kaj dela Andula?* Jaromirja Weinbergerja. »Velezabavna opereta češkega skladatelja je dossegla v Ljubljani velik uspeh«⁸⁸ je svojo recenzijo naslovil Govekar. Tudi Ukmar tokrat ni bil nezadovoljen in je med drugim napisal: »Opereta je dobila na našem odru dostojno lice.«⁸⁹

82 Fr. G., »Nova 'Mam'zell Nitouche«, *Slovenski narod* LXVIII, št. 245 (28. oktober 1935): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-TG5P64V3>.

83 V. U., »Kulturni obzornik. Hevré: Mam'zell Nitouche«, *Slovenec* LXIII, št. 249a (29. oktober 1935): 5, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-GEPKIH8U>.

84 Č., »Kulturni pregled. Nova 'Mamzelle Nitouche'«, *Jutro* XVI, št. 252 (30. oktober 1935): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-8C5JEWoD>.

85 Fr. G., »Prešmentani grad«, *Slovenski narod* LXVIII, št. 295 (28. december 1935): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-RQIAEN10>.

86 Č., »Dve premieri v ljubljanski operi«, *Jutro* XVI, št. 301 (29. december 1935): 5, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-IAEJSY94>.

87 V. U., »Prešmentani grad«, *Slovenec* LXIV, št. 3a (4. januar 1936): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-YD4TRUWT>.

88 Fr. G., »A propos, kaj dela Andula?«, *Slovenski narod* LXIX, št. 45 (24. februar 1936): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-PKKRODoG>.

89 V. U., »Gledališče in koncerti. Opereta: A propos, kaj dela Andula?«, *Slovenec* LXIV, št. 46a (25. februar 1936): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-KUU1D75Z>.

Josip Raha, hrvaški skladatelj češkega rodu (1902–1972) je že pred prihodom v Slovenijo napisal nekaj operet, med službovanjem v Ljubljani pa še *Pesem ljubezni*, ki je prišla na spored 5. aprila 1936. Govekar je napisal, da je treba opereto posebej gojiti, in pozdravil tako novo delo: »*Raha je komponiral z veliko rutino, pa tudi z vidno ljubeznijo na hrvatski in slovenski folklori, v ritmu jaza in modnih plesov zgrajeno glasbo.*«⁹⁰

Pred začetkom poletja, 6. junija 1936, je bila premiera Leharjeve *Vesele vdove*. Dirigent, režiser in prevajalec Niko Štrifof je predstavil dogajanje v Gruzijo. Adamič ji je dal podnaslov »*Opereta za starejšo generacijo v ljubljanski operi*«. ⁹¹ Ukmar je poudaril predvsem sodelovanje izkušenih opernih pevcev, Ivana Levarja in Zlate Gjungenac. ⁹²

V sezoni 1936/37 so bile na sporedu štiri operete, od tega tri čeških skladateljev. Veselo revijalno opereto *Pod to goro zeleno*, katere premiera je bila 5. septembra 1936 kot otvoritvena predstava sezone, je uglasbil Jara Beneš.

Namen se je posrečil, ljudje so se dosti smejali, menda tudi iskreno zabavali; gotovo je tudi, da se jim je vstopnina obilno izplačala, saj se odrišče menjava kakor v kinu in predstava traja skoro do pol 24, ⁹³

je nekoliko hudomušno zapisal Govekar. Podobno sta pisala tudi Ukmar ⁹⁴ in Adamič ⁹⁵.

17. septembra 1936 so izvedli operetko *Dvojno knjigovodstvo* avstrijskega na Češkem rojenega skladatelja Bernarda Grüna. Govekar je podal uničujočo sodbo: »*Vse skupaj je gola prisiljenost brez duha in duše, zato za razvajenca prav za prav velik dolgčas.*«⁹⁶ Adamič je komentiral, da je »*Grünova*

90 Fr. G., »Krst domače operete 'Pesem ljubezni'«, *Slovenski narod* LXIX, št. 80 (7. april 1936): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-Y3ZBoWDo>.

91 Č., »Kulturni pregled. Leharjeva 'Vesela vdova'«, *Jutro* XVII, št. 132 (9. junij 1936): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-34F1V9XQ>.

92 V. U., »Gledališče in koncerti. Franc Lehar: Vesela vdova«, *Slovenec* LXIV, št. 131a (10. junij 1936): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-8KDPDXC7>.

93 Fr. G., »Operetna novost: Pod to goro zeleno«, *Slovenski narod* LXIX, št. 204 (7. september 1936): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-DWZ22SZ8>.

94 V. U., »Pod to goro zeleno ...«, *Slovenec* LXIV, št. 206a (9. september 1936): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-I2OG9G8J>.

95 Č., »Kulturni pregled. Češka opereta v ljubljanski operi«, *Jutro* XVII, št. 209 (10. september 1936): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-PKQXMCLP>.

96 Fr. G., »Rijavec in Lubejeva v naši operi«, *Slovenski narod* LXIX, št. 215 (21. september 1936): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-HWEOYWUT>.

muzika znešena iz neštetihih gnezd«. ⁹⁷ Ukmarju pa je bila očitno všeč: »*Delo je prav privlačno po svoji zamisli. Nič noče za kričavo in vsiljivo lepoticje in blesk, temveč je skromna igra, namenjena prisrčnemu oddihu.*« ⁹⁸

22. januarja 1937 dalo vodstvo na spored še eno opereto Jara Beneša, *Navihanka*. Tokrat je Govekarju ⁹⁹ po podnaslovu njegove recenzije so-deč (»*Navihanka* v prav lepi opremi je dosegla izredno močan uspeh«) uga-jala. Emila Adamiča, ki je decembra 1936 umrl, je zdaj pri časopisu *Jutro* zamenjal skladatelj Pavel Šivic, ki je tako končal svoje poročilo: »*Razko-šen balet, slikovite scene, kratkočasno dejanje in šaljivi prizori bodo – sodi-ti po jako dobro obiskani premieri in reprizi – pritegnili vedno dovolj občin-stva.*« ¹⁰⁰ Ukmar je prav tako poudaril, da je *Navihanka* dosegla priznanja vreden uspeh. ¹⁰¹

1. maja 1937 so izvedli še tretjo opereto češkega skladatelja. To je bil *Veseli studenček* Jaroslava Jankovca. Z njo so proslavili 25 let umetniškega de-lovanja dramskega igralca Lojzeta Drenovca (1891–1971), ki je v tem času zelo pogosto nastopal v operetah. Govekar je o opereti napisal:

Lahko, prijetno uho božajočo in noge po vseh možnih sodobnih plesnih ritmih ščegetajočo, ljubeznivo znano in različne spomine zbujaajočo glasbo poslušas kot veselo žuboreč studenček. ¹⁰²

Šivic je bil prav nasprotnega mnenja: »*Površnemu libretu Balde, Koho-uta in Slavika se pridružuje glasba J. Jankovca, ki je ponekod prav diletant-ska.*« ¹⁰³ Zelo podobno je pisal tudi Ukmar:

'Veseli studenček' sam po sebi pa s svojo manjvrednostjo slavnos-ti ni bil kaj primeren. Delo je češkega izvora s skrpucanim bese-

97 č., »Kulturni pregled. Dvojno knjigovodstvo v naši operi«, *Jutro* XVII, št. 219 (22. september 1936): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-C35CHGK9>.

98 V. U., »B. Grün: Dvojno knjigovodstvo«, *Slovenec* LXIV, št. 218a (23. september 1936): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-8PE8GOS8>.

99 Fr. G., »Predpustna operetna novost«, *Slovenski narod* LXX, št. 20 (26. januar 1937): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-XP1AA9ZD>.

100 P. Š. [Pavel Šivic], »Kulturni pregled. 'Navihanka' na ljubljanskem odru«, *Jutro* XVIII, št. 21 (26. januar 1937): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-CU9B8IKM>.

101 V. U., »Gledališče in koncerti. Jara Beneš: *Navihanka*«, *Slovenec* LXV, št. 24a (30. ja-nuar 1937): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-8S7LNITV>.

102 Fr. G., »Nova revijalna opereta *Veseli studenček*«, *Slovenski narod* LXX, št. 100 (3. maj 1937): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-VCTQVYGK>.

103 P. Š., »Kulturni pregled. Premiera operete 'Veseli studenček'«, *Jutro* XVIII, št. 103 (5. maj 1937): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-COR5EP47>.

*dilom [...] ter s šlagersko, po invenciji dokaj borno glasbo Jarde Jankovca.*¹⁰⁴

Naslednja sezona, 1937/38, je prinesla kar tri slovenske izvirne operete. Najprej so bile 11. septembra 1937 na vrsti *Amaconke* Viktorja Parme (1858–1925). V nasprotju z vsemi prejšnjimi mariborskimi izvedbami, ki so ostale zveste prvotni obliki, so v Ljubljani menili, da so *Amaconke* potrebne temeljite prenove. Glasbo je priredil Antonín Balatka, besedilo pa Vera Danilova-Balatka. Njuno delo so kritiki večinoma sprejeli z razumevanjem, najbolj navdušen je bil Govekar, ki je izrazil svoje mnenje že v podnaslovu svoje kritike »V razkošni novi vprizoritvi in izvrstni režiji je žela Parmova opereta navdušen sprejem«. ¹⁰⁵ Šivic je bil nekoliko skeptičen do predelave *Amaconk*, ¹⁰⁶ v polemiko pa se ni hotel spustiti Ukmar: »Rad bi se to pot izognil razpravljanju o dopustnosti ali nedopustnosti take stilistično novotarske predelave, kot jo je doživela Parmova opereta.« ¹⁰⁷

Še isto leto je napisal svojo prvo opereto tudi izredni profesor na Fakulteti za elektrotehniko, skladatelj, pianist, gledališki pisatelj in fotograf Janez Osvald Dobeic (1914–2001). Pri besedilu operete v treh dejanjih *Ančka*, katere premiera je bila 25. novembra 1937, mu je pomagal publicist, prevajalec in dramaturg Smiljan Samec (1912–1995), instrumentacijo pa je prispeval zagrebški skladatelj Zvonimir Bradić (1904–1997). Govekar je bil spet navdušen:

*Ljubezniva domačnost in nekaj izvirnih domislekov, vrsta zahvalnih pevskih in igralskih ulog, nedostatek že običajne operetne neokusnosti, pretiranosti in cirkuške grotesknosti delajo 'Ančko' resnično prikupno.*¹⁰⁸

Ukmar je imel težave s svojo recenzijo in je na koncu napisal:

104 V. U., »Gledališče in koncerti. 'Veseli studenček' in jubilej L. Drenovca«, *Slovenec* LXV, št. 102a (6. maj 1937): 8, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-6EQUAUCRG>.

105 Fr. G., »Viktor Parma – Anton Balatka: Amaconke«, *Slovenski narod* LXX, št. 208 (13. september 1937): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-NDQHI1JX>.

106 P. Š., »Po premieri 'Caričinih Amaconk'«, *Jutro* XVIII, št. 214 (14. september 1937): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-VLSTSL5J>.

107 V. U., »Gledališče in koncerti. Parma – Balatka: Amaconke«, *Slovenec* LXV, št. 210a (14. september 1937): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-57KVUoB2>.

108 Fr. G., »Nova izvirna opereta 'Ančka'«, *Slovenski narod* LXX, št. 272 (27. november 1937): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-D3CP4UMY>.

*Sicer so se z uprizoritvijo režiser, dirigent in igralci potrudili, pa je vendar iz celote udarjal diletantizem, ki je kvaril z druge strani to, kar so s prve ustvarili posamezniki.*¹⁰⁹

20. januarja 1938 je bila na sporedu še ena nova opereta z naslovom *Helteja*, ki sta jo napisala koreograf in režiser Peter Golovin, ki je tokrat prvič posegel na operetno področje in je napisal osnovne melodije in besedilo, ter dirigent in skladatelj Bogo Leskovic (1909–1995), ki je opereto dokonponiral in instrumentiral. Govekar je tudi tokrat navdušujoče podnaslovlil svoje poročilo »*Močan, probojen uspeh krasno opremljene in odlično vprizorjene novitete*«. ¹¹⁰ Tudi Šivic se je pridružil pohvalnim ocenam in je to opereto primerjal z uspešnimi tujimi deli. ¹¹¹

Po treh domačih delih je bila 23. aprila 1938 še premiera komedije z godbo po Sardoujevi igri *Madame Sans Gêne* Bernarda Grūna. Govekar je novo delo komentiral takole: »*Madame Sans Gêne* Weigel-Grūnove priredbe nima bistvenih operetnih sestavin, je brez plesov, pesmi in kupleti pa so le uglasbeni, nekam dolgovezni monologi in dialogi.«¹¹² Šivic je najprej komentiral hladen sprejem in dodal: »*Režijski so potrebni še mali popravki, glasbeno vodstvo pod taktirko ravnatelja g. Poliča pa je bilo tako zrelo, kakor ga sicer pri operetah nismo vajeni.*«¹¹³

Sezona 1938/39 je prinesla šest operetnih premier. Sezono je 4. septembra 1938 odprla *Gejša*, angleškega skladatelja Sidneya Jonesa (1861–1946), s podnaslovom *Zgodba o japonski čajnici*. »*Ta godba pa ni vredna, da so jo izkopali, ker je marsikaj boljšega, kar bi kazalo postaviti iznova na deske,*«¹¹⁴ je napisal Govekar. Podobne misli so bile tudi v Ukmarjevi recenziji:

109 V. U., »Gledališče in koncerti. Dobeic-Samec: 'Ančka', *Slovenec* LXXV, št. 276a (1. december 1937): 6, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-EPooJZ98>.

110 Fr. G., »Nova izvirna opereta Heltea«, *Slovenski narod* LXXI, št. 17 (22. januar 1938): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-DMZZYPU6>.

111 P. Š., »Kulturni pregled. Golovin-Leskovic: Helteja«, *Jutro* XIX, št. 20 (25. januar 1938): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-HRK69JBZ>.

112 Fr. G., »Dva zanimiva večera v operi«, *Slovenski narod* LXXI, št. 93 (26. april 1938): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-OIM4PKRI>.

113 P. Š., »Kulturni pregled. 'Madame sans gene' v glasbeni priredbi«, *Jutro* XIX, št. 95 (26. april 1938): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-7oY261CS>.

114 Fr. G., »Premiera operete 'Geyša', *Slovenski narod* LXXI, št. 199 (5. september 1938): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-UKR45E43>.

*Zunanji blesk, razkošje, šarm, mladost, napet življenjski utrip – vse to so lastnosti, na katerih sloni operetni učinek. Toda malo tega nam je sposobna nuditi naša operetna reprodukcija.*¹¹⁵

Tudi Šivic je razmišljal podobno:

*Ker ta opereta ne prinaša po svoji vsebini in glasbi prav nič aktualnega, niti ni dovolj zabavna, da bi skrbela v današnjem napetem času za primerno razvedrilo, je ostavila dokaj povprečen vtis.*¹¹⁶

Tudi opereta *Na sinjem Jadranu* češkega skladatelja Eduarda Gloza (1904–1971) 6. oktobra 1938 ni doživela veliko boljšega sprejema. Ukmar je ocenil, da je »glasbena sestavina že kar po nekem čudnem privilegiju modernih operetnih tvorcev polna vplivov iz šlagerskega sveta«. ¹¹⁷ Šivic je pri opisu glasbe menil, da Glozova glasba »ne kaže toliko okusa v melodijski in harmonski tvorbi, kjer je aparnost in bizarnost, pa tudi dinamična probojnost kaj redka.«¹¹⁸

26. novembra 1938 so izvedli vaudeville – opereto Paula Abrahama, *Roxy in njeno nepremagljivo moštvo*, ki je doživela svoj odrski krst leto prej na Dunaju. V Ljubljani ni imela dosti odziva. Le Šivic je napisal, da kljub »hvalevrednem naporu vseh sodelujočih ne more gledalca dovolj pritegniti in slepiti ob plehkostih.«¹¹⁹

Mesec dni pozneje, 26. decembra 1938, tudi Leharjeva *Frasquita* ni najbolj uspela. Ukmar je razglabljal o umetnosti in njenih zakonih ter zatrdil, da je »podana uprizoritev napravila mimo njih prevelik ovinek, da bi mogla biti umetniško uspešna.«¹²⁰

Tudi *Jesenski manevri* Emericha Kálmána, uprizorjeni 18. februarja 1939, niso popravili vtisa prejšnjih operet te sezone. Govekar je že v naslo-

115 V. U., »Sidney: Gejša«, *Slovenec* LXVI, št. 205a (7. september 1938): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-JGT6DPWW>.

116 P. Š., »Kulturni pregled. Predsezonski večeri ljubljanske opere«, *Jutro* XIX, št. 214 (15. september 1938): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-ooFRR2CN>.

117 V. U., »Iz ljubljanske opere: E. Gloz: Na sinjem Jadranu«, *Slovenec* LXVI, št. 235a (12. oktober 1938): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-N6LNoY5O>.

118 P. Š., »Glozova opereta 'Na sinjem Jadranu'«, *Jutro* XIX, št. 238 (13. oktober 1938): 9, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-E1JBN3RS>.

119 P. Š., »Kulturni pregled. Abrahamova opereta 'Roxy' v ljubljanskem gledališču«, *Jutro* XIX, št. 285 (9. december 1938): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-UPKBSS7U>.

120 V. U., »Gledališče in koncerti. Ljubljanska opera. F. Lehar: 'Frasquita'«, *Slovenec* LXVI, št. 297a (29. december 1938): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-K1HBXWDP>.

vu in podnaslovu »Opereta iz starih avstrijskih časov – Sobotna uprizoritev 'Jesenskih manevrov' je bila sijajna polomija«¹²¹ podal svoje uničujoče mnenje. Ukmar je bil spet v svojem negativnem elementu: »Preborna ostaja vedno zunanja podoba, preokorna tudi igra, ki jo stalno zadržuje dobršen delež dilentantizma.«¹²²

9. aprila 1939, so najbrž zaradi dobrih mariborskih odzivov, kjer je doživela petnajst ponovitev, komaj dobre tri mesece po tamkajšnji premieri dali na spored opereto *Vse za šalo* takratnega mariborskega kapelnika Josipa Jiranka. Odzivi so bili veliko boljši kot pri prejšnjih tujih operetah. Govekar je z nenavadno dobrodušnim humorjem pohvalil libretista Gorinška in skladatelja.¹²³ Kot navadno je bil bolj kritičen Ukmar¹²⁴, Šivic pa je bil prizanesljivejši, menil je le, da bi peti recitativi, ki zavlačujejo potek igre in preveč dišijo po sentimentalnosti, lahko izpadli.¹²⁵

To je bila hkrati zadnja sezona pod vodstvom Mirka Poliča, ki je bil 1. avgusta 1939 razrešen svojih dolžnosti v Operi in bil dodeljen prosvetnemu oddelku banske uprave z nalogo, da deluje v Glasbeni matici.¹²⁶ Mnogi še danes priznavajo Poliču zasluge za to, da je na opernem področju razširil spored in seznanjal ljubljansko občinstvo z novitetami iz sveta. Očitno pa je imel pri izbiri operetnega sporeda manj srečno roko. Le nekaj operet je naletelo na nedeljeno priznanje, marsikatera od njih pa je bila deležna tudi zelo negativnega mnenja.

Za Poličevega naslednika so imenovali skladatelja in muzikologa Vilka Ukmarja, ki je nato vodil ljubljansko Opero do konca druge svetovne vojne.

Za nekaj operet nimamo podatkov o tem, kdo jih je prevedel v slovenščino, sicer pa so uporabili prevode iz prejšnjih obdobj Frana Kobala, Josipa Povheta, V. M. Zalarja, Milana Puglja, Cvetka Golarja, Frana Gestrina, Otona Župančiča, na novo pa so jih začeli prevajati tudi igralec Ivan Jer-

121 Fr. G., »Opereta iz starih avstrijskih časov«, *Slovenski narod* LXXII, št. 41 (20. februar 1939): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-Z6UAHPVK>.

122 V. U., »Kulturni obzornik. E. Kalman: Jesenski manevri«, *Slovenec* LXVII, št. 44a (22. februar 1939): 8, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-G4Z5XCYI>.

123 Fr. G., »Nova velika izvirna opereta 'Vse za šalo' je našla izvrstno uprizoritev in prav prijazen sprejem«, *Slovenski narod* LXXII, št. 82 (11. april 1939): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-KO9BTBQ5>.

124 V. U., »Kulturni obzornik. Gorinšek: Vse za šalo«, *Slovenec* LXVII, št. 85a (14. april 1939): 22, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-4YI83BWC>.

125 P. Š., »Kulturni pregled. Izvirna domača opereta v operi«, *Jutro* XX, št. 89 (18. april 1939): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-D6L1K35T>.

126 B., »Kulturni pregled. Ob odhodu Mirka Poliča iz opere«, *Jutro* XX, št. 186 (12. avgust 1939): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-OQDRNC8O>.

man, Fran Kuster, pesnik Mile Klopčič, igralec Ivan Cesar, skladatelj Slavko Osterc, publicist Pavel Debevec, režiser Ferdo Delak, Vid Polubral, jezikoslovec Boris Urbančič, režiser Osip Šest, dramaturg Smiljan Samec, pesnik Ivan Rob, v največji meri pa dirigent Niko Štritof, ki je prevedel tudi veliko oper.

Kar nekaj operet je Polič tudi dirigiral in pri nekaterih prevzel tudi režijo. Poleg njega so dirigirali še Danilo Švara, Antonín Balatka, Niko Štritof, Anton Neffat, Heribert Svetel, Vinko Šušteršič, Josip Raha, Demetrij Žebre, režirali pa do leta 1931 večinoma Josip Povh, potem pa še Bratko Kreft, Peter Golovin, Drago Zupan, Osip Šest, Ciril Debevec, Vera Balatkova in Karl Hagemann, kot gost pa tudi dirigent Niko Štritof. Večino subretnih vlog je odpela Poličeva žena Štefka, poleg nje pa so v operetah peli tudi znani operni pevci Vekoslav Janko, Ivanka Ribič, Nuša Špan, Josip Gostič, Mila Kogej, Zlata Gjungenac, Svetožar Banovec, Vilma Thierry, Ivan Franci, Valerija Heybal, skoraj nenadomestljiv je bil kot pevec tudi poznejši igralec Bojan Peček, igralec Lojze Drenovec je imel v opereti celo svojo proslavo, med drugimi pa sta po enkrat nastopila slovita Marija Nablocka in Fran Lipah. Tudi koreograf in režiser Peter Golovin je kot pevec prevzel kar nekaj vlog.

Vse Poličevo obdobje so bili recenzenti pravzaprav isti – Govekar, Ukmar in Adamič, ki ga je po smrti zamenjal Šivic. Je pa v letu 1928 o nekaterih operetah poročal tudi skladatelj Slavko Osterc,¹²⁷ vendar večinoma v skopih par stavkih, a se je večinoma strinjal s poročevalci dnevnih časopisov.

Operete v začetnem obdobju Vilka Ukmarja (1939–1941)

Čeprav se je Ukmar kot kritik celo sam označil za nasprotnika operet, je bilo do začetka druge svetovne vojne pod njegovim ravnateljevanjem na sporedu sedem operet, v vsem obdobju njegovega ravnateljevanja pa štiriindvajset.

127 Slavko Osterc, »Kronika. Opera«, *Ljubljanski zvon* 48, št. 1 (1928): 60, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-M5R8IL7I>; *Ljubljanski zvon* 48, št. 3 (1928): 189, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-XGCNFR5O>; *Ljubljanski zvon* 48, št. 5 (1928): 318, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-ONASSFH4>; *Ljubljanski zvon* 48, št. 8/9 (1928): 574, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-1XJTZO-ZO>.

V Ukmarjevi prvi sezoni 1939/40 so bile na sporedu tri operete. Najprej 11. oktobra 1939 manj znana Lehárjeva *Kjer škrljanček žvrgoli*. Govekar¹²⁸ z izbiro te operete ni bil zadovoljen, enako tudi Šivic.¹²⁹

1. februarja 1940 je prišla na ljubljanski oder burka s petjem *Lumpacius vagabundus ali zanikrna trojica*, ki jo je po najbolj znanem delu Johanna Nepomuka Nestroya »s svojo in tujo muziko opremil« Niko Štritof. Šivic je primerjal to burko s šahovsko partijo, ki bi bila brez ustaljenega začetka, brez učinkovite rokade, premišljene zamenjave figur in odločilne končnice.¹³⁰ Dr. W (Valens Vodušek) je v svojem prispevku razglabljal o opereti na sploh.¹³¹ Tokrat se je Govekar oglasil zadnji: »*Lumpacius Vagabundus, ki se je scvrknil v epizodo [...] naj tudi kot epizoda zopet čimprej izgine pod oder.*«¹³²

27. aprila 1940 so prvič v Ljubljani predstavili še *Modro rožo* slovaškega skladatelja Gejze Dusika (1907–1988). Govekar je nekoliko posmehljivo omenil, da je bil »*Lumpacij Vagabund*‘ prva roža letošnjega operetnega repertoarja, a nova Dusikova opereta je že druga: 'modra', pa brez duha – ali srca.«¹³³ Vodušek je pod okrajšavo dr. VaVo napisal: »*Zelo je lepa, krasne barve ima, samo duha nima nič.*«¹³⁴

Za zadnjo sezono pred vojno je Ukmar načrtoval šest operet, zaradi vojne so bile izvedene le štiri. Prvi je bil 2. oktobra 1940 na vrsti Lehárjev *Grof Luksemburški*. Govekar je med drugim menil, da je za Emila Freliha (1912–2007), ki je tokrat režiral prvič, pretežka naloga.¹³⁵ Sil. – glasbenik in

128 Fr. G., »Leharjeva opereta 'Kjer škrljanček žvrgoli'«, *Slovenski narod* LXXII, št. 233 (13. oktober 1939): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-So6M71D5>.

129 P. Š., »Kulturni pregled. Kjer škrljanček žvrgoli ...«, *Jutro* XX, št. 240 (14. oktober 1939): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-ML13M02M>.

130 P. Š., »Kulturni pregled. Nestroy-Štritof, 'Lumpacius Vagabundus ali Zanikarna trojica'«, *Jutro* XXI, št. 29 (6. februar 1940): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-M4XZ1VEB>.

131 dr. W. [Valens Vodušek], »Kulturni obzornik. Ljubljanska opera: Nestroy-Štritof: Lumpacius Vagabundus«, *Slovenec* LXVIII, št. 30a (7. februar 1940): 8, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-2WFURYYY>.

132 Fr. G., »J. Nestroy – N. Štritof: Lumpacius Vagabundus«, *Slovenski narod* LXXIII, št. 32 (9. februar 1940): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-F33F29S1>.

133 Fr. G., »Premiera slovaške operete 'Modra roža'«, *Slovenski narod* LXXIII, št. 98 (29. april 1940): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-8EHTO63A>.

134 dr. VaVo. [Valens Vodušek], »Kulturni obzornik. Gejza Dusik: Modra roža«, *Slovenec* LXVIII, št. 100a (4. maj 1940): 8, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-J3DHN825>.

135 Fr. G., »Franc Lehar: Grof Luksemburški«, *Slovenski narod* LXXIII, št. 226 (3. oktober 1940): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-DMBOR59R>.

glasbeni kritik Ivan Silič (1909–2008) – je pohvalil Frelihovo sceno in kostume: »*Kar se pa tiče igre same, bi bilo želeno nekoliko bolj razgibano prvo dejanje.*«¹³⁶

Naslednja operetna premiera je bila Lehárjeva *Frederika*, 4. decembra 1940. Govekar je svoje poročilo končal: »*Končno vendar opereta, ki je na ravni dobrega okusa!*«¹³⁷ Muzikolog Dragotin Cvetko (1911–1993) je pod kratko cd. nasprotno napisal, da je »*zanjo bilo škoda časa, da ji tudi prostor ne bi pomagal in da se tudi denarno ne bo obnesla.*«¹³⁸ Tudi Silič je menil, da to ni »*opereta v običajnem smislu.*«¹³⁹

Za konec leta so 22. decembra 1940 pomislili tudi na mlade obiskovalce in jim ponudili mladinsko opereto skladatelja in dirigenta, duhovnika Lojzeta (Alojzija) Mava (1898–1977), z besedilom Maksa Simončiča *Angel z avtom*. O novi opereti je najprej pisal Cvetko. Kljub pohvalam na račun izvedbe in priprav je delo odklonil.¹⁴⁰ Povsem nasproten je bil Govekarjev komentar: »*opozarjamo na krasno uprizorjeno, razkošno opremljeno, srčkano izvajano, po vsebini in tendenci plemenito, izvirno vzgojno prvo otroško opereto.*«¹⁴¹ Tudi Silič¹⁴² je bil s predstavo očitno zadovoljen, zato je blizu misel, da je Cvetkovemu izjemno odklonilnemu pisanju morda le botrovala politična usmeritev liberalnega časnika *'Jutro'* in njega samega.

22. februarja 1940 je prišla na vrsto še ena opereta – *Tri stare škatle* nemškega skladatelja Walterja Kolla (1878–1940) 22. februarja 1940. Tudi to je Govekar v svoji kritiki pospremil s pomembnim podnaslovom »*Lepo opremljena in prav dobro izvajana opereta je prinesla poln uspeh.*«¹⁴³ Cvet-

136 sil. [Ivan Silič], »Kulturni obzornik. Lehar: Grof Luksemburški«, *Slovenec* LXVIII, št. 228a (4. oktober 1940): 8, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-Z34MHYL8>.

137 F. G. [Fran Govekar], »Fr. Leharjeva spevoigra: Friderika«, *Slovenski narod* LXXI-II, št. 280 (6. december 1940): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-G4E-2GYHM>.

138 cd. [Dragotin Cvetko], »Premiera ‚Friderike‘«, *Jutro* XXI, št. 287 (7. december 1940): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-CBE6NEZN>.

139 sil., »Kulturni obzornik. Ljubljanska Opera: Lehar: Friderika«, *Slovenec* LXVIII, št. 281a (6. december 1940): 8, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-NHoLI9I1>.

140 cd., »'Angel z avtom' v operi«, *Jutro* XXI, št. 301 (24. december 1940): 5, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-BNQHTQGA>.

141 Fr. G., »Mav in Simončič: Angel z avtom«, *Slovenski narod* LXXIII, št. 297 (28. december 1940): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-AVFEPMoU>.

142 sil., »Kulturni obzornik. Ljubljanska Opera: Angel z avtom«, *Slovenec* LXIX, št. 5a (8. januar 1941): 8, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-XER9PCB9>.

143 Fr. G., »Nova opereta: Tri stare škatle«, *Slovenski narod* LXXIV, št. 46 (25. februar 1941): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-9W2NIOVW>.

ko¹⁴⁴ je imel bolj odklonilno stališče, Silič je tudi mislil podobno in končal: »Opereta je izven abonmaja, kar je tudi z ozirom na srednjekvalitetno delo popolnoma prav.«¹⁴⁵ Ta sezona se je končala z vsemi predvidenimi predstavami, enako kot tudi vse nadaljnje medvojne sezone. Podrobnosti o medvojnih dogajanjih sem opisal v svoji knjigi »Ljubljanska opera med drugo svetovno vojno«.

Bibliografija

- Cvetko, Ciril. »Mirko Polič, dirigent in skladatelj«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja* 31, št. 64–65 (1995): 46.
- Cvetko, Ciril. *Dirigent Niko Štritof in sopranistka Zlata Gjungjenac v ljubljanski operi*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1999.
- Dnevne in druge periodične publikacije.*
- Gledališki listi Opere Ljubljana.*
- Hrovatin, Radoslav. »Friderik Rukavina«. V *Slovenski biografski leksikon*, 3. knjiga, 9. zvezek Raab–Švikaršič, ur. Alfonz Gspan et al. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1960.
- Letaki Opere Ljubljana.
- Loparnik, Borut. »Friderik Rukavina in vprašanja repertoarnih vodil slovenske opere«. V *Slovenska opera v evropskem okviru*, urednika Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn, 92–110. Ljubljana: SAZU, 1982.
- Moravec, Dušan, ur. *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.
- Neubauer, Henrik. *Glasbenogledališka dela slovenskih skladateljev (opere, opere, baleti)*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992.
- Neubauer, Henrik. *Razmišljanja o prihodnosti operne umetnosti v Sloveniji s pogledom na preteklost in sedanjost*. Ljubljana: samozaložba, 2002.
- Neubauer, Henrik. *Opereta v Sloveniji*. Ljubljana: Glasbena matica, 2008.
- Neubauer, Henrik. *Ljubljanska opera med drugo svetovno vojno 1941–1945*. Ljubljana: samozaložba, 2012.
- Samec, Smiljan, ur. *Slovenski gledališki leksikon I, II, III*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1972.
- Slovenski biografski leksikon*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1925–1991.

144 cd., »Kulturni pregled. Operetna premiera«, *Jutro* XXII, št. 48 (26. februar 1941): 3–4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-QZYU18LK>.

145 sil., »Kulturni obzornik. 'Tri stare škatle' v Operi«, *Slovenec* LXIX, št. 48a (27. februar 1941): 8, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-8R33W5W1>.

Operetna izkušnja

Igor Grdina

Inštitut za kulturno zgodovino ZRC SAZU, Alma Mater Europaea
Institute of Cultural History ZRC SAZU, Alma Mater Europaea

Premisleki o opereti se praviloma začenjajo z opravičevanjem: žanr se spričo svoje neskrivane sproščevalne intence zdi tako enosmerno opredeljiv in v vsem predvidljiv, da je o njem bolj samoumevno molčati kakor razpravljati. Izkazoval naj bi se za tako popolnoma odrsko avtoreferencialnega, da naj bi že ljudem v parterju in ložah – pa seveda še bolj svetu pred vrati gledališč – ne povedal ničesar drugega kot to, kar postavlja na oder.

Toda Moritz Csáky je v svoji klasični kulturnozgodovinski študiji o ideologiji operete v času dunajske moderne prepričljivo pokazal, da so številna dela tega žanra šele sčasoma postala popolnoma gledališka. Ko so bila ustvarjena, so bila zelo močno vpeta v dnevne probleme. Bolj kot brezbrizna do stvarnosti so bila hiperodzivna na njene mimobežne fenomene.¹ Ko pa so se ti bodisi v stvarnosti bodisi v spominu razplinili ali se v tridesetletju med izbruhom prve in koncem druge svetovne vojne skupaj s celotnima galaksijama *fin de siècle* in *belle époque* iz sodobnosti preselili v večno včerajšnjost, so operete, ki so aludirale nanje ali jih satirizirale, pristale v odrski in časovni kapsuli. Tako se je tudi rodila znana krilatica Siegfrieda Kracauerja, ki je celotno dobo ter odnose med ljudmi in razmerja med stvarmi opredelila z imenom žanra, ki je živel od njih.² A tu je dejansko šlo le za duhovit diskurzivni obrat. Svet je nekoč pač bil drugačen in v dobi katastrof,

1 Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität* (Dunaj, Köln, Weimar: Böhlau, 1998).

2 Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Werke VIII* (Frankfurt ob Majni: Suhrkamp, 2005), 192.

ki so ga doletele v obdobju 1914–1945, se je poprejšnjost začela zdeti neboljena in neusodna – čeprav je bila do mnogih neusmiljena in jim ni dajala veliko možnosti. A številni ljudje so bili tedaj še brez glasu, ki bi se pomnil in je zato njihova izkušnja ostala pred vrati običajno pojmovane zgodovine.

Recepcijsko živost so operete v času, ko so se razmerja med stvarmi in odnosi med ljudmi pod vplivom najrazličnejših avantgardizmov in skrajnosti toliko spremenili, da so bili vzorni primeri tega žanra odrinjeni v dovrš(e)ni preteklik oziroma predmodernost in predaktualnost, lahko ohranjale le zaradi svojih posameznih razsežnosti. Predvsem glasbenih in psiholoških. Na to, da so zapolnjevale praznino v slepi pegi vseh zagovornikov ustvarjalcev *prazne mize*, najmočneje opozarjajo glasbenosenski *pasticcii*, ki so med operetne skladatelje posthumno – s pomočjo roke Heinricha Bertéja – uvrstili Franza Schuberta, nato pa še vrsto ustvarjalcev romantike.³

Seveda ne gre spregledovati niti biografij vrste velikih dirigentov.⁴ Kar številne kariere vele mojstrov taktirke so se začele Talijinih hramih, v katerih so ljudje kar najbolj goreče častili lahkokrilo operetno muzo. Slednja je namreč zlasti v manjših mestih neredko sploh omogočala delovanje gledališč. V drugi polovici 19. stoletja so opere postajale scensko in glasbeno čedalje zahtevnejše, kar je močno dvignilo stroške izvedb. Ne le provincialna gnezda z manjšim številom prebivalcev, temveč tudi vrveča središča z milijoni duš so si mogla privoščiti povečane izdatke pri predstavah, ki so bile namenjene (naj)zahtevnejši publikii, samo z zelo uspešnimi uprizoritvami del za vse in vsakršne ljudi. To je bil stranski, docela neumetniški produkt sprememb, ki sta jih na glasbeni oder prinesla francoska *velika opera* in novonemška revolucija. Ni slučaj, da se je lažji glasbeni teater najmočneje zakoreninil v Parizu in na Dunaju, kjer so bili premiki najopaznejši, potreba po reprezentiranju pa največja. Prestolnica habsburške monarhije je bila kulturno najvplivnejše nemško govoreče mesto, do leta 1866 pa tudi ključno politični center Srednje Evrope – ne samo tiste v krempljih dvoglavega črnega orla Habsburžanov.

3 Richard Traubner, *Operetta. A Theatrical History* (Oxford, New York: Oxford University Press, 1989), 424, 423.

4 Otto Klemperer je leta 1906 začel svojo kariero z Offenbachovim *Orfejem v podzemlju*. Glejte v: Peter Heyworth, ur., *Gespräche mit Klemperer*, 2. izdaja (Frankfurt ob Majni: S. Fischer Verlag, 1974), 13, 55. Nič manj ni znan primer Lovra Matačića in njegovega dvojnega začetka kariere – po prvi in po drugi svetovni vojni. Glejte v: Eva Sedlak, *Matačić* (Zagreb: Fond Lovro & Lilly Matačić, AGM, 1996), 34, 84.

Skupnosti, ki za svoja središča niso imela velemest, so si lahko narodnoreprezentativna gledališča omislila in jih vzdrževala le zaradi »kompenzacijske« repertoarne politike. Značilno so v Ljubljani po prvi svetovni vojni najprej sklenili, da operet, za katere se je zdelo, da pripadajo žanru, ki je kljub evokacijam aktualitet zaradi množice dramaturških pravil in glasbenih zamejitev nesposoben kakršne koli modernosti, inovativnosti in izvitja iz primeža zaznamovanosti s črno-žolto preteklostjo, ne bodo več uprizarjali,⁵ toda življenjska stvarnost je to odpoved preteklosti kmalu dala v oklepaj. Kar je v nekdanji sedanosti prinašalo denar, ga je moralo tudi toliko in toliko let pozneje. Svet se je spreminjal zdaj na bolje, zdaj na slabše, opereta pa je tudi po prvem ugašanju oziroma izklapljanju evropskih luči v letih 1914–1918 ostajala, ka(k)r(šna) je bila ... Oton Župančič je tako ljubljansko gledališče vodil po enakih načelih kakor pred njim Fran Govekar, saj je moral misliti na to, kako bo ob pičlem pritoku sredstev iz državnega proračuna obdržal vrata Talijinega hrama odklenjena. Ironija (ne)kulturne zgodovine je, da so številni ljudje njegovo ravnanje hvalili kot spretno, čeprav za dirigentski pult v ljubljanski teater ni spravil ne Václava Talicha ne Fritza Reinerja, ki sta dobro sodelovala z nenehno hudo grajanim naturalističnim pisateljem.⁶ Če opereta sama ni umetnost, je slednji vsaj odpirala vrata. Lahkokrila muza, ki je lovorjev venec namenila Jacquesu Offenbachu, Johannu Straußu Sinu in Franzu Lehárju, je potemtakem očitno povezana tudi z gledališčem, katerega intenca je bila postati zvonik katedrale duha.

A opereta je bila ponekod – v okoljih z nezmogljivo kulturno infrastrukturo – pravcati steber narodnoreprezentativnega gledališča. Po sili razmer je bila kje celo njegova najkompleksnejša oblika. Dejansko kar nekak nadomestek za opero. Foersterjev *Gorenjski slavček* je tako bil sprva zamišljen kot izvedbeno najzahtevnejše odrsko delo skupnosti, ki se še ni mogla pohvaliti ne s svojim stalno delujočim gledališkim ansamblom ne z lastnim orkestrom. Značilno je njegovemu nastanku botroval razpis, za katerega je denar prispeval kranjski deželni odbor, ki je hotel vzpodbuditi domačo umetniško ustvarjalnost.⁷

5 Otmar Hoisel, »Dr. Josip Ipavic«, *Slovenski narod* 54, št. 73 (1. april 1921): 1 (opomba prevajalca članka), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-M34JCKVP>.

6 Prim. Dušan Moravec, ur., *Pisma Frana Govekarja. Druga knjiga* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1982), 60–2, 104.

7 Deželni odbor, ki je prispeval denar za nagrado, je bil eksekutivni organ parlamenta Vojvodine Kranjske; kot tak je bil nosilec avtonomije te kronovine habsburške monarhije. Prim. Lujiza Pesjakova, *Gorenjski slavček, Lirična opereta v dveh dejanjih* (Ljubljana: Dramatično društvo, 1872), 1.

Potemtakem je bil *Slavček* od vsega začetka nekakšna *opera in spe*. Dejansko je žanrsko preobrazbo doživel že leta 1876,⁸ torej precej pred tem, ko je bil v obleki zahtevnejšega, kompleksnejšega in resn(obn)ejšega kroja tudi zares izveden. Ob tem je gotovo pomembno, da se zgodba v generalnem smislu ni spremenila. Libreto Lujize Pesjakove je tudi v sižejskem smislu vzdržal žanrsko metamorfozo, ki jo je v praksi izvedel Emanuel Züngl.⁹ V globinski strukturi pa je le ostal opereten: razlog za razkritje vrlin kremenitih Gorenjcev ima vir v pomoti, ki pa ne vodi k tragičnemu razpletu, temveč k spoznanju realnosti. Ljudje, ki v začetku menijo, da ima prišlek – Chansonette – slabe namene, spoznajo dejansko stanje in potem svet spet spravijo v red. Opereta na odru predstavi tako njihovo zmoto kakor pot k pravemu spoznanju in pravični presoji. Slednja vzpostavi stvarnosti adekvatna razmerja tudi v mislih, ki so sicer celo pri pomoti dobronamerne. Ali vsaj nehudobne. Takšna pot k razsvetlitvi pa je značilna za operete. Prvotni *Gorenjski slavček* jo prehodi z razkritji pravih razmerij o domu in svetu, Straußov *Netopir* pa s poukom o blagodejnosti najdevanja krivde za vse zmede tega sveta v šampanjskih mehurčkih oziroma hlapih. A takšna sporočila in zgodbene obrazce prenese tudi opera. Kot izrazna oblika¹⁰ in kot glasbeno gledališče.¹¹

Kljub takšnim znakom vitalnosti in v več smeri odprte protejskosti pa se je avtorskoustvalna pot operete v muzikalni sferi končala. Slednja je

8 Gregor Pompe, »Geneza opere *Gorenjski slavček*«, *Muzikološki zbornik* 51, št. 1 (2015): 150–6. Ta študija žal spregleduje prvotni libreto ter njegovo zasnovo likov in motivacije njihovih ravnanj. Nekatere informacije so v poznejših verzijah izpuščene, vendar zaradi tega odsrke osebe niso postale drugačne. Chansonette tako ni popoln tujec – tudi v končni verziji kar dobro razume domačine –, temveč človek, ki je nekoč že bil na Slovenskem, pa se je potem, ko je v vojaških operacijah na Francoskem izgubil posest, preselil v kraje, kjer se je svoj čas dobro počutil. Gost je le na Gorenjskem. V času, ko se dogaja *Slavček*, »blizu Trsta že nad leto dni« živi z ženo. Prim. Pesjakova, *Gorenjski slavček*, 19.

9 Jože Sivec, *Opera skozi stoletja* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976), 316.

10 Tudi Smetanova *Prodana nevesta*, katere zgodba se razplete v znamenju spoznanja dejanskega stanja, je bila prvotno opereta. Prim. Brian Large, *Smetana* (London: Duckworth, 1970), 168.

11 Značilno je bila premiera zadnje operete Franza Lehárja – »glasbene komedije« *Giu-ditta* – leta 1934 v dunajski državni operi. Čeprav je pri tem do neke mere šlo za demonstracijo avstrijske neodvisnosti od hitlerjanske politike, ki je onemogočila odski krst v Berlinu, je najpomembnejše dejstvo, da je z zgodovino posvečeni prostor deviški uprizoritvi delu povsem ustrezal. Clemens Krauss, ki je tedaj vodil dunajsko državno opero, je sicer precej na široko odprl njena vrata popularnejšim delom, da je v negotovih časih povečal rezervoar obiskovalcev gledališča. Glejte v: Franz Ender, *Immer nur lächeln ... Franz Lehár. Sein Leben – Sein Werk* (München: Wilhelm Heyne Verlag, 1998), 235–9.

danes zgodovinsko opredeljiv žanr. Drugače pa je v libretistiki. Teksti musicalov, ki izmenjujejo verzne, tj. praviloma pete in prozne oziroma govorne dele – prvi primarno izražajo karakter likov in poudarjajo pomembnost določene situacije za celoto, drugi pa poganjajo dogajanje v zaplete in nazadnje v sklep –, v formalnem smislu nadaljujejo operetno izročilo. Drugačni so le tipični dogajalni prostori, starost, poklici in status likov. Ob večkrat uresničeni možnosti preživetja lahkokrat glasbenogledališke muze v opernem – pozneje tudi filmskem – kontekstu in ob njeni sposobnosti »transplantacije« v revolucionarno spremenjeno stvarnost Sovjetske zveze,¹² je dovršena ustvarjalna zgodovina aktualizacij zmožnega žanra kot celote pravzaprav precejšen paradoks. A komunikacijsko-ekspresivna razsežnost operete je navezana na romantični glasbeni jezik; dodekafonska vrsta onemogoča njeno govorico. Ni edina oblika te vrste; podobno usodo ima tudi sonata. Vendar je ta v posttonalni dobi neaktualna zaradi zvezanosti svoje kompozicijske strukturiranosti z dur-molskim sistemom.

Zagovori operete spričo njene recepcijske živosti večinoma niso bili intelektualno posebej globoki: bolj kot kaj drugega so duhoviti. Praviloma so oprti na njeno paradoksalno vitalnost po avtorskoustvarjalni smrti – kar korespondira s splošnim vtisom o predmetu apologije. Volker Klotz je tako v svoji študiji o opereti, denimo, poudaril, da je ta vsekakor boljša, kakor je njen sloves.¹³ A navedena krilatica se utemeljuje le na posameznih elementih žanra. Ti pač opozarjajo, da so več ali manj vsa stereotipizirana mnenja o njem pavšalna, saj se vedno najde delo, ki se jim očitno izmika. Vendar je tak advokatski zagovor mogoče izpeljati ob vseh žanrih oziroma formah z mnogimi pravili – od stripa prek kriminalke do soneta. A to je dejansko problem webrovskega idealnega tipa: v stvarnosti ga je kar težko najti v popolni obliki, toliko lažje pa ga je misliti.

Opereta je žanr mnogih pravil zaradi zapletene, pravzaprav dvojne dramaturgije – dramske in glasbene. Prvo v grobem deli s tisto pri bulvarski komediji oziroma melodrami ali celo ljudski igri. Liki imajo jasno opredeljen značaj, ki jim ne omogoča drugačnega ravnanja od tistega, ki je prikazano na odru. Bolj se razkrivajo kakor razvijajo. Dejanje poteka kolikor mogoče premočrtno, sklicevanja na scensko neprikazano preteklost so redka. Straußovi najznamenitejši opereti *Netopir* in *Cigan baron* sta v okviru

12 Traubner, *Operetta. A Theatrical History*, 432–3.

13 Volker Klotz, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst* (München, Zürich: Piper, 1991), 15.

žanra s sižejskega stališča že kar zahtevni deli, saj sta njuna zapleta utemeljena v predzgodbi, ki se razkrije skozi besede odrskih likov.

Po drugi strani glasbena dramaturgija operete izhaja iz potrebe po izmenjavanju različnih tipov točk: arijam morajo kontrastirati razgibani ansambli, živopisni zbori ter atraktivni plesni nastopi, da ne pride do dogajalne in izrazne monotonije. Začetki in konci dejanj so praviloma uokvirjeni z množičnimi prizori, saj morajo definirati splošno ozračje in razpoloženje. Prav tako je treba misliti na vzdržljivost pevcev, čeprav iz drugačnih razlogov kakor v gosto orkestrirani wagnerjanski glasbeni drami. Opereta namreč terja od nastopajočih znatno igralsko spretnost in razmeroma veliko živahnega gibanja, ki je v skorajda obligatnih plesnih točkah povezano z določenim naporom. Situacije, ki se prikazujejo na odru, vsekakor morajo biti v korelaciji z zmogljivostjo nastopajočih. To je bilo v času, ko so operete nastajale, še pomembnejše, kakor je dandanes, saj so se predstave vrstile dan za dnem, zaradi česar nastopajoči niso imeli veliko časa za regeneracijo po prejšnji izvedbi. Prav tako je pri opereti treba misliti na razmerje med karakterjem in komičnim oziroma sentimentalnim potencialom odrskega lika ter lego ali celo barvo glasu.¹⁴ Brez smeha in intenzivnih, celo eksaltiranih čustev v njenem okviru preprosto ne gre. Spreminja se le razmerje med njima: če je bilo sprva več prešernosti, so pozneje – s poznim Lehárjem – prišle v ospredje solze zaradi nemožnosti sreče. V srebrni opereti se je globoko zakoreninil razhod oziroma sloves lohengrinskega tipa. Gotovo bi se Richard Wagner ob tem zgrozil, vendar je njegov sugestivni zgodbeni obrazec deloval tudi v okviru žanra, ki je bil že od vsega začetka sposoben asimilirati in amalgamirati najrazličnejše prvine drugih, od njega včasih zelo oddaljenih umetnostnih zvrsti.

Ko sem se pred petindvajsetimi leti – na začetku poti prevajalca in prirejevalca ter nazadnje tudi avtorja libretov – začel bolj poglobljeno soočati z operetno stvarnostjo, sem si hočeš nočeš moral odgovoriti na vprašanje, čemu sploh vložiti čas in trud v takšno početje. Kot poklicni (literarni) zgodovinar sem seveda imel zmerom pri roki dediščinski argument: dela, ki jim bom pomagal priti med ljudi, so dokument časa in zato s historičnega stališča pozornosti vredna kot relativno celovito ekspresivistično-komunikacijsko pričevanje o nekdanjem življenju ter njegovem imaginariju in ideariju. Ker je večinoma šlo za stvaritev slovenskih ustvarjalcev, ki so dovolj

14 V kar številnih operetah ima dovolj opazno vlogo visoki bariton, za katerega v drugih žanrih ni ravno velikega števila vlog. Pod obnebji lahko rile glasbenogledališke muze je tenorjeva senca, vendar hkrati tudi njegov kontrast (v smeri komičnosti).

redko posegali na glasbeni oder – ker na domačih tleh kruha za tovrstne pisce ni bilo veliko, so se neredko zatekali po pomoč k nemškim libretistom, vendar za tiste iz prve lige praviloma niso imeli dovolj denarja –, bi tudi kurioznost lahko bila določen razlog *pro*. Po drugi strani pa je bilo prav zaradi tega treba v marsičem računati z neveščostjo nerutiniziranih rok. Načeloma mora biti pri žanru z mnogimi pravili vsako odstopanje od njih utemeljeno z boljšo rešitvijo, vendar pri skladateljih in libretistih, ki niso bili permanentno vpeti v izvajalsko prakso, predstave o učinku odmika od tisoč in enkrat preizkušenih standardnih obrazcev niso zmerom realistične. *Princesa Vrtoglavka* Josipa Ipavca, ki ji je v osnovi operetni libreto napisala le dramski oder poznavajoča pisateljica Mara pl. Berksova, je Oskarja Nedbala spričo številnih ekscentričnosti napeljala na misel, da gre za žanrski osamelec. Za pravcato post-moderno delo. Češki muzik, ki se je že na začetku kariere proslavil v Pragi in potem na Dunaju,¹⁵ je *Princeso* namreč označil za »komično operno igro [tj. Spieloper] v starem številčnem slogu«, kar je nato sprejel tudi njen skladatelj.¹⁶ A zaradi množice inovacij, ki so kršila praktično vsa žanrska pravila – to naj bi korespondiralo z umestitvijo odrskega dogajanja med dekadente, ki jim kraljuje osrednji moški lik zunajse-rijske stvaritve vojvoda des Esseintes, čigar prvotno domovanje je znamenita *rumena knjiga* Yoris-Karla Huysmansa, tj. roman *À rebours*¹⁷ –, se je delo zdelo popolnoma zmedeno in neprimerno za izvedbo. Še zlasti po dunajskih standardih, katerih veljavi se v gledališki praksi habsburške Srednje Evrope ni dalo izogniti.

Pripraviti novi – slovenski – libreto *Princese*, ki se zaradi že napisane glasbe ni mogel tematsko in motivno preveč oddaljiti od izvirnika v nemščini, ni bila lahka niti toliko in toliko let po izkušnjah odrske umetnosti z jarryjevskim teatrom absurda. Ni moglo iti zgolj za prevod in priredbo, temveč za predelavo. Operacija opere, ki je sodila med najtežje bolnike, je nazadnje uspela, osrednji libretistični zdravilni prijem pa se je imenoval poenostavitev. V bistvu je šlo za približanje prvotnega čudaškega teksta preizkušenim obrazcem, vendar na način, ki je bil aktualen v času postmoderne. Teksta »operetizacija« palimpsestnosti dela ni poskušala zabrisati,

15 Heinz Wagner, *Das grosse Operettenbuch* (Berlin: Parthas-Velag, 1997), 209.

16 Josip Ipavec je o takšni oznaki svoje *Princese Vrtoglavke* poročal Richardu Batki v pismu z dne 18. oktobra 1911. Njegov znanec Nedbal je bil tedaj dirigent orkestra dunajskih glasbenih umetnikov. Pismo se hrani pri avtorju razprave.

17 Dogajanje v operi ni navezano na Huysmansov roman, temveč na njegov milje; zato se v njej znajde tudi prizor Sfinge in Himere iz Flauberotvega romana *Skušnja sve-tega Antona*. Osnovo libreta predstavlja igra Mare pl. Berksove *Prevzgojenci*.

temveč ga je poudarila – vse do stopnje gledališča v gledališču. Glasba je tako dobila možnost stika s poslušalcem, ki se ji je poprej vse od leta 1910 odrekal. *Princesa Vrtoglavka* je postala celota v smislu *komične operne igre v starem številčnem slogu*, v kateri pa so posamezni elementi vidni in povezani po načelu kontrastov in stopnjevanj. Smisel truda je torej bil v sami izvedbi dela, ki je ob svojem krstu pokazalo, da je odrskega življenja zmožno.

Kozinova *Majda* je bila drugačen primer: historično je delo pomembno kot prva slovenska radiofonska opereta. Kot taka ni bila žanrski osamelec, temveč novost v okviru nacionalnega kulturnega prostora. V eter je odplaval verzija, ki ni bila izvedba klavirskega izvlečka poznejše celote, temveč kvečjemu njena anticipacija.¹⁸ Skladatelj je opereto po radijski produkciji razširil in orkestriral ter tako omogočil tudi njeno odrsko predstavitev. V mariborskem gledališču je bilo delo v tej obliki krstno uprizorjeno 24. novembra 1935, nakar je sledilo še 10 ponovitev.

Kozinova edina dokončana operetna partitura že zaradi uspeha v radijskem etru – pred mikrofonom je bila izvedena kar trikrat¹⁹ – in potem še na odru ne sodi v kategorijo težkih bolnikov. Prav pozitivni sprejem verzije, ki je bila odigrana v eter, je skladatelja »potisnil« na gledališke deske.²⁰ Da pozneje – po drugi svetovni vojni – delo ni bilo izvajano, je bilo krivo nerazpoloženje do operete na Slovenskem.²¹ Tega žanra naj ne bi bilo več primerno gojiti v poklicnih gledališčih. Za amaterje, ki bi *Majdo* lahko uprizorili mimo stražarjev političnoestetske pravovernosti, pa Kozinova partitura ni bila ravno hitro zlomljiv oreh, saj je že prvotna, zgolj slušni percepciji namenjena radiofonska oblika kompozicijo zaznamovala s poudarjeno različnimi in izrazitimi točkami. Neintenzivnosti v njih kratko malo ni smelo biti. S sluhom zaznano bi moralo pri poslušalcih sprožati žive eidetične

18 Čistopis klavirskega izvlečka odrske variante *Majde*, ki ustreza orkestrski partituri, se očitno razlikuje od verzije, ki je shranjena v novomeški izpostavi Zgodovinskega arhiva Ljubljana. Verjetno je slednja služila predstavitvi dela na ljubljanskem radiu.

19 Ciril Cvetko, *Marjan Kozina* (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1983), 83.

20 -c., »Mariborske in okoliške novice. Nova slovenska opereta (iz razgovora z avtorjem prof. Kozino«, *Mariborski Večernik*« *Jutra* 16, št. 267 (23. november 1935): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-W9CCVRPE>. Ferdo Delak je poročal o nekoliko drugačni genezi *Majde*: mariborskemu gledališču naj bi bila ponujena v uprizoritev igra *Kmečki teater*, ki jo je bilo treba dopolniti z glasbenimi točkami. Radiofonska verzija naj bi bila drugotna. Razlike v pričevanjih najbrž izhajajo iz zastrtega dejstva, da je naslovno ime operete očitno poklon skladatelju zelo dragi osebi. Šlo je za žensko, ki Kozini ni postala soproga. Drugi liki namreč v opereti nosijo imena, ki jih srečujemo že v dramski predlogi.

21 Igor Grdina, »Opereta ali peklenski nesmisel«, v: Moritz Csáky, *Ideologija operete in dunajska moderna* (Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo, 2001), 269–71.

predstave, ki naj ne bi bistveno zaostajale za tistimi ob gledališki izvedbi. Delo je, skratka, moralo kot *radijska glasbena igra* zgolj s svojo zvočno razsežnostjo povedati to, kar je pozneje tudi s sceno, gibom in plesom. Predelava prve variante v klasični uprizoritvi namenjeno opereto je od skladatelja terjala kar nekaj razmisleka. Predvsem je bilo treba najti prostor za »balet«.²²

Ohranjeno notno gradivo Kozinove *Majde* dokazuje, da je avtor svoje delo štel za povsem primerljivo s stvaritvami mojstrov žanra, saj se je v klavirskem izvlečku, ki ustreza orkestrski partituri, ohranil zgolj nemški prevod besedila nekaterih – a, žal, ne vseh – glasbenih točk. Očitno je skladatelj zelo resno mislil »izvoziti« opereto na njeno matično območje ob lepi modri Donavi. Kvalitativni standardi so bili v dunajskem vedrem glasbenem gledališču vse do zadnjih mesecev Schuschniggovega režima jasno definirani in večinoma ne samo spoštovani, temveč tudi upoštevani.²³

A Kozina je pozneje izgubil interes za pripravo nemške verzije teksta *Majde*, saj se je odločil za dunajski trg ustvariti povsem novo delo – *Dekle z Jadrana*. Tako se je skušal postaviti ob bok Ivu Tijardoviću²⁴ in Rudolfu Karlu Kattniggu,²⁵ ki sta med prvo in drugo svetovno vojno opereti uspešno trasirala nove poti v postlethárjevski balkanski smeri. Toda Kozina, ki ga je mikal položaj južnoslovanskega Kálmána, je uspel napisati samo začetek, potem pa je dunajska glasbena scena, ki bi ji bila opereta namenjena, z *Anschlußom* izgubila suverenost. Skladatelj je vedel, da na območju, ki ga je že pred marcem 1938 hitro zagrinjala zlovešča senca kljukastega križa, nima česa iskati, saj je eden od libretistov *Dekleta z Jadrana* – bržčas pod prisilo – emigriral iz Hitlerjeve Nemčije. Njegovo delo bi že v zadnjem obdobju avstrofašistične republike skoraj zagotovo ne moglo biti izvedeno,²⁶ saj si je režim kanclerja Kurta von Schuschnigga v mesecih pred svojim propadom prizadeval za modus vivendi z zastopniki uradnega in agenti podtalnega

22 -c., »Nova slovenska opereta«, 4. *Majda* ima balet v drugem dejanju, v št. 15, ki se začne z duetom komičnega para. Ta točka je skladatelju delala preglavice, saj je le deloma ohranjena v klavirskem izvlečku, ki sledi orkestrski partituri. Rokopis na tem mestu napotuje na slednjo, a v njej note za glasove nimajo podnapisanega teksta, temveč samo začetne in končne replike.

23 Več o tem v: Igor Grdina, »Kozinovo Dekle z Jadrana«, v *Marjan Kozina: 2. mednarodni simpozij o Marjanu kozini ob 100-letnici rojstva*. Novo mesto, 29. in 30. III. 2007, ur. Primož Kuret (Novo mesto: Glasbena šola Marjana Kozine, 2007), 39–44.

24 Jurica Kerbler, Ivo Tijardović. *Šjor Ivine vedre note* (Bjelovar: Prosvjeta, 1979); Klotz, *Operette*, 660.

25 Wagner, *Das grosse Operettenbuch*, 125, 127–8.

26 Grdina, »Kozinovo Dekle z Jadrana«, 47.

Berlina. Operetna scena je v prestolnici ob lepi modri Donavi z nacionalso-cialističnim prevzemom oblasti doživela udarec, od katerega si nikoli več ni opomogla, saj so jo morali zapustiti Judje, ki so ji vtisnili neizbrisen pečat.²⁷ Že res, da samo njeno obstajanje ni bilo onemogočeno, vendar je bolj kot ne ostala le klinično živa. Hitlerjanska kulturna politika je – podobno kot njena vrstnica v Stalinovem rdečem carstvu – ljubila filmske operete, ki so sleherno besedo fiksirale od sedaj na vekomaj, na odrih pa je prisegala na Wagnerja, čigar mišljenje in delo je goebbelsovska propaganda poveljevala na vse načine. V glasbene drame pač ni bilo mogoče vsaditi niti ene dodatne fraze; v svetiščih nikoli povsem obvladljive lahkokrile glasbeno-gledališke muze pa je včasih že neznatna sprememba teksta v hipu osmešila življenjsko stvarnost ... Za totalitarno diktaturo je to brez dvoma nevarna situacija.

Treba je ugotoviti, da je imel Kozina o glasbeni sceni in sebi dovolj jasne in realne predstave. V intervjuju za *Mariborski večernik Jutra* je pred premiero poudaril, da sta praktično edini za javnost zanimivi postavki v njegovi biografiji dve nepolni sezoni dirigentskega dela v ljubljanski operi.²⁸ Sodelavci, s katerimi se je trudil za *Majdin* uspeh, so bili veščaki. Režiser in pisec dialogov Ferdo Delak ter avtor verznihi delov libreta Mirko Jelčin sta bila polnokrvna odrska človeka. Predloga operete, komedija *Kmečki teater*, ki je privrela izpod peresa Frana Josipa Knafliča, je bila delo rutinirane, čeprav ne ravno cenjene literarne roke. Avtor je želel, da bi ta veselo-igra zanj bila reprezentativna, saj je tekst posvetil spominu največjega virtuoza slovenskega humorja Frana Milčinskega, ki se je za zmerom poslovil dve leti pred njeno objavo.

Kozina se je že v začetku odločil za ne povsem klasično obliko operete. Svoje delo je povezoval z jazzom,²⁹ kar pa je na Slovenskem – in še marsikje drugje na stari celini – pomenilo predvsem odmik od ritmov in tipičnih melodičnih sekvenc dunajskega valčka. S tem je med poslušalci radia, katerih ušesa so bila iz gledališč, kavnar, salonov in parkovnih paviljonov vajena srednjeevropskih zvokov, gotovo vzbudil pozornost. Za *glasbeno igro* je bilo takšno izstopanje iz običajnosti pomembno, saj se izjemnosti hit-

27 Kozina je marsikaj o situaciji v prestolnici ob lepi modri Donavi vedel iz prve roke; imel je stik z dr. Rudolfom Beerom, ki je vodil dunajsko *Scalo*. Priznani gledališki direktor, ki mu je bil naklonjen, je po *Anshluβu* naredil samomor. Kozinov prijatelj iz študijskih let Joseph Beer, ki je prav tako delal v avstrijski prestolnici, pa se je tedaj zatekel v Francijo in po drugi svetovni vojni začel novo ustvarjalsko kariero.

28 -c., »Nova slovenska opereta«, 4.

29 Ibid.

reje vtisnejo v spomin kot običajnosti. V odrski verziji *Majde* se je Kozina oddaljil tudi od zvena klasičnega orkestra: stavil je na paradigmo sočasne šlagerske glasbe, ki je bila ritmično dovolj pestra, in trobilno obarvanega zvoka. Ni pa bilo neposredne naslonitve na vsak dan vplivnejšo ameriško jazzovsko tradicijo z *blue* notami. Delak, ki je leta 1932 ljubljanskem gledališču režiral enakemu tipu operete pripadajočo Gregorčevo *Eriko*, je dobro poznal sočasno srednjeevropsko, deloma pa tudi francosko gledališko prakso; skladatelju je bil gotovo zelo ustrezen sodelavec. Celo svetovalec. Rezultat ni izostal: mariborskemu odru namenjena verzija *Majde* je, kakor je pokazalo avtorjevo preigravanje odlomkov iz nje pred pomembnimi gledališkimi faktorji na Dunaju, gotovo bila sposobna življenja tudi v mnogo večjem teatru od tistega v mestu ob Dravi.

Novomeška izvedba *Majde* leta 2001, za katero sem po starih motivih pripravil novi libreto, je prvenstveno izhajala iz potreb glasbene šole, ki nosi Kozinovo ime. Naloga takšne ustanove je učence pripraviti na najrazličnejše – bodisi karijerne bodisi ljubiteljske – poti po muzikalnem svetu. Gojenci morajo biti večji tako solističnega nastopanja kot *soigre* v orkestru, in to v vseh položajih oziroma situacijah, od koncertnih do (pod)odrskih.³⁰ Po drugi strani pa je šlo tudi za poklon Kozini in njegovemu opusu na javnosti najmanj znanem področju.³¹ In skladatelj je tudi tu imel marsikaj povedati. Z nekakšnim komprimiranim povzetkom opernega železnega repertoarja v finalu drugega dejanja *Majde* je opozoril na veliko asimilativno moč operete, s ponovitvijo in hkrati sporočilnim zasukom paradnega tanga v zadnji točki partiture pa je pokazal globoko razumevanje odrske in glasbene psihologije ter tudi narave plesa, katerega markantni ritem je uporabil. Po mnogih letih satirično oziroma parodistično mišljene evokacije seveda niso več delovale ironistično in distancirajoče, toliko zanimivejše pa so postale kot nekaj zvočni palimpsest. Izvedba je poleg avtorjeve ozemlje-

30 Novomeški simfonični orkester je v času, ko sem mu imel priložnost svetovati pri izbiri repertoarja, sistematično »zavzemal« vedno nova področja; ob gojenju različnih vrst simfonične, revijske in filmske glasbe je bila cilj izvedba opere, simfonije in koncerta kot najrazsežnejših in najkompleksnejših oblik. Izpolnjevanje programa, ki je primarno sledil glasbenopedagoškemu cilju, je bilo opuščeno tik pred njegovo izpolnitvijo. Svetovna premiera Parmove operete *Ženin* v zagati je bila zadnja stopnica pred dosego etapnega cilja. Nadaljevanje bi šlo v smer slogovne širitve repertoarja in izkušenj.

31 Partituro Kozinove operete *Majda* je ohranil Primož Kuret, ki jo je dobil od avtorja. Slednji je po drugi svetovni vojni menil, da njegovo delo nikoli več ne bo izvedeno.

nosti v presoji lastnih sposobnosti³² razkrila vitalno glasbo, ki je je škoda ne poznati. Tu pa tiči tudi najpomembnejši razlog za sedanjiške operetne izkušnje. Tudi tiste s pisanjem novih libretov – ker se prvotni pač niso ohranili. Večja slava glasbe je takega napora vredna. Česa drugega pa se skorajda ne da več reči, ker če bi bilo mogoče z besedo povedati, kar je z muziko, bi bila slednja odveč. To pa seveda ni in nič ne kaže, da bi kdaj lahko bila.

Bibliografija

- c. »Mariborske in okoliške novice. Nova slovenska opereta (iz razgovora z avtorjem prof. Kozino«. *Mariborski Večernik »Jutra«* 16, št. 267 (23. november 1935): 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-W9CCVRPE>.
- Csáky, Moritz. *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*. Dunaj, Köln, Weimar: Böhlau, 1998.
- Cvetko, Ciril. *Marjan Kozina*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1983.
- Endler, Franz. *Immer nur lächeln ... Franz Lehár. Sein Leben – Sein Werk*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1998.
- Grdina, Igor. »Opereta ali peklenski nesmisel«. V: Moritz Csáky, *Ideologija operete in dunajska moderna*, 253–71. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo, 2001.
- Grdina, Igor. »Kozinovo Dekle z Jadrana«. V *Marjan Kozina: 2. mednarodni simpozij o Marjanu kozini ob 100-letnici rojstva. Novo mesto, 29. in 30. III. 2007*, urednik Primož Kuret, 35–49. Novo mesto: Glasbena šola Marjana Kozine, 2007.
- Heyworth, Peter, ur. *Gespräche mit Klemperer*, 2. izdaja. Frankfurt ob Majni: S. Fischer Verlag, 1974.
- Hoisel, Otmar. »Dr. Josip Ipavic«. *Slovenski narod* 54, št. 73 (1. april 1921): 1. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-M34JCKVP>.
- Ipavec, Josip. Pismo Josipa Ipavca Richardu Batki. 18. oktober 1911. Hrani avtor.
- Kerbler, Jurica. *Ivo Tijardović. Šjor Ivine vedre note*. Bjelovar: Prosvjeta, 1979.
- Klotz, Volker. *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. München, Zürich: Piper, 1991.
- Kracauer, Siegfried. *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Werke VIII*. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp, 2005.

32 Kozina se v svojih pismih kaže kot zelo samozavesten; vero vase je v okolju, ki niti najbolj nadarjenim ni priznavalo pravice do izjemnosti, včasih prekril z ironističnim tonom svojih formulacij. Prim. Grdina, »Kozinovo Dekle z Jadrana«, 39, 40, 45.

- Large, Brian. *Smetana*. London: Duckworth, 1970.
- Moravec, Dušan, ur. *Pisma Frana Govekarja. Druga knjiga*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1982.
- Pesjakova, Lujiza. *Gorenjski slavček, Lirična opereta v dveh dejanjih*. Ljubljana: Dramatično društvo, 1872.
- Pompe, Gregor. »Geneza opere Gorenjski slavček«. *Muzikološki zbornik* 51, št. 1 (2015): 145–59.
- Sedlak, Eva. *Matačić*. Zagreb: Fond Lovro & Lilly Matačić, AGM, 1996.
- Sivec, Jože. *Opera skozi stoletja*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976.
- Traubner, Richard. *Operetta. A Theatrical History*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1989.
- Wagner, Heinz. *Das grosse Operettenbuch*. Berlin: Parthas-Velag, 1997.

Marjan Kozina: Majda

Borut Smrekar
Slovensko ljudsko gledališče Celje
Celje City Theatre

Nastanek

Potem ko sem l. 32 zaključil mojstrsko šolo v Pragi (pri Suku), celih sedem let nisem skomponiral skoraj ničesar ... To se je hipoma spremenilo, čim sem l. 39 prišel v Beograd. Iznenada so se odprla neka tajna vratca in naenkrat sem občutil, da imam nekaj povedati in to osebno na samo moj način.¹

Tako je leta 1963 Marjan Kozina opisoval prehojeno skladateljsko pot. Že pred tem je izjavil, da »nekaj čisto brezpomembnih in slabih priložnostnih del iz tega časa sploh ne šteje«. ² Med ta »brezpomembna in slaba priložnostna« dela sodi tudi celovečerna opereta *Majda*, premierno uprizorjena 24. novembra 1935 v mariborskem Narodnem gledališču.

Vprašanje je, ali je bil takšen skladateljev odnos do njegovega odrskega prvenca iskren ali pa gre le za prirejeno izjavo, morda zaradi stigme, s katero je bil v drugi polovici dvajsetega stoletja zaznamovan operetni žanr na Slovenskem. Kozina je bil sicer vse prej kot verodostojen pričevalec, a kljub temu je malo verjetno, da bi *Majdo* »pozabil«, o čemer priča tudi njegov kasnejši zapis: »Natihoma povedano, vesel sem je še danes, ko sem našel že čisto druga pota.« ³

1 Pismo Peru Bingulcu ob pripravi na uprizoritev »Ekvinokcija« v Novem Sadu, Piran, 12. oktober 1963. Prepis Jurija Kozine (pri avtorju).

2 Ciril Cvetko, *Marjan Kozina* (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1983), 103.

3 Ibid., 104.

Kozinova leta po zaključku študija zaznamujejo obupna prizadevanja za uveljavitev in želja po uspehu. Operetni žanr mu ni bil tuj in verjetno je računal, da bo z opereto najlažje prodril. Na to kažejo številna prizadevanja za postavitve *Majde* na druge odre, pa tudi pisanje druge operete »*Dekle z Jadrana*«⁴ za tujega naročnika, ki je zaradi spleta okoliščin ostala nedokončana.⁵

O nastanku *Majde* naletimo na dve različni pričevanji, podani sočasno.⁶ Kozina je pred premiero navedel, da je bila *Majda*

prvotno zamišljena kot radiofonska opereta, ki jo je podajala ljubljanska radijska postaja. Izvajala se je menda v mesecu maju ali juniju tega leta. Ker je dobro uspela, sem se s svojimi prijatelji odločil, da jo prikrojim in priredim za odrsko uporabo. Bilo jo je treba samo še glasbeno razširiti ter oskrbeti besedilo in drugo potrebno kakor npr. za balet, itd. Z Delakom, ki se je spraval na Knafličevo tridejanko 'Kmečki teater', sva se lotila te naloge, ki sva jo po večmesečnem temeljitnem pripravljanju zaključila. Tako je nastala 'Majda'.⁷

Pričevanje režiserja predstave Ferda Delaka, objavljeno prav tako pred premiero, se precej razlikuje. Josip Fran Knaflič naj bi se leta 1933 v mariborskem gledališču dogovoril za uprizoritev svoje veseloigre »*Kmečki teater*«, posvečene spominu Frana Milčinskega. Za režiserja je bil določen Delak, kateremu je Knaflič izročil tekst. Upravnik gledališča Brenčič je svetoval poživitev dela z glasbenimi točkami in zato je Delak pritegnil k uprizoritvi Kozino. Ob njunem sodelovanju pri postavitvi veseloigre se je začela luščiti ideja o opereti. Zato je Delak Knafličev tekst nekoliko priredil in povabil k sodelovanju še Mirka Jelačina, da je

skoval vrsto rim na vesele in sentimentalne verze, in jih kot operetni poet podložil Kozinovi muziki. Med delom za odrsko opereto je

4 Originalni naslov operete, ki jo je pisal za tujega naročnika, je bil *Adriamädl*.

5 Igor Grdina, »Kozinovo Dekle z Jadrana«, v *Marjan Kozina: 2. mednarodni simpozij o Marjanu kozini ob 100-letnici rojstva*, ur. Primož Kuret (Novo mesto: Glasbena šola Marjana Kozine, 2007), 38–49.

6 V mariborskem *Večerniku* 23. 11. 1935 sta objavljena kratka intervjuja tako z Delakom kot s Kozino. Oba pripovedujeta o nastanku *Majde*. Intervju s Kozino je bil ponatisnjen v *Jutru* 24. 11. 1935.

7 c., »Krst nove operete v Mariboru«, *Jutro* 16, št. 273 (24. november 1935): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-QNTN2ZDD>.

*nastajala radijska opereta, ki je bila lani izvajana trikrat v studiu ljubljanske radiofonske postaje.*⁸

Obe nasprotujoči si zgodbi sta bili objavljeni v isti številki mariborskega *Večernika*.⁹ Delakova zgodba o sočasnem nastanku *Majde* kot gledališke in radiofonske operete je dosti bolj verjetna. Poleg že omenjene Kozinove nezanesljivosti pri pričevanju govori v prid Delaku tudi časovni potek. Če bi verjeli Kozini, bi morala z Delakom v štirih ali petih mesecih razširiti razmeroma skromno radijsko različico v opereto. Kozina bi tako moral na novo skomponirati dovršen del nove glasbe, že napisano glasbo pa ponovno orkestrirati, ker je bila v radijski različici uporabljena druga inštrumentalna zasedba kot v gledališki. Potem je potrebna še izdelava orkestrskega in zborovskega materiala, študij itd., za kaj takega pa je bilo malo časa in Kozina ni ravno slovel po hitrosti pri skladanju. So pa *Majdo* na radiju verjetno predvajali v maju ali juniju 1935 in ne 1934, kot je izjavil Delak, kar izhaja iz Kozinovega pisma domačim z dne 4. marca 1935.¹⁰ Se je pa Kozina še v mesecu oktobru 1935 ubadal z izdelavo orkestrskega materiala, zborovskimi parti in podobnim.¹¹

Od prvotnega dela so se ohranili rokopisna partitura¹² in prepis klavirskega izvlečka,¹³ ki ju je po naključju našel in rešil dr. Primož Kuret¹⁴ ter orkestrski material radijske različice. Od izvirnega libreta je ostalo le nekaj fragmentov. Zato je za potrebe koncertne izvedbe *Majde* leta 1999 Igor Grdina napisal nov libreto, primeren tudi za gledališko uprizoritev.¹⁵

Ob razčlembi dela se zastavlja vprašanje, kaj pravzaprav je *Majda* danes. Upošteva je značilnosti operetne zvrsti, bi bilo treba vsekakor presoja-

8 F. Delak, »Majda, ti moja sreča vsa ... Pred premiero v mariborskem Narodnem gledališču«, *Mariborski Večernik* »Jutra« 16, št. 267 (23. november 1935): 6, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-W9CCVRPE>.

9 Ibid.

10 Grdina, »Kozinovo Dekle z Jadrana«, 39.

11 Ibid., 41.

12 Partitura – čistopis – je rokopis skladatelja. V njej so naknadno vnesene orkestracijske in druge retuš, nekatere scenske oznake in napotki. Besedilo je vpisano le mestoma, večinoma kot iztočnice. Partitura je bila očitno v uporabi in je Kozina verjetno iz nje dirigiral predstave.

13 Klavirski izvleček je kopija originalnega izvlečka z vtipkanim nemškim besedilom.

14 »Marjan Kozina: Majda, koncertna izvedba operete«, *RTV Slovenija*, <https://4d.rtvsl.si/arhiv/koncerti-kulturno-umetniski-program/174556603>.

15 Igor Grdina, »Majda, opereta v treh dejanjih«, v *Marjan Kozina, 1907–1966: Mednarodni simpozij o Marjanu Kozini ob koncertni izvedbi operete Majda*, ur. Primož Kuret (Novo mesto: Glasbena šola Marjana Kozine, 2002), 139–58.

ti delo kot celoto, torej tekst, glasbo in tudi kontekst nastanka in izvedbe. V konkretnem primeru se srečujemo z dvema različicama. Prva je »fragmentarna«, ker je ohranjen le glasbeni del, druga je »celovita« prenova (ne rekonstrukcija prvotne), vendar brez skladateljevega poznavanja teksta. Obe različici povezuje glasba, ki ji kaže nameniti največ pozornosti.

Majda¹⁶

Splošni podatki

Majda je opereta v treh dejanjih. Od prvotnega dela je ohranjena le glasba in nekaj kratkih fragmentov besedila. V drugi različici je na Kozinovo glasbo in po motivih Knafliča napisal nov libreto Igor Grdina.

Prvotna različica

Libreto: veseloigra Josipa Frana Knafliča »Kmečki teater« v priredbi Ferda Delaka

Besedila pesmi: Mirko Jelačin

Nastopajoče osebe: Romantična dama; Župan; Majda, njegova hči; Gospod direktor; Janko Rešetar, časnika; Žanek, športnik; Nande; Špelca, pastirica; Šepav možic; Stara Ženica; I. novinar; II. Novinar; Novinarka; Filmski operater; Napovedovalec radijske postaje; Fotograf; Spremljevalka romantične dame; Potni maršal romantične dame; letoviščarji, turisti, kmetje, igralci »Kmečkega teatra«.

Godi se v slovenskem letovišču.¹⁷

Vsebina (izvirne operete):

Gospod direktor pripravlja z združenimi vaškimi močmi predstavo, kjer sodeluje vse od župana pa do zadnjega vaškega kozla. Glavni vlogi naj igrata županova Majda in njen fant Nande. Majdin stric, časnika Rešetar s svojo časnikarsko spretnostjo doseže njuno zve-

16 Uporabljeni glasbeni viri so glasbeni material, ki ga hrani Zgodovinski arhiv Ljubljana, Enota za Dolenjsko in Belo krajino v Novem mestu in sicer: rokopisna partitura, partitura v redakciji Zdravka Hribarja, klavirski izvleček ter izvedbeni material radijske različice.

17 Podatki so povzeti z gledališkega plakata.

zo. *Vzporedno s to osnovo so postavljene na oder še nekatere običajne druge dvojice.*¹⁸

Nova različica

Libreto: Igor Grdina

Nastopajoče osebe: Majda Kralj, brezprimerno lepa mladenka, stara kakih dvajset let; Peter Bežek, njen fant; Lojze Malovrh, zajeten gospod okoli Abrahama; Ferdo Kurnik, vdovec, direktor hotela, zagnan 'rodoljub z dežele', vsekakor krepak možak; Špelca, županova hčerka, zelo živahna gospodična; Žan Prunk, njen oboževalec, športnik, motorist itd., lokalni prvak v deseteroboju; Frančiška Ržen, romantična dama; Dr. Aleš Zgaga, znamenit časnika in navdušen lovec, v srednjih letih, nekoliko dekadentnega izgleda.

Godi se na slovenskem podeželju okoli leta 1930.

Vsebina (nove različice): Na slovensko podeželje prodira turizem. Ker si vaščani močno prizadevajo privabiti čim več gostov, popestrijo turistično ponudbo z izvedbo srednjeveške drame lokalnega Shakespeara in režiserja v izvedbi vaškega gledališča, v katerem sodelujejo vsi. Glavno vlogo igra županova hči Majda, nastopajo pa tudi njen fant Peter in drugi vaščani. Da bi gledališče čim bolj uveljavili, povabijo mestnega kritika Zgago in ga, v upanju na dobro kritiko, ves teden gostijo. Majda se zaljubi v kritika in zapusti Petra. Peter je obupan in med izvedbo predstave se z Majdo spreta. Direktor ju le s težavo pomiriti, da uspejo izpeljati predstavo do konca. Zgaga o predstavi napiše uničujočo kritiko in hkrati zavrne Majdo. Besni vaščani se maščujejo, Majda pa se vrne k Petru.

Zasedba orkestra

Gledališka različica: 1.1.1+ Sax(Cl2).1-2.2.1.1-Perc-Pf-Archi.

Radiofonska različica: 1.0.1.0.-0.1.1.0-Perc-Pf-harmonij¹⁹

Delo (gledališka različica) obsega 21 glasbenih točk in je razdeljeno v tri dejanja. Po številki 8 je v partituri previden 15-minutni odmor.

18 Bb., »Mariborsko gledališče: Nova slovenska opereta 'Majda', *Slovenec* 58, 276a (30. november 1935): 5, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-MZVWZHNQ>.

19 Ohranjen je orkestrski material za (kasnejše) številke 2, 3, 4 in 5.

1. dejanje.

1 - Uvertura (Peter in vaščani); 2 - Allegro comodo (Župan); 3 - Fox (Dama in Direktor); 4 - Angleški valček (Majda); 5 - Slow-fox (Peter); 6 - Fox (Špelca in Žan); 7 in 8 - Finale - Andante (Zbor vaščanov)

2. dejanje.

9 - Slow-fox (Zbor vaščanov); 10 - Slow fox (Majda); 11 - Slow fox (Peter); 12 - ponovitev številke 2 (Župan); 13 - Valček (Dama in Direktor); 14 - Tango (Peter in Majda); 15 - Fox (Žan in Špelca); 16 - Allegro comodo (Peter, Majda, Župan Špelca)

3. dejanje.

17 - uvod (Direktor in zbor vaščanov); 18 - Allegro molto (Špelca); 19 - melodrama (Majda); 20 - reminiscenca (Špelca in Žan); 21 - finale (Peter in zbor vaščanov)

Libreto

Osnova za libreto je veseloigra Josipa Frana Knafliča »Kmečki teater«, ki ga je Delak priredil za opereto, pri čemer »so dialogi in osnovno dogajanje ostali Knafličevi in je Knaflič operetni aranžman pregledal in 'avtoriziral'«. ²⁰ Ker izvirni libreto ni ohranjen niti se ga ne da rekonstruirati na podlagi še obstoječih fragmentov, je mogoče sklepati nanj le posredno. Zagotovo so bili napravljeni določeni posegi v Knafličev tekst, sicer 'avtorizacija' ne bi bila potrebna. Pri tem ne gre le za dodane Jelačinove verze za glasbene točke. Delak pravi:

[...] in če spravimo še mariborsko občinstvo do tega, da bo pri vloženi operni parodiji našlo z nami kontakt in samo sodelovalo v opereti – potem ni vrag, da ne bi uspeli. Da – opera. Tu sva si s Kozino dovolila svojevrstno hudobijo. In ne bo odveč, da to javno priznava. Centralna oseba 'Majde' je gospod direktor, ki pripravlja v slovenskem letovišču za tujski promet važno gledališče 'Kmečki teater'. Sam je napisal libreto, sam ga komponiral, sam režira in dirigira ves svoj obrat. S Kozino sva mu podtaknila na znane operne melodije tekste v slogu naših starih opernih prevodov, pri režiji te scene sem si pa – oslanjajoč se na muziko – dovolil par sicer groteskno po-

20 Delak, »Majda, ti moja sreča vsa ...«, 6.

*danih, a vendar značilnih koreografskih momentov, ki bodo poznavalce opere in stare šablonske operne režije gotovo spravili v dobro voljo – če niso popolni filistri.*²¹

Delak in Kozina sta torej imela ambicije, ki presegajo literarno predlogo, saj sta tekst nadgradila z aktualno kritiko določene gledališke prakse. S tem se je *Majda* približala izvornim značilnostim operete, kateri je bila lastna satirična ost. V *Majdi* se je odrazila kot satiričen pogled na tedanje slovensko podeželje in hkrati parodija na okostenelo odrsko operno prakso.

Igor Grdina je za koncertno izvedbo operete leta 1999 napisal nov libreto. Ob tem je zapisal:

*Ne gre za poskus rekonstrukcije izvirnega besedila, ki mi ni bilo dosegljivo niti fragmentirano (v izvirni partituri so zapisane zgolj posamezne iztočnice), temveč za praktično povsem nov libreto. Tematika in delno tudi motivika je povzeta po Knafličevi 'veseli trodejanki', ki je bila objavljena v revijalni obliki; ker je operetno besedilo samosvoj odrski žanr, navadno prirejanje komedije ni prišlo v poštev.*²²

V Grdinovi verziji so ohranjeni trije različni operetni pari, zmanjšano je število nastopajočih oseb, v libretu pa je skušal tudi ohraniti duha časa nastanka operete.

Glasba

V pogledu zgradbe kaže *Majda* tipične operetne značilnosti. Strukturirana je v treh dejanjih, ki so glede na trajanje v običajnih razmerjih in s kratkim tretjim dejanjem z razpletom in glasbenimi reminiscencami. V zgodbi nastopajo, namesto običajnih dveh, tri dvojice, ki po različnih zapletih med ženskim in moškim polom na koncu le pridejo srečno »skupaj«. Pari se, kot je to v opereti običaj, med seboj razlikujejo po karakterju, kar podkrepi glasba. Tudi glasovna zasedba vlog je glede na karakter protagonistov tipična in še bi lahko naštevali.

Pri oblikovanju solističnih vlog se je Kozina držal preverjenih operetnih pravil. Osrednji romantični par je zasnovan za lirski ali mladodramski sopran in lirski tenor, »vihravi« par za tenorja buffo in subreto, pa tudi os-

²¹ Ibid.

²² Grdina, »Majda, opereta v treh dejanjih«, 139.

tale vloge so glasovno zastavljene po ustaljenem principu. *Tessitura* nekaterih vlog omogoča različne glasovne zasedbe.

Glasbene točke so povečini popularni in modni plesi iz tridesetih letih prejšnjega stoletja. Prevladujeta standardni različici foxtrota - fox in slow fox, ki sta bili po dveh desetletjih od nastanka tedaj na vrhuncu priljubljenosti. Ne manjkata pa niti tango in angleški valček. Valček (dunajski), ki je kraljeval opereti, je pomaknjen v ozadje. Glasbene točke so povečini grajene standardno. Gre za pesemske oblike s »pravilno« periodično gradnjo, pogosto opremljene z repeticijami. Od plesnih skladb nekoliko odstopata finala prvega in drugega dejanja. Zaključni prizor prvega dejanja je izrazito razpoloženska scenska glasba z uporabo karakterističnega motiva Petrove »tožbe« iz glasbene številke 5. V finalu drugega dejanja, imenovanem »*Quodlibet*«, je Kozina za potrebe karikiranja tedanje zaprašene operne prakse uporabil znane fragmente iz *Traviate*, *Trubadurja*, *Rigoletta*, *Veselih žena windsorskih*, *Hoffmannovih pripovedk* in še od kod. Kot vezivo se skozi delo večkrat pojavi isti motivni material in v zaključnem dejanju tudi običajne reminiscence.

Slog sledi tedanji popularni glasbi. Kozina je *Majdo* imenoval »jazz opereta – z elementi jazza«. Jazzovski vplivi so kljub takšni oznaki precej zmerni. Odražajo se predvsem v uporabi sinkopiranih ritmov. Kozina je nato orkestrski zvok obarval še s saksofonom in mestoma več pozornosti posvetil tolkalom. Kljub temu je zvok orkestra v osnovi še vedno »romantičen« in daje skupaj z melodiko v nekaterih točkah celo slutiti Kozinovo kasnejšo filmsko glasbo. Orkestracija je nekoliko masivnejša, če jo primerjamo z najbolj popularnimi sodobniki (npr. Paul Abraham)²³, a je obrtno zelo dobro zastavljena, domiselna in tudi vokalu ustrezna. Solistični deleži so pisani hvaležno z izjemo vloge Špelce, pri kateri je glede na običajne karakteristike ustreznega tipa glasu precej izpostavljena spodnja sopranska lega in je zato v gledališki praksi vlogo nekoliko težje adekvatno zasesti. Melodije so sveže, naravno tekoče, vzdušje je skladno s tedanjimi modnimi tokovi v popularni glasbi, vendar invencija zastane pred zadnjo oviro, pred tisto točko preboja, ki ji v žargonu pravimo »hit«, zadetek v polno; torej »šlager«, ki zaznamuje delo in mu lahko zagotovi trajno odrsko življenje.

23 Kozina je orkestracijo v *Majdi* sam označil kot »preveč starinsko, sploh preveč kalmanovsko.« Pismo Marjana Kozine domačim, 12. oktober 1935. Prepis Jurija Kozine (pri Igorju Grdini).

Majda z uporabo elementov jazza na Slovenskem v tistem času ni bila kaka revolucionarna novost. Že dve leti pred tem so npr. v Ljubljani uprizorili Gregorčevo *jazz opereto Erika*, predvsem pa so tako v Ljubljani kot v Mariboru uprizarjali uspešnice Paula Abrahama, ki so slogovno precej drznejše, z močnejšimi primesmi jazza in manj masivnim orkestrskim zvokom.²⁴ Sodeč po kritikah se je uprizoritev *Majde* bližala glasbeni reviji,²⁵ kar je bil tedaj tudi sicer trend razvoja operete.

Izvedba in sprejem

Opereta je bila premierno izvedena 24. 11. 1935 v mariborskem gledališču. Kozini, ki je predstavo tudi dirigiral, in Delaku sta se pridružila še Ljubivoj Ravnikar kot scenograf in Anton Harastovič kot koreograf. V vlogah so nastopili nekateri vodilni pevci iz gledališča kot Pavla Udovič v vlogi Majde, Belizar Sancin v vlogi Nandeta, Pavle Kovič kot Župan, zraven pa še številni dramski igralci, nekateri zasedeni tudi v pevskih vlogah.²⁶

Uprizoritev je bila deležna za tiste čase veliko publicitete in je tudi pri občinstvu dobro uspela. Že pred premiero so časopisi najavili uprizoritev nove slovenske operete.²⁷ Mariborski *Večernik* je objavil kratek intervju z Delakom in Kozino. Isti pogovor s Kozino je objavilo tudi *Jutro*. Izvedli so deset predstav, kar pa ni bilo največje število izvedb operete slovenskega avtorja v mariborskem gledališču.

- 24 Pred postavitvijo *Majde* so bile v mariborskem in ljubljanskem gledališču uprizorjene Abrahamove uspešnice *Viktorija in njen huzar*, *Havajska roža* in *Ples v Savoyu*.
- 25 c., »Kulturni pregled. Krst nove slovenske operete v Mariboru«, *Jutro* 16, št. 277 (29. november 1935): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-ALZZS8YF>.
- 26 Zasedba vlog na premieri: Romantična dama – Ema Starc; Župan – Pavle Kovič; Majda, njegova hči – Pavla Udovič; Gospod direktor – Danilo Gorinšek; Janko Rešetar, časnikar – Edo Grom; Žanek, športnik – Anton Harastovič; Nande – Belizar Sancin; Špelca, pastirica – Elza Barbič; Šepav možic – Milan Košič; Stara ženica – Mileva Zakrajšek; I. novinar – Just Košuta; II. Novinar – Franjo Blaž; Novinarka – Slava Gorinšek; Filmski operater – Slavko Starc; Napovedovalec radijske postaje – Rado Nakrst; Fotograf – Edo Verdonik; Spremljevalka romantične žene – Danica Savin; Potni maršal romantične dame – Milan Košič; letoviščarji, turisti, kmetje, lovci, igralci »Kmečkega teatra«.
- 27 Predstavo so najavili: *Jutro* 24. 11. 1935 (c. »Krst nove operete v Mariboru«, 4), *Večernik* 23. 11. 1935 (c., »Mariborske in okoliške novice. Nova slovenska opereta (iz razgovora z avtorjem prof. Kozino«, *Mariborski Večernik* »Jutra« 16, št. 267 (23. november 1935): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-W9CCVRPE>), *Mariborer Zeitung* 24. 11. 1935 (Anon., »Kultur-Chronik. Uraufführung im Mariborer Theater. 'Majda', Operette in drei Akten / Die neue schwungvolle Revue-Jazz-Operette von Marjan Kozina«, *Mariborer Zeitung* 75, št. 268 (24. november 1935): 6, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-WCFRK1IX>).

Kritiški odzivi so bili zvečine dobri. V *Jutru* je kritik poudaril glasbo,

*kjer se združuje prijetna ariozna melodioznost s solidno jazzno zamisljivo. Tako je ustvaril Kozina nekakšno novo obliko sodobne operete, kjer se vzlic precejšnji odmaknjenosti od tradicionalne operetne muzike upoštevajo činitelji blagodoneče melodike ter se hkrati dajejo partnemu zasnutku rahli jazzni poudarki. Tako je vznikla opereta veselo zanosne, tople in prijetne glasbe, ki ne predstavlja niti najmanj kakšnih poiskusov reševanja kompliciranejših glasbenih problemov, ki sodijo v druge skladbe, nikakor pa ne v operetne. Nič ni zaradi tega čudnega, ako je ta glasba popolnoma prodrla ter toplo prevzela občinstvo, ki ga je bilo v gledališču toliko, kakor zlepa še ne doslej.*²⁸

Kritik opozori na določene šibkosti libreta in ugotavlja, da »izdatnejša, prvotno nameravana korektura ne bi bila napak«. V nadaljevanju pohvali režijo in uprizoritev kot celoto ter vse pevske in igralske dosežke. Kritik zaključí:

*Kozinova 'Majda' je solidna in svetla postavka na obzorju naše odrske tvornosti. Nedvomno pojde, sodeč po mariborskem zmagoslavnem uspehu, tudi na druge odre.*²⁹

Kritika v konservativnem *Slovincu* je bila, pričakovano, manj ugodna. Kritik izpostavlja dolgoveznost nekaterih prizorov, pohvalno se izrazi o Delakovem deležu, »ker sicer v delu samem ni nobene vsebinske prilike za poglobljeno igro«. Glasbi ni bil naklonjen:

*Glasbeno pomeni delo za nas malo. Muzika je lahka, vsebinsko prazna, giblje se v načinu jazza, tudi posamezne arije imajo značaj moderne plesne glasbe. Človeku se vsiljuje misel, da bi bilo boljše posvetiti mlade stvarilne moči vzvišenejšim ciljem, ki bi slovenski glasbeni umetnosti in literaturi dali tudi neko zares umetniško vrednoto. Je pa v opereti dovolj muzikalnega čuta in sveže melodioznosti, ki bosta za slehernega poslušalca prijetno in ugodno vplivali.*³⁰

Uspeh uprizoritve pripisuje prvenstveno režiji in igralskim dosežkom.

28 c., »Kulturni pregled. Krst nove slovenske operete v Mariboru«, 7.

29 Ibid.

30 Bb., »Mariborsko gledališče: Nova Slovenska opereta 'Majda'«, 5.

Do libreta je bil kritičen tudi ocenjevalec v *Glasi naroda*.³¹ Nemški *Morgenblatt* pa je pohvalil Kozino, ker je glasba »dobra, zanosna in prepletena z modernizmi, ki so zaradi skladateljevega tehničnega znanja in umeetniške domiselnosti kar najsrečnejše izraženi«.³²

Ciril Cvetko navaja, da si je Kozina, tudi s pomočjo Delakovih zvez, prizadeval z *Majdo* prodreti tudi na druge odre, vendar s tem ni uspel.³³ S tem je bil povezan tudi njegov obisk na Dunaju oktobra 1935.³⁴

Opereto *Majda* z besedilom Igorja Grdine so koncertno izvedli 19. aprila 2001 v Novem mestu. Izvajalci so bili Novomeški simfonični orkester pod vodstvom dirigenta Zdravka Hribarja, ki je za to priložnost tudi uredil partituro in orkestrski material operete, ter solisti Marjetka Podgoršek Horžen kot Majda, Ursula Langmayr kot Špelca, Irena Akweley Yebuah kot Romantična dama, Saša Ivaci kot Župan, Robert Vrčon kot Direktor Ferdo, Marjan Trček kot Peter in Milivoj Juras kot Žan. Izvedba je doživela topel sprejem.

Sklep

Majda Marjana Kozine sodi med najboljše slovenske stvaritve na področju operete. Iz dela je razvidno predvsem Kozinovo zelo kakovostno obrtno znanje, kakršnega drugi slovenski skladatelji te zvrsti niso imeli, kar je opazila tudi kritika. Kozinova melodična invencija je v okviru žanra na visoki ravni, vendar brez uspešnice, ki bi delo zaznamovala. Prav to pa je eden od nujnih pogojev glasbeno gledaliških del lažje zvrsti za usidranje v železnem repertoarju. Vsekakor si zasluži *Majda* ponovno postavitve na gledališki oder, ob, seveda, izredno domiselni režijski zasnovi in dobri igralsko pevski zasedbi.

Marjan Kozina je s svojo glasbeno invencijo, odličnim znanjem skladateljske obrti ter izrazitim smislom za gledališče z opero *Ekvinokcij* in z opereto *Majda* ustvaril deli, ki sodi vsako v svoji zvrsti v vrh slovenskih glasbeno gledaliških stvaritev.

31 Cvetko, *Marjan Kozina*, 84.

32 Ibid., 86.

33 Ibid., 80–1 in 87.

34 Grdina, »Kozinovo Dekle z Jadrana«, 40.

Bibliografija

- Anon. »Kultur-Chronik. Uraufführung im Mariborer Theater. ‚Majda‘, Operette in drei Akten / Die neue schwungvolle Revue-Jazz-Operette von Marian Kozina«. *Mariborer Zeitung* 75, št. 268 (24. november 1935): 6. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-WCFRK1IX>.
- Bb. »Mariborsko gledališče: Nova slovenska opereta 'Majda'«. *Slovenec* 58, 276a (30. november 1935): 5. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-MZVWZHNQ>.
- c. »Mariborske in okoliške novice. Nova slovenska opereta (iz razgovora z avtorjem prof. Kozino)«. *Mariborski Večernik »Jutra«* 16, št. 267 (23. november 1935): 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-W9CCVRPE>.
- c. »Krst nove operete v Mariboru«. *Jutro* 16, št. 273 (24. november 1935): 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-QNTN2ZDD>.
- c. »Kulturni pregled. Krst nove slovenske operete v Mariboru«. *Jutro* 16, št. 277 (29. november 1935): 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-ALZZS8YF>.
- Csáky, Moritz. *Ideologija operete in dunajska moderna*. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo, zbirka Vita Activa, 2001.
- Cvetko, Ciril. *Marjan Kozina*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1983.
- Delak, F. »Majda, ti moja sreča vsa ... Pred premiero v mariborskem Narodnem gledališču«. *Mariborski Večernik »Jutra«* 16, št. 267 (23. november 1935): 6. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-W9CCVRPE>.
- Grdina, Igor. »Majda, opereta v treh dejanjih«. V *Marjan Kozina, 1907–1966: Mednarodni simpozij o Marjanu Kozini ob koncertni izvedbi operete Majda*, urednik Primož Kuret, 137–58. Novo mesto: Glasbena šola Marjana Kozine, 2002.
- Grdina, Igor. »Kozinovo Dekle z Jadrana«. V *Marjan Kozina: 2. mednarodni simpozij o Marjanu Kozini ob 100-letnici rojstva*, urednik Primož Kuret, 35–49. Novo mesto: Glasbena šola Marjana Kozine, 2007.
- Kozina, Marjan. *Majda, opereta v treh dejanjih*. Besedilo Igor Grdina. Redakcija Zdravko Hribar. Print. Zgodovinski arhiv Ljubljana, Enota za Dolenjsko in Belo krajino v Novem mestu, arhivska oznaka 133 3 34.
- Kozina, Marjan. *Majda, Opereta*. Partitura. Zgodovinski arhiv Ljubljana, Enota za Dolenjsko in Belo krajino v Novem mestu, arhivska oznaka 133 3 34.
- Kozina, Marjan. *Majda, Operette. Klavirsauszug*. Klavirski izveček. Rokopis. Zgodovinski arhiv Ljubljana, Enota za Dolenjsko in Belo krajino v Novem mestu, arhivska oznaka 133 3 34.

- Kozina, Marjan. *Majda*. Orkestrski material radiofonske izvedbe. Rokopis. Zgodovinski arhiv Ljubljana, Enota za Dolenjsko in Belo krajino v Novem mestu, arhivska oznaka 133 3 34.
- Kozina, Marjan. Pismo Marjana Kozine domačim. Prepis Jurija Kozine. 12. oktober 1935. Hrani Igor Grdina.
- Kozina, Marjan. Pismo Marjana Kozine Petru Bingulcu ob pripravah na uprizoritev »Ekvinokcija« v Novem Sadu. Prepis Jurija Kozine. Piran, 12. oktober 1963. Hrani avtor.
- Kuret, Primož. »Oči stran od lepote ...«. V *Marjan Kozina, 1907–1966: Mednarodni simpozij o Marjanu Kozini ob koncertni izvedbi operete Majda*, urednik Primož Kuret, 123–30. Novo mesto: Glasbena šola Marjana Kozine, 2002.
- Kuret, Primož. »Marjan Kozina: Prispevek za biografijo«. V *Muzikološki zbornik – Musicological Annual VII*, urednik Dragotin Cvetko, 90–101. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo filozofske fakultete, 1971. <https://revije.ff.uni-lj.si/MuzikoloskiZbornik/article/download/4772/4475/>.
- Majda*. Plakat Narodnega gledališča v Mariboru. Zgodovinski arhiv Ljubljana, Enota za Dolenjsko in Belo krajino v Novem mestu, arhivska oznaka 328 8 8.2.
- »Marjan Kozina: Majda, koncertna izvedba operete«. *RTV Slovenija*. <https://4d.rtvlo.si/arhiv/koncerti-kulturno-umetniški-program/174556603>.
- Moravec, Dušan, ed. *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.

Scenografija operete na Slovenskem v luči zgodovinske avantgarde

Ana Kocjančič
Samostojna raziskovalka
Independent researcher

Avantgardno gibanje je slovenska poklicna gledališča zajelo v tridesetih letih dvajsetega stoletja. Tedaj so režiserji in scenografi mlajše generacije, med njimi Ferdo Delak (1905–1968) in Bratko Kreft (1905–1996), na naše poklicne gledališke in operne odre zanesli nove likovne in gledališke smernice. Prve gledališke izkušnje so si nabirali pri priznanih gledaliških imenih v tujini (E. Piscator (1893–1966), H. Walden (1893–1966) in R. Blümmer (1873–1945)). Hkrati so spremljali sočasne gledališke smernice v tujem strokovnem tisku (predvsem jih je zanimalo gledališče V. E. Meyerholda (1874–1940) in A. Tairova (1885–1950)), se z določenimi predstavniki sodobne avantgardne generacije srečevali in ustvarjali (npr. Delak z E. Piscatorjem, italijanskim futuristom F. T. Marinettijem (1876–1944) in G. Carmelichem (1907–1929)), obiskovali njihove predstave v tujini ter svoje znanje najprej prenesli na amaterske in ljudske odre na Slovenskem.

Ferdo Delak je v avantgardni reviji *Tank*¹ zbral različne traktate in manifeste avantgardnih teoretikov in pomembnih gledaliških ustvarjalcev ter v njej zapisal tudi svoje poglede na sodobno oblikovanje odrskega prostora ter režijo, ki so seveda nastali pod vplivi novih evropskih gledaliških smernic. Scenografijo je poimenoval dekoracija, ki je le »objektivno predstavljena grafična vsebina igre«² in je kot taka skupek barv, luči v prostoru in času,

1 *Tank: revue internationale active* (Ljubljana: Josip Pavliček, 1927).

2 Ferdo Delak in August Černigoj, »Kaj je umetnost? Moderni oder«, v *TANK! Slovenska zgodovinska avantgarda*, ur. Breda Ilich Klančnik in Igor Zabel (Ljubljana: Moderna galerija, 1998), 50.

ki so združene »z lučjo zvoka (*dejanje*) v prostoru in času (*oder in gib*)«. ³ Prav ta »sintetična skupnost« različnih zvrsti je »sama na sebi scenična dekoracija od začetka do konca igre«. ⁴ Opredelil pa je tudi delo sodobnega režiserja, ki mora biti hkrati pesnik, slikar, arhitekt in gledalec, zato ima v rokah tudi inscenacijo. ⁵ V traktatih se je Delak vsaj teoretično odrekel nepotrební odrski opremi in kulisam, kajti kot bomo videli, se je moral tudi on ob vstopu na poklicne odre prilagoditi in spremeniti svoje cilje.

Podobno je v zapisih o sodobni scenografiji in režiji pisal Bratko Kreft, ki je smatral inscenacijo za »zelo mlado umetnost«. ⁶ Poudaril je, da v modernem gledališču scena pomaga igralcu in režiserju osmisлити prostor. V enem izmed zapisov pa je opisal tudi preprost, a koristen scenski element, to je praktikabel. Ta omogoča postavitve scenskih elementov v vse smeri in višine odrskega prostora, torej omogoča dinamiko in trodimenzionalne, fantazijske rešitve v scenografiji. ⁷ Prav praktikable je Kreft kot scensko osnovo uporabljal pri številnih uprizoritvah in z njimi sestavljal dinamične, razgibane scenografije. Za razliko od Delaka je menil, da je inscenacija še vedno v podrejenem položaju režiji in igri, ter je le ilustracija, dopolnitev in podpora besedilu. ⁸

Oba režiserja pa sta se ob vstopu na poklicne odre morala prilagoditi tamkajšnjim razmeram. Vsega, kar sta prikazala na Delavskem odru v Ljubljani, ki sta ga nekaj časa tudi vodila, in na ostalih amaterskih odrh, namreč v poklicnih gledališčih nista mogla izpeljati z istimi izraznimi sredstvi, tega ni želelo niti občinstvo, niti vodstvo in pri tem so ju omejevale slabe finančne in tehnične razmere. Zdi se, da so avantgardna hotenja njune generacije na naše poklicne odre vstopila fragmentarno, le kot okrnjeno izpeljane ideje z različnimi skromnimi in dovoljenimi, avantgardnimi režijskimi vložki in postavljenimi scenskimi elementi ter vpeljana svetlobno in filmsko projekcijo.

3 Ibid.

4 Ibid.

5 Ibid.

6 K. B. [Bratko Kreft], »Nekaj o inscenacijskih problemih (Odlomek iz študije 'Problemi sodobnega gledališča')«, *Gledališki list ljubljanske Drame* 18, št. 7 (1938/39): 53, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-CCGKOBED>.

7 Ljubljanski dramska in operna hiša v tem času nista imeli vrtljivih odrov. Opera ga je dobila šele v sezoni 1934/35. Kreft je kot dober poznavalec tehničnih zmogljivosti naših odrov hitro sprevidel, da je mogoče dinamizirati odrski prostor le z obstoječimi pogrezali ter nastavljenimi praktikabli.

8 Kreft, »Nekaj o inscenacijskih problemih«, 56.

Razvoj operetne scenografije na ljubljanskem odru pred sezono 1929/30⁹

Med ljudstvom priljubljena opereta je ves čas v obdobju med obema vojnama predvsem polnila vedno prazno gledališko blagajno.¹⁰ Njeno priljubljenost med publiko je poleg lahkotnosti glasbe krepila tudi barvita in razkošna dekorativna podoba scenskega ozadja, ki je dolgo časa, včasih tudi v pozno obdobje druge polovice tridesetih let, vztrajala na kulisni, škatlasti osnovi. Če je v slovenskem gledališču in operi v drugi polovici tridesetih let, predvsem pod scenografskimi prijemi slikarja Ivana Vavpotiča (1877–1943) in arhitekta Rada Kregarja (1893–1962), naturalistično, kulisno-škatlasto scensko podobo zamenjal sodobnejši ekspresionistični tip tako imenovane razkosane kulisne scene, ki naj bi tudi akustično ustrezal ekspresionističnim besedilom in izvedbam, so bile operete tega časa še vedno zasnovane s podobami preteklosti. Dovolj dobra so bila že barvito prenovljena, predelana in dekorirana prizorišča iz starega gledališkega fundusa. Zdi se, da ravno zaradi te težnje po recikliranju starega materiala za scensko ozadje, operetna scenografija vse do tridesetih let ni dosegla tistega stilnega razvoja, ki sta ga naša operna in gledališka scenografija.

Med najzgodnejše ohranjene zapise o uprizoritvah operet po prvi svetovni vojni sodi pričevanje o postavitvi Hervéjeve *Mam'zelle Nitouche* na ljubljanskem odru (27. 1. 1919, režija: V. Marek). V dnevnem časopisu se je predstava ohranila kot anekdota¹¹ s scenskim podatkom o uporabi kulis in s pričevanjem o prisotnosti pravih konj na odru. Živali so bile tudi v prvih

9 Velika ovira pri raziskovanju scenografije časa med obema vojnama je vedno močno pomanjkanje slikovnega gradiva. To velja tudi za raziskovanje scenografije operet. Pri tem je v prednosti ljubljanski oder, saj je tu ohranjenega gradiva več. Pri mariborskem odru pa si moramo raziskovalci večkrat pomagati le z domišljijo, naslonjeno na redke opise scenskih detajlov v kritikah. Opisi operetne scenografije tega časa so relativno skopi in jih najdemo v kritikah le tedaj, ko gre za izjemno postavitev, ali pa je likovna podoba tako slaba, da ji je potrebno nameniti kako vrstico več. Malce bolje so dokumentirane predstave po letu 1930.

10 Zanimivo je, da je bil obisk operetnih predstav zelo dober kljub dejstvu, da so si obiskovalci lahko sočasno ogledovali operete (včasih celo z istimi naslovi) v kinu ali pa jih poslušali prek radia.

11 V opereti je vlogo majorja pel igralec Anton Cerar – Danilo. Ob njem so bili v istem prizoru na odru tudi pravi konji. V trenutku razigranosti je eden izmed konj brcnil v kuliso, ki se je prevrnila na znamenitega slovenskega igralca. Glej: n., »Narodno gledališče. 'Mam'zelle Nitouche', *Slovenski narod* 52, št. 23 (28. januar 1919): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-R2BQ3BGH>. Pa tudi: Ana Kocjančič, *Prostor v prostoru, Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991*, vol. I. (Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2018), 66–7.

letih povojnega gledališča še vključene v predstave. Z njimi so popestrili dogajanje in okrepili realistični videz uprizoritvam. Isto opereto so dve leti kasneje igrali tudi na mariborskem odru. Od mariborske izvedbe (1. 5. 1920, režija: R. Železnik) pa se je ohranila fotografija, na kateri je delno razvidno prizorišče, narejeno s kulisami in prospektom z naslikano orgelsko omaro. Ob primerjavi lahko izluščimo, da sta bili obe opereti, kot je bila v tistih časih splošna navada, postavljeni še v škatlastem prostoru, s kulisami in prospekti, v tako imenovanem naturalističnem stilu.

Po ostalem delno ohranjenem slikovnem in pisnem gradivu tega obdobja, so kulisna, škatlasta prizorišča kasneje malce razgibali in popestrili predvsem s postavitvijo v več segmentov razdeljenih prizorišč hkrati na isti oder. Piskačkova *Slovaška princeska* (15. 3. 1919, režija V. Marek, scenografija V. Marek in V. Skrušny, *Opera Narodnega gledališča v Ljubljani*) je na primer imela dvodelno prizorišče, Straussov *Cigan Baron* (26. 4. 1929, režija J. Povhe, *Opera Narodnega gledališča v Ljubljani*) pa skoraj simetrično, na tri dele razdeljeno, prizorišče. Iz istega obdobja sta se ohranila tudi dva zanimiva scenska osnutka scenografa Ivana Vavpotiča za Hirskega opereto *Zmagovalka oceana* (21. 1. 1928, režija J. Povhe, *Opera Narodnega gledališča v Ljubljani*). Najstarejši znani skici operetnih prizorišč, hranjeni v zbirki SLOGI – Gledališkega muzeja, s svojo napredno in sodobno stilno usmerjenostjo v art deco kažeta na to, da je pisanje o razvoju operetne scenografije pred letom 1929 prav zaradi skope ohranjenosti slikovnega in pisnega gradiva lahko le fragmentarno, osredotočeno na posamične postavitve in zato ne kaže nepretrganega razvoja.

Operni ravnatelj Mirko Polič in razvoj operetne scenografije v sezoni 1929/30

Prav v tridesetih letih 20. stoletja, v času, ki ga zaradi razvoja in približanja gledaliških smeri sodobnim evropskim tokovom označujemo s terminom evropeizacija slovenskega gledališča,¹² je v operni hiši prišlo do pomembnih novih sprememb in dogajanj, ki so pohitрила razvoj režije in scenografije na njenem odru. Leta 1925 je postal ravnatelj Opere dirigent Mirko Polič (1890–1951), ki je okrog sebe zbral sposobne mlade ustvarjalce, s katerimi je poskušal izoblikovati novo podobo slovenske opere in operete. Leta 1928 so v Operi razpisali edinstven scenografski natečaj za Kogojevo ope-

12 Filip Kalan, »Evropeizacija slovenske gledališke kulture«, v *Linhartovo izročilo*, ur. Lojze Filipič (Ljubljana: Drama Slovenskega narodnega gledališča, 1957), 30–168.

ro *Črne maske*,¹³ na katerega je ravnatelj Polič povabil svoje mladostne tržaške in primorske kolege, predstavnike slovenskega avantgardnega gibanja: Avgusta Černigoja (1898–1985), Ivana Čarga (1898–1958), Iva Spinčiča (1903–1985),¹⁴ Edvarda Stepančiča (1908–1991) in Ferda Delaka. Poleg njih pa se je na natečaj prijavil še hišni scenograf Ivan Vavpotič. Prispeli scenski osnutki so bili narejeni po sodobnih likovnih, arhitekturnih in scenografskih smernicah, od Vavpotičeve ekspresionistične zasnove do najbolj avantgardne zamisli Edvarda Stepančiča, ki se je poigral z različnimi odrskimi višinami ter igro svetlobe.¹⁵ Zmagala pa je konservativna, ekspresionistična, kulisna scenska ideja hišnega scenografa Vavpotiča, tudi zato, ker se je tedaj ekspresionizem kot stil že dobro ukoreninil v slovensko likovno umetnost in kot tak postal sprejemljiv v umetniških in gledaliških krogih.

Po neuspelem poskusu, da bi Kogojevo opero videli v sodobnejši, avantgardni opravi, je Mirko Polič še naprej vztrajal pri modernizaciji režije in scenografije. Pri tem mu je pomagal novi hišni scenograf, rusko šolan Ukrajinec Vasilij Uljaniščev (1887–1934).¹⁶ Na oba ljubljanska odra (dramskega in opernega) je ob svojem prihodu maja leta 1930 prinesel sodobnejše scenografske prakse, temelječe na avantgardnih novostih. Med njimi je izstopala postavitve Delannoyevega baleta *Damski lovec* (15. 10. 1931, *Opera Narodnega gledališča v Ljubljani*), ki ga je, tako v kostumskem kot scenografskem smislu, osnoval z očitnim naslonom na gledališko delavnico nemške, umetniške šole Bauhaus, predvsem na znameniti *Triadični balet* Oskarja Schlemmerja (1888–1943).¹⁷

Hkrati ni zanemarljivo dejstvo, da se je v tem obdobju na ljubljanskem opernem odru zvrstilo kar nekaj avantgardno zasnovanih uprizoritev, ki niso bile del rednega opernega repertoarja, temveč so prišle v operno hišo kot gostujoče predstave amaterskih odrov, med njimi tudi predstave Delavskega odra v Ljubljani. Operni oder je bil odlična referenca, bil je večji in tehnično zmogljivejši, kar je ustvarjalcem amaterskih odrov omogočalo več svobode pri ustvarjanju. Z Delavskim odrom je tu gostoval tudi

13 Kogojevo opero *Črne maske* so v scenografiji Ivana Vavpotiča premierno uprizorili 7. maja 1929 v režiji Borisa Kriveckega.

14 Ivo Spinčič je kot scenograf leto prej sodeloval na odru Narodnega gledališča v Ljubljani, kjer je postavil sodoben interier pri Kulundžičevi *Polnoči* (19. 10. 1927, režija Ciril Debevec). Ostali se z delom na poklicnih gledaliških odrih še niso srečali.

15 Ferdo Delak, »Scenični osnutki Kogojeve opere *Črne maske*«, *Ilustracija* 1, št. 6 (1929): 182.

16 Pred prihodom v Ljubljano je Uljaniščev nekaj časa deloval tudi kot scenograf moskovskega Hudožestvenega gledališča in si tam pridobil pomembne izkušnje.

17 Kocjančič, *Prostor v prostoru*, vol. I., 149.

režiser Ferdo Delak. Med drugim je v novi inscenaciji Ljuba Ravnikarja (1905–1973) in z govornim zborom premierno uprizoril Cankarjevega *Hlapca Jerneja* (21. 5. 1932).¹⁸ Uprizoritev je bila režijsko, dramaturško in scenografsko izredno pomembna, saj je temeljila na skoraj performativno predelanem Cankarjevem besedilu, ki je bilo na odru prezentirano s projekcijo v parole prirejenih, skrajšanih citatov in politično provokativnih scenskih podob. Z uspešno in priljubljeno predstavo sta Delak in Ravnikar še leta gostovala po slovenskih amaterskih odrih. Kot se je izkazalo ob zadnjih raziskavah, pa sta z njo, v novi igralski zasedbi, po drugi svetovni vojni otvorila tudi Slovensko gledališče v Trstu.¹⁹

Sočasno se je na ljubljanskem opernem odru občinstvu predstavil tudi študent arhitekture Bojan Stupica (1910–1970) s svojo gledališko skupino Obrazniki. Uprizorili so vojno dramo Paula Raynala *Le tombeau sous l'arc de triomphe*, preimenovano v *Vojna in mir* (21. 12. 1931).²⁰ Predstava je zaradi številnih težav na odru povsem propadla, a je v scenografiji že kazala Stupičeve težnje po sodobni, v realizem usmerjeni scenski podobi, kakršne pri nas še nismo videli. Kmalu nato je Stupica dobil povabilo za sodelovanje na mariborskem odru, kjer je zablestel kot režiser in scenograf dramskih predstav in se lotil postavitve Stolzovega *Izgubljenega valčka* (25. 12. 1934).

Vsi ti dogodki v Operi so v hišo prinašali nove smernice, pa tudi željo po novem, drugačnem, hkrati pa nevsiljivo seznanjali sicer konservativno publiko z novimi gledališkimi praksami. Te so iz amaterskega miljeja počasi prodirale na naše poklicne odre.

Operetna scenografija ob režijah Bratka Krefta

Ravnatelj Mirko Polič je torej želel modernizirati operne, pa tudi operetne predstave. Pionirsko je poskusil z uvedbo profesionalnih režiserjev, ki jih do tedaj ljubljanska operna hiša ni imela. To delo so namreč opravljali operni kapelniki. V nekem intervjuju je ponosno povedal, da bodo v novem letu mesto opernega režiserja zasedli dramski režiserji Osip Šest (1893–1962), Ciril Debevec (1903–1973), Bratko Kreft in Ferdo Delak. Prav posebno

18 I. V., »Delavski oder 'Svobode' v Ljubljani. Uprizoritev Cankarjevega 'Hlapca Jerneja in njegove pravice' v operi. - Nova inscenacija. - Govorilni zbor«, *Delavska politika* 7, št. 41 (21. maj 1932): 3.

19 Ana Kocjančič, *Prostor v prostoru, Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991*, vol. II. (Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2018), 48.

20 Anon., »Stremljenje obraznikov v gledališču (razgovor urednika z Milanom Skrbinkom)«, *Jutro: ponedeljska izdaja* 12, št. 294a (21. december 1931): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-HXOQISCF>.

je poudaril sodelovanje s Kreftom in Delakom, z dvema »novo stvariteljema«, kot ju je poimenoval, ki naj bi bila še posebej uporabna pri moderni literaturi in pa tam, kjer je treba najti starejšim delom sodobnejši izraz.²¹ Kot sodelavca pa jim je ponudil scenografa Vasilija Uljaniščeva. Tako je operni oder postal preskusna deska za režijske in scenografske novotarije, ki bi težko prišle in uspele na ostalih poklicnih odrih pri nas.

V operno hišo je Polič povabil mladega režiserja Bratka Krefta, ki je ravno takrat iskal redno zaposlitev, a na ljubljanskem dramskem odru, kamor je želel, prav zaradi svojih teženj po novostih in zaradi avantgardnih zamisli, tedaj še ni bil zaželen. Na opernem odru pa je po prvem uspešnem debutu s postavitvijo Audranove *La Mascotte* (9. 11. 1930, *scenografija: V. Uljanišče*) ustvarjal do leta 1932.

Kreft je želel graditi sodobno režijo, igro in scenografijo pod vplivom avantgardnih nemških in ruskih odrov. V intervjujih je nazorno nakazal naslon na Tairova in Reinharda, ki sta se prav tako odločala za režije sodobnih operet, ki naj bi postale prave »umetniške uprizoritve«, ne pa plitve, komercialne uprizoritve tipa dunajska opereta.²² V novi opereti je videl celostno umetnino, v kateri se stekajo vsi tokovi gledališke umetnosti: igrilstvo, petje in balet ter po zgledu Tairova tudi umetnost akrobatov. Vzpostavil je »kolektivno režijo«, sodobni balet in akrobacije ter kot glavni scenski element za dinamiziranje scene uporabljal praktikable, različne višine, napisane parole in projekcije.²³

Pri *La Mascotte* je posodobil libreto ter ga kot satiro spremenil v sodobno »*commedo dell'arte*«. Celotno predstavo je gradil po zgoraj zapisanih Tairovih načelih. Baletni zbor je sprva nastopil v vlogi lovcev, nato pa v vlogi vojakov s protioplinskimi maskami. Eden izmed pevcev je celo nosil masko, ki je malce spominjala na Mussolinija. Na odru je v drugem dejanju stala visoka lestev, po kateri so balerine izvajale cirkuške akrobacije. Nastopil je baletnik v podobi Charlieja Chaplina in mednarodni športni sodnik kot delegat Društva narodov s parolo v rokah. Zbor je prihajal na oder z vseh strani, balet pa je nastopal po sistemu »girls«, kar je bila na naših odrih popolna novost.

Sodobni in razgibani režiji je sledila tudi scenografija. Zasnoval jo je Vasilij Uljanišče. Bila je preprosta, simetrična, a zračna, brez škatlaste ob-

21 Dušan Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)* (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996), 192.

22 Ibid.

23 Med scenografsko slabše zasnovane Kreftove predstave je sodila le Novakova *Laterana* (8. 10. 1931), ki je bila postavljena v škatlast prostor s preprostimi kulisami.

Slika 1: Valo Bratina, *Osmutek za prizore 3, 5, 9 in 13*, risba s svinčnikom na papir, ni signirano, hrani Ikonoteka SLOGI – Gledališki muzej Ljubljana. M. Bravničar, *Stoji, stoji Ljubljana*, premiera 2. 12. 1933, režija Bratko Kreft, scenografija Valo Bratina, Opera Narodnega gledališča v Ljubljani.

like, zgrajena z razkosanimi scenskimi elementi, med katerimi je bil tudi veliki, pokončni, vrteči se krog ter prej omenjena lestev, namenjena akrobacijam. Vsekakor je bila do tega trenutka to najsodobnejša scenografija na ljubljanskem opernem odru in po navdušenem aplavzu publike sodeč tudi daleč najuspešnejša.

Od scenografije za opereto *Blejski zvon* (24. 2. 1933), pri kateri je bil skladatelj Saša Šantel hkrati tudi scenograf, pa se je ohranil le skromen opis zunanjsčine: »*Blejski otok je v vsej svoji naravni lepoti tako rekoč pred nami.*»²⁴ Kakšna je bila njegova likovna podoba, je bil otok morda naslikan na prospekt ali na kuliso in ali je bil sestavljen iz scenskih elementov, pa ni znano.

Na sodoben način je Kreft uprizoril tudi večji del opernega opusa, tako Massenetovega *Wertherja* (4. 1. 1931), Bizetovo *Carmen* (20. 12. 1931) in Ben-

24 č. [Emil Adamič], »Kulturni pregled. Premiera Šantlove operete«, *Jutro* 14, št. 50 (28. februar 1933): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-R89UMNVF>.

Slika 2: Valo Bratina, *Osnutek za 12. prizor*, risba s svinčnikom na papir, ni signirano, hrani Ikonoteka SLOGI – Gledališki muzej Ljubljana. M. Bravničar, *Stoji, stoji Ljubljani*, premiera 2. 12. 1933, režija Bratko Kreft, scenografija Valo Bratina, Opera Narodnega gledališča v Ljubljani.

tazkyeve *Tri mušketirje* (18. 1. 1932), kjer sta s scenografom Uljaniševim poleg svetlobne, uporabila tudi filmsko projekcijo, z duhovitimi in dovtipnimi podnaslovi.²⁵

Scenski osnutki za Bravničarjevo opereto

Stoji, stoji Ljubljani

Kot kaže so se v zbirki SLOGI — Gledališki muzej v zapuščini scenografa Vala Bratine (1887–1954) med nedefiniranimi scenskimi osnutki ohranile tudi podobe nekaterih prizorišč Bravničarjeve operete *Stoji, stoji Ljubljani* (2. 12. 1933, režija Bratko Kreft, scenografija Valo Bratina, Opera Narodnega gledališča v Ljubljani). Gre za štiri skice, ki jih med seboj lahko pove-

25 Slavko Osterc, »Opera (Trije mušketirji - Gostovanja Družovičeve, Mitovičeve in Šimenca)«, *Domači prijatelj* 6, št. 4 (1932): 120, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-Q6JJ1OST>.

Slika 3: Valo Bratina, *Osnutek za 13. prizor*, risba s svinčnikom na papir, ni signirano, hrani Ikonoteka SLOGI – Gledališki muzej Ljubljana. M. Bravničar, *Stoji, stoji Ljubljani*, premiera 2. 12. 1933, režija Bratko Kreft, scenografija Valo Bratina, Opera Narodnega gledališča v Ljubljani.

žemo zaradi enako naslikanega osnovnega motiva – okrašenega odrskega portala. Ob levi stranici je naslikana podoba ljubljanskega nebotičnika, na desni pa neznana visoka stolpnica. Prav ta okvir jih tudi loči od ostalega gradiva v Bratinovi mapi. Na njih so različni prizori Ljubljane, ki so edinstveni v Bratinovi zapuščini. Hkrati pa so na osnutkih zapisane številke prizorov, ki ustrezajo prizoriščem v libretu.

Osnutek za prizore 3, 5, 9 in 13 kaže zunanjščino, z dvema cestnima svetilkama (slika 1). Na sredi v ozadju odra pa stoji del ljubljanskega grba: grajski stolp z zmajem. Na *osnutku za 12. prizor* (slika 2) je v ozadju odra naslikan grajski hrib z gradom, ki je še bolj poudarjen na *osnutku za 13. prizor* (slika 3). Četrty, *zadnji osnutek*, ki ni oštevilčen, prikazuje notranjščino gostilne, nad mizo pa se pne neka žival, morda zmaj, morda lisica (slika 4). Morda bi ga lahko povezali s prizorom v restavraciji. Po ohranjenih podobah lahko zapišemo, da je Bratinova scenska zamisel temeljila na kulisah in

Slika 4: Valo Bratina, *Osmutek za neznan prizor*; risba s svinčnikom na papir, ni signirano, hrani Ikonoteka SLOGI – Gledališki muzej Ljubljana. M. Bravničar, *Stoji, stoji Ljubljani*, premiera 2. 12. 1933, režija Bratko Kreft, scenografija Valo Bratina, Opera Narodnega gledališča v Ljubljani.

razgibanih zavesah, okrašenih in oblikovanih v stilu ekspresionizma, kar je bilo tudi sicer značilno za njegove scenske postavitve v tem obdobju.

Kot piše v gledališkem listu, je Bratina za opereto naredil 13 prizorišč. Poleg že omenjenih še podobo vinske kleti z različnimi pivskimi izveski, ki naj bi jih po odru razobesil kar režiser Kreft sam, in pa podobo s hotelskimi sobami. Očitno je šlo za več sob na istem prizorišču, saj imamo v kritiki ohranjen zapis, da naj bi vdirajoča, veseljaška množica razbila vrata leve hotelske sobe.²⁶ Omenjen je bil še prizor z ljubljanskimi meglicami, ki so jih personificirale baletke. Te so plesale okrog Prešernovega spomenika.²⁷ Sicer

26 Fr. G. [Fran Govekar], »Leži, leži Ljubljani ...«, *Slovenski narod* 66, št. 276 (4. december 1933): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-Z3SOBERB>.

27 Ibid.

je kritika pohvalila scenografijo²⁸ s skromnimi besedami: »Predstava je bila po svoji živahnosti in opremi odra dobra in lepa.«²⁹

Operetna scenografija ob režijah Ferda Delaka

Avantgardni režiser Ferdo Delak je svoj prvi operni režijski debut opravil še kot gost z uprizoritvijo prirejene Offenbachove *Robinsonade* (12. 3. 1932, *scenograf V. Uljanišček*). Pri snovanju predstave ni imel lahkega dela, saj so sočasno na opernem odru igrali tudi Kreftovo režijsko in scenografsko uspešnico *La Mascotte*. Uspešna postavitev je postala mlademu režiserju zgled. Predvsem se je naslonil na Kreftovo idejo celostne umetnine. V gledališkem listu je pojasnil, da je treba: »[Z]družiti igralsko, muzikalno, odrsko - scenično in koreografsko stran v eno celoto, ki naj ima na današnjem odru življenjsko upravičenost.«³⁰

Sodobno scenografijo sta si zamislila skupaj s scenografom Vasilijem Uljaniščevim. V napovedniku predstave v *Jutru* pa je bilo celo poudarjeno, da je scenske osnutke zanj osnoval Ferdo Delak.³¹ Scenografija je bila minimalistična, grajena le s številnimi projekcijami in svetlobnimi učinki. Na platno sta projicirala sonce, na odrska tla pa migotanje sončnih lis. Delak je prednost scenografije s projekcijo pojasnil v gledališkem listu: »... *dekoracija je markirana – za občinstvo, igralcem pa je vedno prost ves oder.*«³² Enako je menila tudi kritika: »*Jako dekorativno (so) učinkovale vsaj tri slike Uljaniščeva, popolne zračnih dekoracij, ki so pripuščale igralcem nemoteno in neomejeno gibanje.*«³³

28 Kritik Govekar jo je zaradi razvlečenosti in napak označil z besedami »Leži, leži Ljubljanca«. Nikolaj Pirnat, pisec libreta, slovenski slikar in karikaturist, pa je bil po premieri razočaran in je povedal, da v libretu, ki ga je močno predelal režiser Bratko Kreft, ne vidi več svojega avtorstva. Glej: Govekar, »Leži, leži Ljubljanca ...«, 2.

29 Henrik Neubauer, *Opereta v Sloveniji* (Ljubljana: Glasbena matica, 2008), 85.

30 Ferdo Delak, »Robinsonada«, *Gledališki list ljubljanske Opere* 11, št. 10 (1931/32): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-E1P5F5J4>.

31 Anon., »Gledališče. Ljubljanska opera«, *Jutro* 13, št. 61 (12. marec 1932): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-914W3WWM>.

32 Delak, »Robinsonada«, 4.

33 č. [Emil Adamič], »Kulturni pregled. 'Robinsoniada' v ljubljanski operi«, *Jutro* 13, št. 63 (15. marec 1932): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-NBV8577P>. Enega izmed kritikov pa so vseeno motili nekateri rekviziti, na primer konzerve z vilicami, s katerimi so se zapletali nastopajoči. Glej: Fr. G. [Fran Govekar], »Robinsonada«, *Slovenski narod* 65, št. 60 (14. marec 1932): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-ZNZ4F9KO>.

Po tej prvi bolj ali manj uspeli uprizoritvi je Delak na oder ljubljanske opere postavil še slovensko operetno noviteto, *Eriko* (22. 10. 1932). Avtor operete Janko Gregorc (1905–1989) je pojasnil, da je izbral zvrst sodobne jazz-operete, ker je ta nova glasbena zvrst osvojila svet in prevzela tudi opereto.³⁴ Novost je potrebovala sodobno režijo in scenografijo in to vse prej kot lahko nalogo sta prevzela režiser Delak in scenograf Uljanišček.³⁵ O scenski postavitvi ni veliko ohranjenega. Iz zapisov pa se zdi, da scenska podoba ni ustrezala vsebini oziroma je bilo prizorišče slabo zasnovano: »Samo tiste kabine (hiše?) na trgu so čudne. In da ljudje skačejo po strehah v današnjem Dubrovniku, nisem še videl. Pa da imajo dubrovniške hiše prozorne stene, je originalno.«³⁶

Med kritiki je le Slavko Osterc priznal nekaj kvalitete, predvsem zaradi naravne režije, živahnega gibanja in slikovitih slik,³⁷ a je dodal, da se inscenator ni potrudil in da režiser Delak tudi ni mogel nič poštenega narediti iz pustega libreta.³⁸

Preostale Delakove režije na ljubljanskem opernem odru so nastale le z nekaj skromnimi režijskimi in scenografskimi domislicami, zato se je med njegovimi ocenjevalci razširilo splošno mnenje, da se je »Delaku nekdanja revolucionarna gesta že ohladila ob dotiku z ledeno stvarnostjo.«³⁹

A tudi to ni čisto držalo. Leta 1935 se je Delak ponovno preskusil na mariborskem odru, kot režiser Kozinove operete *Majda* (24. 11. 1935). Te se je lotil z enako vnemo in idejami kot se je nekoč predstav na Delavskem odru v Ljubljani. Predelal oziroma priredil je libreto in k sodelovanju povabil svojega najljubšega scenografa, akademskega slikarja Ljuba Ravnikarja, s katerim sta v preteklosti zelo uspešno sodelovala prav pri modernizacijah in variacijah različnih dramskih in pesniških besedil. Tudi časopisi so zato pričakovali nekaj posebnega in napovedovali opereto, ki bo »zrežirana in inscenirana na revijski način«.⁴⁰ Delak in Ravnikar sta v potek uprizoritve ustavila različne scenografske vložke. Pred vsako pesmijo so na pri-

34 Janko Gregorc, »Erika«, *Gledališki list ljubljanske Opere* 12, št. 3 (1932/33): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-TTEDHBYL>.

35 Č. [Emil Adamič], »Kulturni pregled. Premijera 'Erike' v operi«, *Jutro* 13, št. 249 (25. oktober 1932): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-olLEYTM>.

36 Neubauer, *Opereta v Sloveniji*, 73.

37 Slavko Osterc, »Gledališki pregled. Opera. Janko Gregorc: 'Erika' – Sergej Prokofjev: 'Zaljubljen v tri oranže'«, *Domači prijatelj* 7, št. 1 (1933): 12, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-U8G8JMNQ>.

38 Ibid.

39 Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*, 91.

40 Neubauer, *Opereta v Sloveniji*, 56.

mer spustili poseben zastor s karikiranimi zapisi vsebine, med prizori pa tudi zastor s simboličnimi slikami, s katerimi sta uspešno povečala zunanji efekt in notranjo poglobljenost.⁴¹ Na eni izmed ohranjenih fotografij (na njih se vidi le nekaj scenskih elementov) se je ohranila podoba nastopajočih na motorju. Scenska postavitve je bila v kritikah deležna posebne pohvale: »... *Ravnika* je postavil sceno z izjemnim poznavanjem premagovanja ploskovitih, prostorskih in časovnih težav.«⁴² Uprizoritev je postala tudi sezonska uspešnica.⁴³ Pa vendar je eden izmed kritikov Delaka proglasil za »šmirantskega direktorja«, ki pripravlja opereto z »vaškimi diletanti«.⁴⁴

Scenograf Bojan Stupica in mariborski operetni oder

V tridesetih letih dvajsetega stoletja je začel svoje prve režijske in scenografske korake tudi mladi Bojan Stupica. Ker v Ljubljani zanj ni bilo dela, je odšel v Maribor. Še kot študent je sodeloval v mariborskem dramskem gledališču in uprizoril Begovićevo dramo *Brez tretjega* (23. 4. 1932). Igro je uspešno režiral in ji osnoval scenografijo s predmeti iz vsakdanjega življenja, kar je bila izredno drzna in sodobna poteza. Z odra je odstranil vse zastarele kulise in prospekte ter uporabil realne predmete. Odrski prostor je gradil z brvmi, mostovži, bauhausovsko navdihnjenim pohištvom ter žičnatimi, mrežastimi pregradami in celo s pravimi rastlinami (grmičevje, drevesa). Vse to pa popestril še z igro svetlobnih efektov. S scensko postavitvijo se je premaknil v smer nove stvarnosti, ki je bila tedaj priznana kot sodobna smer tudi v slovenski likovni umetnosti. *Brez tretjega* je postala uspešnica in z njo je gostoval v Zagrebu.⁴⁵

Po tem uspehu pa ga je režiser Vladimir Skrbinšek (1902–1987) povabil kot sorežiserja in scenografa k postavitvi Stolzovega *Izgubljenega valčka* (25. 12. 1934). Slikovno gradivo predstave ni ohranjeno. Se je pa v dnevnem časopisu ohranil pomemben zapis o Stupičevih sodobnih avantgardnih poskusih v scenografiji. V zadnjem prizoru je namreč dogajanje z odra preselil v parter med gledalce.⁴⁶ Ena glavnih teženj slovenskih avantgardnih gledaliških snovalcev od prvih poskusov Avgusta Černigoja na odru pri sv. Jako-

41 Kocjančič, *Prostor v prostoru*, vol. I., 241.

42 Neubauer, *Opereta v Sloveniji*, 57.

43 Ibid.

44 Ibid., 56.

45 Kocjančič, *Prostor v prostoru*, vol. I., 154.

46 c., »Mariborsko gledališko pismo«, *Jutro* 15, št. 298 (29. december 1934): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-D3CC6KO6>.

bu v Trstu je namreč bila prav tesnejša povezava publike z igralci prek odrske rampe, oziroma t. i. rušitev četrte stene odra. Stupica je očitno to idejo prvi prenesel na poklicne odre prav pri tej uprizoritvi. Tako so bili gledalci še bolj povezani s predstavo in nastopajočimi.⁴⁷

Suppejev »Boccaccio« in konstrukcija vrtljivega odra Ernesta Franza (1906–1981)

Slovenski scenografi so morali svoje sodobne scenske zamisli v času med vojnama ves čas prilagajati slabemu tehničnemu stanju odrov. Ob različnih odrskih prenovah so izboljševali tudi tehnično stanje odrov. Tako je ob zadnji prenovi odra v sezoni 1934/35 ljubljanska opera dobila nastavljivi vrtljiv oder. Nastavljivi »Krožni oder« ali »krožno ploščo«, kot so to tehnično novost tedaj imenovali, so naredili po načrtih inženirja Josipa Černivca (slika 5). Naložba je bila draga, zato so nakup opravičili z besedami: »Teorija in praksa novodobne gledališke inscenacije zahtevata ustvaritev možnosti za hitro menjavanje slik na odru.«⁴⁸ Odločili pa so se za cenejšo varianto nastavljivega oziroma premičnega, montažnega, vrtljivega odra, ki se ga je sestavilo le po potrebi. Imel je 10 m premera, 25 cm konstrukcijske višine in je tekel v središčnem krogličnem ležišču na 16 nosilnih tramovih. Tramovi so bili na koncu opremljeni s kolesi, ki so tekla po železni tračnici podloženi s klobučevino. Ploščo je izdelala ljubljanska tvrdka Škafar.⁴⁹

Od tega trenutka dalje so scenografije na opernem odru postale dinamične. Scenske postavitve so se velikokrat vrtele, prizori pa so si sledili hitro, brez hrupnih in motečih prekinitev predstav.

Tehniško novost so prvič uporabili prav pri opereti. Veselje ob krstu naprave je pripadlo novemu hišnemu scenografu, arhitektu Ernestu Franzu. Pri uprizoritvi Suppéjevega *Boccaccia* (28. 4. 1935, režija Niko Štritof) ga je uporabil v funkciji preprostega vrtljaka. A kot se rado zgodi, se je nova tehniška igračka pokvarila, zato so morali pri ponovitvah scenografsko zamisel opustiti.

Popravljen vrtljivi oder so kot pravo odrsko »čarovnijo« spet uporabili pri Hervéjevi *Mam'zell Nitouche* (26. 10. 1935), kjer sta režiser Bratko Kreft in scenograf Ernest Franz popolnoma izkoristila njegovo vrtljivost. Kot piše kritik v *Jutru* je bila krožna plošča razdeljena na tri različne segmente – pri-

47 Ibid.

48 Anon., »Krožni oder«, *Gledališki list ljubljanske Opere* 14, št. 12 (1934/35): 92, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-GO6M6LAM>.

49 Ibid.

Slika 5: *Tlorisna skica vrtljivega odra*, po načrtih inženirja Josipa Černivca, sezona 1934/35, hrani Ikonoteka SLOGI – Gledališki muzej Ljubljana.

zorišča. V njih je bila le najnужnejša scenska oprema: nekaj predmetov s podobno otroških igral, hišic in figuric, dva lesena konja in kočija. In vse te lesene igračke so se vrtele skupaj s ploščo, tako kot tudi prizorišča in igralci na njih.⁵⁰ Vrteča se minimalistična scenografija je postala prava senzacija, tudi zato, ker je prikazala tudi hitro in tiho menjavo prizorišč. Očarani kritik je zapisal: »*To je lutkovni teater, nekaka Pandorina škatla, iz katere se sipljejo čudežne igračke*«. ⁵¹

Avantgardni poskusi v scenografiji operet kot gibaló in povod za scenografski razvoj

Scenografske in režijske novosti so torej na oder operne hiše na pobudo ravnatelja Mirka Poliča prinesli dramski režiserji Bratko Kreft, Ferdo Delak in Bojan Stupica ob sodelovanju scenografov Vasilija Uljaniščeva in Ljuba Ravnikarja. Kot kaže so sprva poskusili uveljaviti sodobne scenografske prijeme prav pri operetah z vpeljavo filmske projekcije in projiciranja svetlobnih vzorcev, z različnimi svetlobnimi efekti, s postavitvijo realističnih scenskih elementov, z uporabo navadnih predmetov iz okolja, tudi rastlin ter z idejo rušenja meje med igralci in publiko prav s pomočjo scenskih elementov postavljenih v parterju. Za večjo razgibanost odrskega prostora in dinamiko predstav so uporabljali nove tehnične naprave, praktika-ble in nastavlјiv vrtlјiv oder. Pri operetah so lahko preskusili nekaj drznih scenskih in režijskih novosti oziroma tudi načine, ki so bili komaj sprejemljivi za konservativno publiko in kritiko. Lahko bi rekli, da je mlajši generaciji režiserjev prav opereta pomenila odskočno desko, pa čeprav se je velikokrat zgodilo, da so sodobne prijeme zaradi slabih kritik in razočarane-ga občinstva hitro opustili. Njihovo drznost so včasih opravičevali celo kritiki. Tako je na primer Slavko Osterc zagovarjal operno in operetno delo Bratka Krefta predvsem z gledišča dobrega finančnega priliva:

*Čeprav se ne strinjamo vsi z njegovimi novotarijami (jaz se strinjam), ne smemo nikdar pozabiti, kako uspešno je debitiral z 'Maskoto' in koliko predstav je napolnil s 'Carmen'in sedaj z 'Mušketirji'. To se pri gledališki blagajni pozna – zlasti v sedanjih težkih časih, ko zavzemajo krize in lamentacije vedno večji obseg.*⁵²

50 M. R., »Kulturni pregled. Nova 'Nitouche' v operi«, *Jutro* 16, št. 248 (25. oktober 1935): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-IWNL62PW>.

51 č. [Emil Adamič], »Kulturni pregled. Nova 'Mamzelle Nitouche'«, *Jutro* 16, št. 252 (30. oktober 1935): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-8C5JEWoD>.

52 Osterc, »Opera«, 120.

Po letu 1930 se je torej odrska podoba predstav začela spreminjati in prav scenografske in režijske novosti, preskušene v operetnem miljeju, so kmalu prešle na operne in gledališke predstave in se usidrale v podobo naših poklicnih gledališč.

Bibliografija

- Anon. »Gledališče. Ljubljanska opera«. *Jutro* 13, št. 61 (12. marec 1932): 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-914W3WWM>.
- Anon. »Krožni oder«. *Gledališki list ljubljanske Opere* 14, št. 12 (1934/35): 92–4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-GO6M6LAM>.
- Anon. »Stremljenje obraznikov v gledališču (razgovor urednika z Milanom Skrbinškom)«. *Jutro: ponedeljska izdaja* 12, št. 294a (21. december 1931): 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-HXOQISCF>.
- c. »Mariborsko gledališko pismo«. *Jutro* 15, št. 298 (29. december 1934): 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-D3CC6KO6>.
- č. [Emil Adamič]. »Kulturni pregled. 'Robinzoniada' v ljubljanski operi«. *Jutro* 13, št. 63 (15. marec 1932): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-NBV8577P>.
- č. [Emil Adamič]. »Kulturni pregled. Premijera 'Erike' v operi«. *Jutro* 13, št. 249 (25. oktober 1932): 3–4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-oILLEYTM>.
- č. [Emil Adamič]. »Kulturni pregled. Premiera Šantlove operete«. *Jutro* 14, št. 50 (28. februar 1933): 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-R89UMNVF>.
- č. [Emil Adamič]. »Kulturni pregled. Nova 'Mamzelle Nitouche'«. *Jutro* 16, št. 252 (30. oktober 1935): 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-8C5JEWoD>.
- Delak, Ferdo in August Černigoj. »Kaj je umetnost? Moderni oder«. V *TANK! Slovenska zgodovinska avantgarda*, ur. Breda Ilich Klančnik in Igor Zabel, 50–1. Ljubljana: Moderna galerija, 1998.
- Delak, Ferdo. »Scenični osnutki Kogojeve opere Črne maske«. *Ilustracija* 1, št. 6 (1929): 182.
- Delak, Ferdo. »Robinzonada«. *Gledališki list ljubljanske Opere* 11, št. 10 (1931/32): 3–4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-E1P5F5J4>.
- Fr. G. [Fran Govekar]. »Robinzonada«. *Slovenski narod* 65, št. 60 (14. marec 1932): 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-ZNZ4F9KO>.

- Fr. G. [Fran Govekar]. »Leži, leži Ljubljana ...«. *Slovenski narod* 66, št. 276 (4. december 1933): 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-Z3SOBERB>.
- Gregorc, Janko. »Erika«. *Gledališki list ljubljanske Opere* 12, št. 3 (1932/33): 1–2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-TTEDHBYL>.
- I. V. »Delavski oder 'Svobode' v Ljubljani. Uprizoritev Cankarjevega 'Hlapca Jerneja in njegove pravice' v operi. - Nova inscenacija. - Govorilni zbor«. *Delavska politika* 7, št. 41 (21. maj 1932): 3.
- K. B. [Bratko Kreft]. »Nekaj o inscenacijskih problemih (Odlo-mek iz študije 'Problemi sodobnega gledališča')«. *Gledališki list ljubljanske Drame* 18, št. 7 (1938/39): 53–6. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-CCGKOBED>.
- Kalan, Filip. »Evropeizacija slovenske gledališke kulture«. V *Linhartovo izroči-lo*, ur. Lojze Filipič, 30–168. Ljubljana: Drama Slovenskega narodnega gle-dališča, 1957.
- Kocjančič, Ana. *Prostor v prostoru, Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991*. Vol. I in Vol. II. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2018.
- M. R. »Kulturni pregled. Nova 'Nitouche' v operi«. *Jutro* 16, št. 248 (25. oktober 1935): 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-IWNL62PW>.
- Moravec, Dušan. *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996.
- n. »Narodno gledališče. 'Mam'zelle Nitouche'«. *Slovenski narod* 52, št. 23 (28. januar 1919): 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-R2BQ3BGH>.
- Neubauer, Henrik. *Opereta v Sloveniji*. Ljubljana: Glasbena matica, 2008.
- Osterc, Slavko. »Opera (Trije mušketirji - Gostovanja Druzovičeve, Mitovičeve in Šimenca)«. *Domači prijatelj* 6, št. 4 (1932): 120–1. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-Q6JJ1OST>.
- Osterc, Slavko. »Gledališki pregled. Opera. Janko Gregorc: 'Erika' – Sergej Prokofjev: 'Zaljubljen v tri oranže'«. *Domači prijatelj* 7, št. 1 (1933): 12. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-U8G8JMNQ>.
- Tank: revue internationale active*. Ljubljana: Josip Pavliček, 1927.

Trst (in Gorica) v blesteči luči trojezičnih operet

Luisa Antoni
Samostojna raziskovalka
Independent researcher

Prisotnost operete v Trstu in njegovi ožji ter širši okolici še ni bila celostno predstavljena: dosedanje muzikološke in sociološke študije so namreč prikazovale vsako nacionalno skupino posebej, čeprav vemo, da sta bila Trst in Gorica konec 19. in na začetku 20. stoletja pravi troživki v prepletanju italijanskega, slovenskega in nemškega jezika. Že v prejšnjih raziskavah sem dokazala, da je bila v Trstu pomembna prisotnost različno govorečih avtohtonih nacionalnih skupin, saj so v mestu složno sobivale vse tri velike evropske nacionalne skupine, in sicer italijanska, nemška in slovenska oz. slovanska,¹ to pa je spodbujalo tekmovanje in iskanje najkakovostnejših kulturnih in glasbenih dogodkov.

Po prvi svetovni vojni, po razpadu avstro-ogrske monarhije in dodelitvi Trsta in Gorice Kraljevini Italiji je nemški delež tako rekoč izginil, prejšnja nacionalna trenja so prerasla v fašistični teror, ki je v dvajse-

- 1 Luisa Antoni, »Musica e coscienza nazionale degli Sloveni a Trieste e nella Venezia Giulia 1848–1927«, v *Cosmopolitismo e nazionalismo nella musica a Trieste tra Ottocento e Novecento*, ur. Ivano Cavallini in Paolo Da Col (Trst: Quaderni del Conservatorio »G. Tartini«, 1999), 67–88; Luisa Antoni, »Mirk v Trstu«, v *Mirkov zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 2003), 47–67; Luisa Antoni, »Adamičeva tržaška leta«, v *Adamičev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2004), 25–39; Luisa Antoni, »Trieste-Trst-Triest, a cosmopolitan city«, v *Musik-Stadt, Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen*, ur. Helmut Loos (Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2011), 402–11; Luisa Antoni, »Trieste and the surrounding areas«, v *Musik und ihre gesellschaftliche Bedeutung nach 1945* (working title), ur. Rüdiger Ritter (Wiesbaden: Harrasowitz Verlag, 2020).

tih letih uničil – tudi s fizičnim nasiljem – vse, kar v Trstu in Gorici ni bilo italijanskega.

Čeprav je bila v Trstu opereta v 19. in 20. stoletju v vseh treh jezikih, je muzikološko najbolj raziskana v italijanščini, predvsem zato, ker je bila po drugi svetovni vojni ta zvrst zorni kot, prek katerega se je razvilo nostalgичno gledanje na avstro-ogrsko preteklost, za katero velja v Trstu splošni občutek, da je bila zlato obdobje za mesto. Starejša muzikološka generacija je gledala na opereto kot na izraz obdobja avtohtonega mitičnega *Eldorada* in šele v novejših raziskavah so opereta in njej sorodne zvrsti postavljene v širši zgodovinski, sociološki in muzikološki okvir, ki nam razkriva njene drugačne in seveda zanimivejše razsežnosti.²

Poudariti je treba, da se je med prvo in drugo svetovno vojno znatno zožila ponudba operet na zgolj enojezične, torej italijanske. Predvsem za Trst je bilo najbolj plodno obdobje trijezičnih operet pred prvo svetovno vojno, ki pa je še razmeroma neraziskano in ga bom tukaj obravnavala, ker je poznavanje tega obdobja nujno za njegovo zgodovinsko umestitev in za razumevanje dogajanja na tem območju v povojnem času.

Širši in ožji zgodovinski okvir

Intenzivnejši ekonomski in finančni razvoj Trsta in tržaškega pristanišča, ki je spodbujal priseljevanje prebivalcev tako z bližnjih kot bolj oddaljenih območij v mesto, se kronološko ujema z vzponom operete. V 19. stoletju in na začetku 20. stoletja je tržaški meščanski sloj začutil potrebo po bogatejši kulturni ponudbi in s svojimi vsebinami jo je opereta nedvomno izpolnjevala.

Če pogledamo na svetovni razvoj te zvrsti, lahko ugotovimo, da je vezana na prvo pravo globalizacijo zahodne civilizacije, kar je poudaril tudi Tobias Becker.³

The globalization of operetta was, first of all, directly connected to urbanization. The second half of the nineteenth century, we should recall, was an era of tremendous urban growth.

These new urban populations were not only looking for work and accommodation, they also wanted to be entertained. New spaces

2 Fabiana Licciardi, *Theater-Kino-Varieté nella Prima guerra mondiale, l'industria dell'intrattenimento in una città al fronte: Trieste 1914–1918* (Trst: EUT edizioni Università di Trieste, 2019).

3 Tobias Becker, »Globalizing operetta before the First World War«, *The Opera Quarterly* 33, št. 1 (2017): 7–27, <https://doi.org/10.1093/oq/kbx014>.

for entertainment were built, while old ones – among them theaters – proliferated.

A hundred years on, the most global 'operatic' genre was European operetta, in many senses a direct predecessor of the megamusical. Its heyday between the middle of the nineteenth century and the 1930s coincided with an era historians have described as the 'first age of globalization'.⁴

V urbanizacijo mestnih središč se je vključil tudi Trst, ki je bil v teh letih edino pristanišče avstro-ogrskega cesarstva. K razvoju sta znatno prispevali dve pomembni dejstvi, in sicer podelitev statusa prostega pristanišča Trstu in odprtje Sueškega prekopa, po katerem so v Trst plule ladje z vsega sveta.

Z globalizacijo pa je v Trstu postala opereta tudi sredstvo, s katerim so skušali oblikovati zavest o nacionalni pripadnosti novih priseljencev in različno govorečih meščanskih tkiv, ki so sobivala v mestu sv. Justa. Ta dvojna narava spektaklov med globalizacijo in poudarjanjem nacionalne pripadnosti je dobila polemične odtise tudi v razpravi, ki se je vnela na straneh *Edinosti* in v katero sta bila vpletena Mirko Polič in Emil Adamič, ki sta na začetku 20. stoletja sočasno živela in delovala v Trstu.⁵

Mirko Polič, rojen v Trstu hrvaškemu očetu, ki se je preselil v mesto in deloval kot tiskar za časopis *Edinost*, je v mestu odraščal in se šolal na italijanskem konservatoriju, kar ga je oblikovalo v glasbenika in dirigenta.⁶

Emil Adamič pa se je kot novoporočenec s soprogo odločil, da se preselita iz Kamnika v Trst, ki se jima je takrat zdel pravo evropsko vele mesto.⁷ Tako kot Mirko Polič, Vasilij Mirk, Dušan Štular, bratje Dušan, Ivan Karlo in Belizar Sancin, Mario Šimenc in Srečko Kumar se je tudi Emil Adamič odločil za šolanje na italijanskem konservatoriju, kjer še danes hranijo njegov *Preludij za orkester in Štiri sonate za violino in klavir*.

Polič in Adamič pa sta bila zelo aktivna predvsem v slovenskem okolju. Polič je, skupaj z režiserjem Dragutinovičem, postavil na oder številne domače in tuje operete, vse do leta 1913, ko je – domnevno zaradi prepo-

4 Ibid., 8.

5 Polemiko bom obravnavala v naslednjih poglavjih.

6 Ciril Cvetko, *Mirko Polič, dirigent in skladatelj* (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1995).

7 Antoni, »Adamičeva tržaška leta«, 27–8.

vedi oblasti, da uprizorijo *Madame Butterfly* v slovenščini⁸ – sprejel vabilo osiješkega gledališča in odpotoval. Adamič pa je v Trstu deloval kot učitelj, skladatelj, dirigent, glasbeni kritik in dopisnik ljubljanskih časopisov za Trst in okolico. Njegovo tržaško obdobje se je končalo na začetku prve svetovne vojne, ko so ga vpoklicali v vojsko.

Vzpon operete v slovenščini in polemika med Emilom Adamičem in Mirkom Poličem

Med raziskovalci, ki so se ukvarjali z opereto v Trstu, je tudi Marina Petronio, ki je opereti v italijanščini posvetila več člankov in knjigo.⁹ Petronieva v svojih raziskavah oblikuje hipotezo, da je opereta v evropskem prostoru vezana na posebne predstave v obliki t. i. *farse* oz. burke, razširjene po vsej Evropi, ki so jih uprizarjali razni regimenti; ti so namreč prek svojih godbenih dejavnosti v prvi polovici 19. stoletja večkrat ob koncertih ponujali občinstvu tudi t. i. *Schwank*¹⁰. V Trstu je bila glasbeno zelo aktivna godba 97. pešpolka, ki je večkrat sodelovala tudi pri raznih predstavah, vendar prava rekonstrukcija njenega delovanja, tako kot tudi delovanja drugih godb na tržaškem območju, še čaka na poglobljeno raziskavo.

Po letu 1814, tj. po odhodu francoskih vojakov, je kulturno življenje oživel in lahko sklepamo, da so nemško govoreče potujoče skupine vključevale v svoje turneje tudi Trst in Gorico. Dela so črpali iz repertoarja dunajskih ljudskih gledališč in v Trstu je bil priljubljen predvsem Johann Nestroy, ki je s »praskajočo komičnostjo neusmiljeno razkrival človeško in družbeno hinavščino«¹¹. Tudi Petronieva omenja med prvimi predstavami, ki jih lahko razumemo kot operete, *Lumpazivagabundus* Johanna Nepomuka Nestroya. Leta 1840 jo je uprizorila skupina Börnstein v tržaškem Teatro Grande. To predstavo je posebno natančno opisal kritik Pacifico Valussi na straneh revije *La Favilla*.¹² Podatkov o tem, ali so že prej nemško

8 Do danes ni bilo mogoče ugotoviti, od kod prepoved slovenske verzije *Madame Butterfly*. V tržaškem Gledališkem muzeju ni tega dokumenta, tako kot tudi ne v arhivih založniške hiše Ricordi. Ostajajo samo pričevanja senzacionalističnih člankov v *Edinosti*.

9 Marina Petronio, *L'operetta a Trieste... e altra musica d'intrattenimento* (Trst: Luglio editore, 2010).

10 Ibid., 13.

11 Silvana de Lugnani, *La cultura tedesca a Trieste dalla fine del 1700 al tramonto dell'Impero asburgico* (Trst: Edizioni Italo Svevo, 1986), 39 (prevod avtorice).

12 Luisa Carrer, »La Favilla (1836–1846): giornale triestino di scienze, lettere, arti, varietà e teatri« (diplomska naloga, Univerza v Padovi, 1998–1999).

govoreče skupine vključevale Trst in Gorico v svoje turneje, nimamo. Popolno sliko takratnega dogajanja bi osvetlili pregledi časopisnih člankov.

V Gorici je bila opereta priljubljena, v mestnih gledališčih so jo izvajali od leta 1879. V Gorici so bila bolj kot v Trstu vidna nacionalna trenja, saj so imele italijanske potujoče skupine več uspeha kot nemške, vsaj do 90. let. Pozneje so tudi v Gorici izvajali iste operete kot v Trstu.

Z zamikom nekaj desetletij so tako v Trstu kot Gorici tudi slovensko govoreči meščani dobili svoje operetne predstave. V drugi polovici 19. stoletja so po društvih, ki so imela svoje sedeže v podeželskih vaseh okrog Trsta, prirejali burke, veseloigre in podobne zabave. Tudi za osvetlitev goriške scene bi za celostno podobo nujno potrebovali pregled člankov in novic iz takratnih časopisov.

Med prvimi znanimi predstavami je bil Ipavčev *Tičnik*, ki so ga leta 1884 uprizorili v tržaškem mestnem gledališču La Fenice v organizaciji Delavskega in Podpornega društva.¹³ Ob prehodu v novo stoletje je bila slovenska scena zelo živahna predvsem v domači produkciji. Pisatelj in dramatik Fran Govekar je naročil Viktorju Parmi, naj napiše scensko glasbo za *Rokovnjače* (1897) in *Legionarije* (1903), ki so bili v naslednjih letih večkrat uprizorjeni. Tudi podeželski slovenski odri na Tržaškem so ponujali ustvarjalno in poustvarjalno domačo produkcijo, taka sta npr. Vilharjeva »veselo igrata v enem dejanju« *Poštena deklica*¹⁴ v priredbi Pevskega društva Zarja v Rojanu in *Dva gospoda, jeden sluga* Hrabroslava Ražma¹⁵ v priredbi Ženskega oddelka pevskega Društva Lipa v Bazovici. Predstave so postajale vse bolj kakovostne in odmevne ter so ustvarjale združevalne priložnosti, v katerih se je oblikovala slovenska in slovanska, takrat so jo imenovali *slavljanska*, narodna zavest. Največkrat so jih uprizorili v okoliških kulturnih domovih, ob pomembnejših priložnostih pa so najeli večja mestna gledališča. Po letu 1904, torej po odprtju Narodnega doma v središču mesta, se je glavno dogajanje osredotočilo na plese in prireditve v veliki dvorani te prestižne

13 *Slovan* 1, št. 7 (14. februar 1884): 53, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-O-AFEO8TH>. O prisotnosti in priljubljenosti bratov Ipavcev na Tržaškem sem pisala v članku z naslovom *Izvedbe Ipavčevih del na Tržaškem*: Luisa Antoni, »Izvedbe Ipavčevih del na Tržaškem«, v *Benjamin in Gustav Ipavec: zbornik prispevkov simpozija ob 100. obletnici smrti Benjamina in Gustava Ipavca*, ur. Primož Kuret (Šentjur: Knjižnica, 2009), 161–79.

14 *Edinost (Trst)* 26, št. 38 (15. februar 1901): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-QW6RRoV>.

15 *Edinost (Trst)* 26, št. 79 (6. april 1901): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-BUQXoP6A>. O Hrabroslavu Ražmu (1863–1908) imamo zelo malo podatkov: rodil se je v Bazovici in je vodil zборе v Barkovljah, kjer je bil tudi organist.

večnamenske stavbe, ki jo je zasnoval arhitekt Maks Fabiani. V istih letih so tržaški velmožje ustanovili *Dramatično društvo* in *Glasbeno matico*, ki sta tudi dobila svoje prostore v Narodnem domu. Tako se je začelo najbolj uspešno obdobje glasbeno-scenskih uprizoritev tržaških Slovencev. Seznam uprizorjenih del, ki je še vedno nepopoln, kaže, da so domačo produkcijo bogatili tudi naslovi iz mednarodnega repertoarja operet, kar je pripeljalo do že omenjenih polemik med Emilom Adamičem in Mirkom Poličem. Adamiču je bilo do tega, da bi se počasi in vztrajno vzgajalo ljudstvo in krepilo njegovo narodno zavest, trinajst let mlajši Polič pa je meril predvsem na kakovost izvedenih del, pa čeprav so bili izvajalci ljubitelji.

V članku, ki je izšel v *Edinosti* 25. februarja 1910, je Adamič po kritičkem zapisu o koncertu Bruseljskega godalnega kvarteta dodal:

*Ne zadostuje, da celo škoduje muzikalni izobrazbi mase, če hoče to ali ono pevsko društvo s prirejanjem obskurnih operet, ki se dajo v dvomljivi pevski opremi, imponirati muzikalno nenaobraženim ljudem. Ti ljudje seveda niso slišali boljšega, zato jim je to višek umetnosti in njih navdušenje ne pozna mej.*¹⁶

Polič je takoj naslednji dan poslal *Edinosti* dolg zapis, naslovljen »G. Adamiču in raznim zakulisnim kritikom«, v katerem odgovarja takole:

Prepričan sem bil, da prej ali slej pride odmev raznih zakulisnih kritik in zafrkacij o uprizoritvi operete »Mam'zelle Nitouche« v javnost. Vendar pa nisem pričakoval, da se to zgodi v taki formi in taki priliki (glej včerajš. »Edinost« pod: Književnost in umetnost). Zdi se pač, da gospoda niso mogli dobiti druge prilike, da bi povedali, kaj jih teži.

Pa naj bo kakorkoli: Čutim se prisiljenega, da podam nekoliko odgovora, da se ščiti obzorje.

Najprej naj zabeležim, da je g. Adamič še-le sedaj spoznal, da je »Mam'zelle Nitouche« »obskurna opereta«, menda ker se je predrznilo jo vprizoriti navadno pevsko društvo. Kolikor je meni znano, je ta »obskurna opereta« na repertoiru vseh boljših gledališč, ne izuzemši ljubljanskega, ter jo dajajo operetne družbe, ki pri-

16 *Edinost* (Trst) 35, št. 56 (25. februar 1910): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-IAJ833UD>.

*hajajo v Trst, kot nekako posebnost in še celo rezano in skrajšano, kar mi seveda nismo storili.*¹⁷

Na ta »nepričakovani odgovor« se je Adamič odzval in ob popravku, da *Mam'zelle Nitouche* res ni obskurna opereta, še enkrat poudaril to, kar je že zapisal:

Če bi se ti meseci, ti trudapolni večeri porabili v naštudiranje dobrih in naprednih zborov, zamogla bi Čitalnica napraviti marsikje lep utis ter si pridobiti povsodi (ne le pri njej) pogrešanih zaslug za našo slovensko pesem. Seveda, po mnenju g. Mirka Poliča, je »pošteno« vprizarjanje navadnih burk s petjem začetek k poti do popularnih koncertov in muzikalni izobrazbi našega ljudstva.

*[...] Tisti, ki bodo hodili po najinih grobeh, bodo sodili kdo je storil za povzdigo slovanske pesmi in muzikalne izobrazbe naše več: Vi, ali jaz! Trudite se tako, kakor se jaz in še bolj, kajti več časa in mladosti imate pred seboj, pa si bova dobra prijatelja.*¹⁸

Verjetno je ta polemika razlog za dejstvo, da je leta 1911, ko je vseslovenski pripravljalni odbor zbiral sredstva za postavitve spomenika Benjaminu in Gustavu Ipavcu, čitalnica pri Sv. Jakobu pripravila novo uprizoritev *Tičnika*, pri kateri sta bila glavna pobudnika Adamič – ta je ob uprizoritvi imel tudi slavnostni govor¹⁹ – in takrat mladi Vasilij Mirk. V napovednem članku, ki nosi podpis V. M. (skoraj gotovo kratica za Vasilija Mirka), beremo:

*To prvo domače delo je brez dvoma boljše nego marsikatera nemška ali francoska opereta, ki stopa po naših odrih. Uvažujemo vendar enkrat tudi svoje stvari, in ko teh ni več, naj pridejo na vrsto tuje. Ali ni čudno, oziroma značilno, da za Tičnika naši Slovenci niti ne vedo, da eksistira?*²⁰

Kljub Adamičevim besedam in njegovemu trudu so slovenska društva v Trstu in okolici uprizarjala vse manj domačih operet in burk in vse več tujih operet. Ob Hervéjevi *Mam'zelle Nitouche* v slovenskem jeziku še že ome-

17 *Edinost (Trst)* 35, št. 57 (26. februar 1910): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-97S5L7PL>.

18 *Edinost (Trst)* 35, št. 58 (27. februar 1910): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-UoDG48N9>.

19 Lida Debelli Turk, ur., *Sv. Jakob, zgodovinski razgledi po življenju Slovencev v tržaškem delavskem okraju* (Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1980), 197.

20 *Edinost (Trst)* 36, št. 106 (16. april 1911): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-Q3FK73JC>.

njeno *Lumpacij vagabund ali zanikrna trojica* Johanna Nestroya,²¹ *Pri belem konjiču* (Im weissen Rössl) Benatzkega, *Valčkov čar* (Ein Walzertraum) Oscarja Strausa, *Planquettovo Kornevilski zvonovi* (Les cloches de Corneville), Zellerjevo *Ptičar* (Der Vogelhändler), Audranovo *Punčka* (La poupée), Kálmánovo *Jesenski manevri* (Ein Herbstmanöver), Lehárjevo *Grof Luksemburški* (Der Graf von Luxemburg), Fallovijevo *Ločena žena* (Die geschiedene Frau) in *Dolarska princesinja* (Die Dollarprinzessinnen), Offenbachovo *Lepa Helena* (La belle Hélène), Jarnovo *Logarjeva Krista* (Die Försterchristl), Straussovo *Netopir* (Die Fledermaus) in *Cigan baron* ali *Čevljar baron*²² (Der Zigeunerbaron), Gilbertovo *Čednostna Suzana* ali *Sramežljiva Suzana* (Die keusche Susanne), Millöckerjevo *Dijak prosjak* (Der Bettelstudent), Eislerjevo *Veseli soproj* (Der lachende Ehemann), Jonesovo *Gejša* (The Giesha). Med domačimi operetami pa je ostal Ipavčev *Tičnik*, ponavljali pa so *Legionarije* in Vogričevo *Moč uniforme*.²³ 31. decembra 1909 so prvič uprizorili *Parlament v deveti deželi*, »komično pevsko enodejanko za 5 moških glasov, moški zbor in orkester« Vasilija Mirka,²⁴ 28. januarja 1912 pa je zaživela tržaška praizvedba Parmove operete *Caričine amaconke*.²⁵

O delovanju v prvem povojnem času imamo le nekaj skopih podatkov, saj se je začelo obdobje vzpona fašizma in posledično zaprtje društev, ki so tvorila osišče, skozi katero je rasla narodna zavest. V tem obdobju je škedenjsko društvo Velesila zaupalo Kazimirju Sancinu (1898–1976) v varstvo klavir mezzacoda, na katerem je nastala komična opera *Casanova*

21 Johann Nestroy, čigar dela so bila v Trstu zelo priljubljena, je celo dvakrat prišel v mesto, in sicer leta 1851 in 1858. Lugnani, *La cultura tedesca*, 56. Po podatkih Neubauerja je bil *Lumpacij Vagabund* prvič uprizorjen v Ljubljani leta 1940. Prim. Henrik Neubauer, *Opereta v Sloveniji, zgodovinski pregled* (Ljubljana: Glasbena matica, 2008), 152. Prevajalec tržaške verzije je bil Fran Gestrin, medtem ko je za ljubljansko izvedbo besedilo prevedel Niko Štritof.

22 V *Edinosti* piše, da so predstavo začeli igrati pred sedmimi leti in da je tokrat (6. januarja 1909) v Narodnem domu 100. jubilejna uprizoritev. *Edinost (Trst)* 34, št. 6 (6. januar 1909): 1, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-R81HLO2>.

23 Po zapisih Henrika Neubauerja je Vogrič predelal Vilharjevo *Jamsko Ivanko* leta 1895 in delo je po premieri v Tolminu imelo še različne izvedbe, med drugim tudi v Trstu in Gorici. Neubauer, *Opereta v Sloveniji*, 150. Isti omenja tudi Vogričeve operete *Lucifer* (Trst, 1901), *Prvi maj* (Trst, 1901), *Zgrešeno nadstropje* (Tolmin, pred 1. svet. vojno) in *Zlata bajka* (Trst, 1906), vendar o tem ni bilo mogoče dobiti več podatkov.

24 *Edinost (Trst)* 34, št. 364 (31. december 1909): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-QXWP7X1J>.

25 Muzikološko odkritje te uprizoritve dolgujemo Darji Frelih. Darja Frelih, »Viktor Parma: raziskovalna izhodišča«, *Muzikološki zbornik* 29 (1993): 39–58, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-WYC4CCF7>.

po libretu Alberta Široka, predstavljena v Mariboru 16. aprila 1932. Nosilec glavne vloge je bil Belizar Sancin.²⁶

Med podatki o medvojnih uprizoritvah je še ta, da so v pustnem obdobju šentjakobski pevci pod vodstvom Vlada Švare leta 1938 uprizorili Vodopivčevo spevoigro *Kovačev študent* v Gostilni na Lovcu.²⁷

Fašistični pritisk je zadušil obetavno gledališče in mnogi so se izselili v Jugoslavijo ter tam naprej delovali, marsikateri Tržičan je emigriral v Maribor.²⁸ Kljubovati je pomenilo postaviti svoje življenje na kocko, kot se je pokazalo v primeru Lojzeta Bratuža.

Opereta v nemščini in italijanščini, domača ustvarjalnost, gostujoče italijanske in avstro-ogrske potujoče skupine

Pri Slovencih je šlo predvsem za domačo poustvarjalno produkcijo, tako nemška kot italijanska opereta pa sta bili zastopani pretežno z gostujočimi skupinami in, po do danes najdenih podatkih, je bila izvirna domača produkcija zelo skopa. Edine domače operete, ki sem jih do zdaj zasledila, so Ricci-Stolzerjeva *Don Chisciotte*, ki jo je potujoča skupina Pietra Franceschinija predstavila skupaj z drugimi deli na tržaškem gostovanju med 18. marcem in 5. aprilom 1882²⁹, in operete *Il passaporto del droghiere*, *L'ope-*

26 Prim. Martin Jevnikar, »Sancin Kazimir«, v *Primorski slovenski biografski leksikon*, vol. 13, ur. Martin Jevnikar (Gorica: Goriška Mohorjeva družba, 1987), 289, http://www.sistory.si/cdn/publikacije/1-1000/269/Primorski_slovenski_biografski_leksikon_13.pdf. O mariborski predstavi piše Mariborski večernik »Jutra« (18. 4. 1932): »Gledališče je bilo skoraj razprodano, in navdušenje se je neprestano stopnjevalo, tako da sta morala navzoči komponist in libretist g. Albert Širok ponovno pred zastor. Prvi je prejel lep venec in mnogo cvetja. Opera je v marsikaterem oziru presenetila.« Mariborski večernik »Jutra« 13, št. 87 (18. april 1932): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-RBFBLEREC>.

27 Lado Premru, »Slovensko petje pri Sv. Jakobu«, *Jadranski koledar* 1976, 223–33.

28 O dragoceni prisotnosti primorskih rojakov, ki so pribežali iz fašističnega Trsta v Maribor, podrobno piše Dragan Potočnik, »Primorski Slovenci v Mariboru 1918–1941«, *Annales* 21, št. 1 (2011): 55–70.

29 Luigi (Luigino) Ricci Stolz, sin neapeljskega skladatelja Luigija Riccija, se je rodil v Trstu leta 1852 in umrl v Milanu leta 1906. Original libreta operete *Don Chisciotte*, ki ga je tržaški tiskar Ludovico Herrman(n)storfer natisnil leta 1881, hrani Washingtonska Library of Congress. Družina Herrman(n)storfer, ki je 37 let upravljala gledališče La Fenice v Trstu (za njimi so ga prevzeli Olimpio Lovrich, Strehler & Co), je imela tudi svoje založništvo; Theodor je prijateljeval z Lehárjem, Kálmánom in je z drugimi člani družine (Francesco, Antonio in Gianni) prevajal v italijanščino operete Suppéja, Straussa idr. Licciardi, *Theater-Kino-Varieté*, 286.

ra del maestro Pastrocci in *A(t)tala* pozabljene tržaške skladateljice Giselle Delle Grazie,³⁰ ki je bila tudi impresarijka v Trstu v vojnem obdobju.

Iz teh podatkov lahko predpostavljamo, da je bila živa tudi italijanska domača produkcija, ki pa ni ostala v spominu oziroma bi jo morali podrobneje preučiti s pregledovanjem tiska.

Podatki o nemških predstavah segajo v leto 1784, ko je v Trstu gostovala nemška skupina Felixa Bernerja, impresarija, znanega po vsem cesarstvu po skupini, ki je štela 58 predvsem zelo mladih članov.³¹ Ostaja nam pričevanje, ko je v letu 1830 tržaška gospa, pripadnica nemškega meščanstva, zapisala v svojih spominih, da so »nemške predstave vedno polne, pa čeprav imajo Tržačani slabo mnenje o Nemcih«³². V 60. letih 19. stoletja so na tržaških odrih uprizarjali številne Offenbachove operete, takoj zatem Suppéjeve in Treumannove.

Posebej velja omeniti, da je v letih 1886 in 1887 v Trstu nastopila tolminska primadona Gabrijela Mrak, ki se je uveljavila predvsem kot operetna pevka in je nastopala v različnih mestih avstro-ogrskega cesarstva. Na začetku leta 1887 je Mrakova kot članica dunajskega Carltheatra dobila vabilo za nastop v nemškem Stanovskem gledališču v Ljubljani. Ker je nastop preprečil požar v gledališču 17. februarja, je celoten ansambel odšel v Trst in tam požel velik uspeh.³³ V Trstu so predstavili Millöckerjeva *Začarani grad* (*Das verwunschene Schloss*) in *Gasparone*, Straussovega *Cigana barona* (*Der Zigeunerbaron*), Dellingerjevega *Don Cesarja*, Straussovo *Veselo vojno* (*Der lustige Krieg*) in Lecocqov *Giroflé-Girofla*, Mrakova je pela v glavnih vlogah.

Potujoče skupine, ki so v Trstu in nekatere tudi v Gorici predstavljale operete, so bile številne, vendar vemo, da je ta seznam nepopoln: skupina bratov Grégoire, S. Spina, Pietro Cesari, Filippo Bergonzoni, Bruto Bocci, Antonio Scavini, Pietro Franceschini, dunajska skupina Lori Strubel in nemška operetna skupina Bratislavskega gledališča, Raffaele Scognamiglio, francoska skupina Glaser, Gaspare Favi, Kraljeva operetna skupina iz Budimpešte, Carlo Lombardo, Mila Theren, Augusto Angelini, Tommaso Mauro, Amelia Soarez, Jole Baroni, Emma Veca, Ferruccio Benini, du-

30 Fabiana Licciardi je na podlagi dnevnika tiska poglobila njeno delo. Ibid., 447–8. Omenja jo tudi Mario Nordio, *Il Politeama Rossetti di Trieste, storia di cinquant'anni 1878–1928* (Trst: Direzione del teatro, 1928), 45.

31 Lugnani, *La cultura tedesca*, 17.

32 Ibid., 39 (prevod avtorice).

33 Slavica Mlakar, *Gabrijela Mrak, tolminska operna pevka* (Tolmin: Knjižnica Cirila Kosmača, 1999), 28.

najska skupina Paula Guttmanna, Calabresi-Sabbatini-Ferrero, Giovanni Emanuel, Carlo Fiorello, Angelo Cavallini.

Posebej velja omeniti, da so v Trstu predstavljali tudi zarzuele. Leta 1902 se je tam mudila španska skupina, na čelu katere je bil Tržačan Antonio Rupnik³⁴; predstavili so se v Gledališču Rossetti z delom *Certamen nacional* in doživeli velik uspeh³⁵ ter z delom *El Maestro Campanon(e)*, to je predelava opere *La prova di un'opera seria* (1846) Giuseppeja Mazze (1806–1885), italijanskega skladatelja, ki je umrl v Trstu.³⁶ Številne italijanske skupine so potem nadaljevale svojo pot v istrska in dalmatinska gledališča, na primer Pulj, Reko, Opatijo, Šibenik in Zadar, in tako utrjevale vezi, ki so jih ti teritoriji imeli z italijansko govorečim delom Trsta.

V tržaškem Gledališču Filodrammatico je bila 27. februarja 1907 v prisotnosti Suppéja in Kálmánna premiera *Vesela vdova* (*Die lustige Witwe*) pod taktirko Lehárja in z Milo Theren v vlogi Hanne. *Vesela vdova* je dve leti prej uspešno osvojila dunajsko občinstvo Theatra An der Wien. Okrog tržaške premiere se je vnela živa polemika in tako razdražila Lehárja, da je takoj po premieri odšel iz mesta in je druge ponovitve vodil Teply, kapelnik 97. pešpolka. Kot je podrobno poročal Runti, je pri libretu nastala težava zaradi narodnosti glavnega junaka Danila, saj naj bi predstavljal neko balkansko državo Pontevedro, za katero so protestniki ugibali, da je Črna gora.³⁷ Na Dunaju je opereta žela uspeh brez polemik, v Istanbulu pa so javno protestirali proti njej in v Trstu so se pojavili letaki v slabi italijanščini.³⁸ Kljub temu je Lehárjeva vez s Trstom ostala neprekinjena, saj je bil Trst zanj – tako kot tudi za Suppéja – mesto, ki mu je bilo domače, kjer je živel v letih 1896 in 1898 in kjer je založniška hiša Carla Schmidta tiskala njegove li-

34 Nordio, *Il Politeama Rossetti*, 45.

35 Carlo Runti, *Sull'onda del Danubio blu* (Trst: Edizioni LINT, 1985), 94.

36 Zapleteno zgodbo okrog predelave Mazzovega dela *La prova di un'opera seria* z imenom *El Maestro Campanon* je razpletel Andrew Lamb, »Two Hundred Years of Maestro Campanone«, *Zarzuela.net*, 17. maj 2010, <https://www.zarzuela.net/ref/feat/campanone.htm>.

37 Tako meni tudi Thobias Becker: »This plot was not particularly new: it was based on Henri Meilhac's farce *L'attaché d'ambassade* (1861). While Meilhac made his impoverished country a vaguely German principality in his play, »Pontevedro« in the operetta was obviously a satirical version of Montenegro, the smallest and poorest of the Balkan states. Inspired by this specific setting, Lehar looked to the folk music of the eastern parts of the Austrian-Hungarian Empire for inspiration, while at the same time also using contemporary dances from everywhere in the world, such as the Polonaise, the Kolo, the Valse, and the Cake Walk.« Becker, *Globalizing operetta*, 11.

38 Runti, *Sull'onda*, 71.

brete. Leta 1929 je Lehár spet obiskal Trst in v Gledališču Rossetti dirigiral svoji opereti *Paganini* in *Federica*.

Februarja 1917 je potujoča skupina impresarija Viktorja Eckardta izvajala v gledališču Eden nove operete, med njimi tudi tržaško praiizvedbo Kálmánove *Čardaške knjeginje* (*Die Cárdfürstin*), posebej pa velja omeniti, da je takrat orkester z velikim uspehom vodil komaj 17-letni Lovro von Matačić.³⁹

Pred prvo svetovno vojno in med njo so v Trstu dobile izredni zagon dvorane, ki so gostile filme, operete, varieteje, tako imenovani Theater-Kino-Varieté. Predvsem v medvojnem času so se uveljavile kot gledališke agentke impresarijke ženske, ki so kazale posebno nagnjenje k organizaciji tovrstnih predstav (med njimi že omenjena Gisella Delle Grazie). Med impresariji naj omenim še Angela Curiela, Virginio Perini in Dalmatinca, deda Giorgia Strehlerja, Olimpija Lovricha, ki je živel in deloval v Trstu. Turneje filmov in potujočih operetnih skupin so presegale tržaške meje in se večkrat dotikale Reke, včasih Poreča in Pulja, poredkoma Zadra in Splita. Po prvi svetovni vojni je Trst prešel k Italiji in vezi z istrskimi in kvarnerskimi mesti so postale še bolj tesne.

Opereta v italijanščini je postala v Trstu v povojnem času zelo priljubljena, njen glavni spodbujevalec je bil Mario Nordio, ki je postal tudi uradni Lehárjev prevajalec za italijanščino.

*Trst je postal mesto, kjer je opereta zelo priljubljena, in pomembna osebnost, kot je Mario Nordio, je pravi simbol sodelovanja med Lehárjem, našim mestom in opereto. Nordio je genialno prevedel Lehárja ob prvi italijanski predstavitvi Clo-Clo v gledališču Fenice leta 1924.*⁴⁰

Naj dodamo, da je Nordio ob opereti *Clo-Clo* pripravil tudi ritmične prevode Lehárjevih operet *Giuditta* in *Paganini*, slednja je doživela italijansko premiero v Milanu leta 1925.⁴¹ V medvojnem obdobju je postala v Trstu priljubljena predvsem dunajska opereta v izvedbi italijanskih potujočih skupin. Te so nastopale v mestnih gledališčih Rossetti, Filodrammatico, Armonia, Eden, Nazionale in La Fenice in predstavljale tudi izvirne operete italijanskih avtorjev, ki so se zgledovali po dunajski opereti, kot so Vir-

39 *Il Lavoratore*, 10. februar 1917.

40 Adriano Dugulin, »Il fascino dell'operetta«, v *Tu che m'hai preso il cuor, l'operetta da Trieste all'Europa*, ur. Adriano Dugulin (Trst: Občina Trst, 1994), 6 (prevod avtorice).

41 Runti, *Sull'onda*, 95.

gilio Ranzato (1883–1937),⁴² Carlo Lombardo (1869–1959), Pasquale [Cataldo Antonio] Mario Costa (1858–1933), Giuseppe Pietri (1886–1946) in Alfredo Cuscinà (1881–1955); podatki pričajo tudi o izvedbah Mascagnijeve operete *Si* in Leoncavallove *La reginetta delle rose*. Ta je leta 1912 doživela svojo goriško praiizvedbo.⁴³

Ker so po letu 1925 začele pluti čezoceanske ladje iz Trsta v Severno in Južno Ameriko, je zelo verjetno, da so potujoče skupine in njihovi impresariji nastopali z istimi programi tudi na ameriških celinah. Tudi to poglavje še ni raziskano.

Ob koncu prvega pregleda prisotnosti operete v Trstu in mestih, ki so bila s Trstom povezana, bi omenila še operetni festival v Opatiji med letoma 1935 in 1938, ki je gostil skladatelje, kot so Franz Lehár, Emmerich Kálmán, Robert Stolz in Miklós Brodsky. Sodelovali so tudi številni glasbeniki, povezani s Trstom. Festival so v navzočnosti avtorjev prvo leto v celoti posvetili Lehárju, drugo pa Kálmánu, tretje leto so predstavili Mascagnijevo *Si* in sklenili z delom *Roxy und ihr Wunderteam* Ábraháma. Med tržaškimi umetniki, ki so bili na njem, naj omenim Guida Cergolija,⁴⁴ ki se je pozneje preselil v Italijo.

Povojno obdobje

Z glasbenega vidika sta postala Trst in Gorica v medvojnem času manj zanimiva, saj je živahno, večjezično in medkulturno prepletanje različnih operetnih in glasbenih skupin izginjalo in je ostala le italijanska ponudba. Iz do danes zbranih podatkov lahko upravičeno sklepamo, da so se konec 19. in na začetku 20. stoletja prepletale operetne ponudbe v različnih jezikih, kar je dajalo mestu Trst poseben čar ter vabilo in fasciniralo nove priseljence. Trst je bil obenem prava valilnica za številne umetnike, zlasti slovenske in slovanske. Nekateri so se iz mesta izselili iz službenih razlogov (na primer Viktor Parma), pozneje pa predvsem pod pritiskom prisilne ita-

42 Njegovi *Cin-ci-là* (1923) in *Il paese dei campanelli* (1925) sta še danes pravi zimzeleni uspešnici tržaških operetnih odrov.

43 Alessandro Arbo, *Musicisti di frontiera* (Gorica: Edizioni La laguna, 1998), 146.

44 Guido Cergoli (Trst, 1912–Rim, 2000), brat bolj slavnega pesnika, novinarja in pisatelja Carolusa, se je rodil v družini, ki je bila po materini strani madžarskega in hrvaškega rodu, po očetovi pa slovenskega. Kot korepetitor je sodeloval na operetnem Festivalu v Opatiji. Po obdobju, v katerem je sodeloval kot pianist in s svojim orkestrom z *Radiem Trieste*, je dobil zaposlitev v Rimu. Prvič se je s svojim orkestrom predstavil na tržaškem radiu januarja 1936, takrat je bil ta del severnoitalijanske medijske mreže EIAR. Prim. Antoni, »Trieste and the surrounding areas«.

lijanizacije, kot denimo Mirko Polič, Vasilij Mirk, bratje Dušan, Ivan Karlo in Belizar Sancin, Robert Primožič, Mario Šimenc, Ksenija Vidali, Ondina Otta, Jakov Cipci.

V Trstu je v prvem povojnem času polno zadihala italijanska opereta z italijanskimi potujočimi skupinami in bila nadvse uspešna tudi v drugem povojnem času in je prisotna še danes, čeprav manj.

Vsekakor je poglavje prisotnosti operete v Trstu in Gorici še razmerno odprto in bo, če ga bo kdo od muzikologov res temeljito raziskal, prineslo zanimiva muzikološka odkritja.

Bibliografija

- Antoni, Luisa. »Musica e coscienza nazionale degli Sloveni a Trieste e nella Venezia Giulia 1848–1927«. V *Cosmopolitismo e nazionalismo nella musica a Trieste tra Ottocento e Novecento*, urednika Ivano Cavallini in Paolo Da Col, 67–88. Trst: Quaderni del Conservatorio »G.Tartini«, 1999.
- Antoni, Luisa. »Mirk v Trstu«. V *Mirkov zbornik*, urednik Edo Škulj, 47–67. Ljubljana: Družina, 2003.
- Antoni, Luisa. »Adamičeva tržaška leta«. V *Adamičev zbornik*, urednik Edo Škulj, 25–39. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2004.
- Antoni, Luisa. »Izvedbe Ipavčevih del na Tržaškem«. V *Benjamin in Gustav Ipavec: zbornik prispevkov simpozija ob 100. obletnici smrti Benjamina in Gustava Ipavca*, urednik Primož Kuret, 161–79. Šentjur: Knjižnica, 2009.
- Antoni, Luisa. »Trieste-Trst-Triest, a cosmopolitan city«. V *Musik-Stadt, Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen*, urednik Helmut Loos, 402–11. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2011.
- Antoni, Luisa. »Trieste and the surrounding areas«. V *Musik und ihre gesellschaftliche Bedeutung nach 1945* (working title), urednik Rüdiger Ritter. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag, 2020.
- Arbo, Alessandro. *Musicisti di frontiera*. Gorica: Edizioni La laguna, 1998.
- Becker, Tobias. »Globalizing operetta before the First World War«. *The Opera Quarterly* 33, št. 1 (2017): 7–27. <https://doi.org/10.1093/oq/kbx014>.
- Carrer, Luisa. »La Favilla (1836–1846): giornale triestino di scienze, lettere, arti, varietà e teatri«. Diplomaska naloga, Univerza v Padovi, 1998–1999.
- Cvetko, Ciril. *Mirko Polič, dirigent in skladatelj*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1995.
- Debelli Turk, Lida, ur. *Sv. Jakob, zgodovinski razgledi po življenju Slovencev v tržaškem delavskem okraju*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1980.

- Dugulin, Adriano. »Il fascino dell'operetta«. V *Tu che m'hai preso il cuor, l'operetta da Trieste all'Europa*, urednik Adriano Dugulin. Trst: Občina Trst, 1994.
- Edinost (Trst)*, 1901, 1909, 1910, 1911.
- Enciclopedia monografica del Friuli Venezia Giulia*. Videm: Istituto per l'Enciclopedia del FVG, 1981.
- Frelih, Darja. »Viktor Parma: raziskovalna izhodišča«. *Muzikološki zbornik* 29 (1993): 39–58. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-WYC4CCF7>.
- Il Lavoratore*, 1917.
- Jevnikar, Martin. »Sancin Kazimir«. V *Primorski slovenski biografski leksikon*, vol. 13, urednik Martin Jevnikar, 289. Gorica: Goriška Mohorjeva družba, 1987. http://www.sistory.si/cdn/publikacije/1-1000/269/Primorski_slovenski_biografski_leksikon_13.pdf.
- Lamb, Andrew. »Two Hundred Years of Maestro Campanone«. *Zarzuela.net*, 17. maj 2010. <https://www.zarzuela.net/ref/feat/campanone.htm>.
- Lettelier, Robert Ignatius. *Operetta: A sourcebook*, vol. 1. Cambridge: Scholars Publishing, 2015.
- Lettelier, Robert Ignatius. *Operetta: A sourcebook*, vol. 2. Cambridge: Scholars Publishing, 2015.
- Licciardi, Fabiana. *Theater-Kino-Varieté nella Prima guerra mondiale, l'industria dell'intrattenimento in una città al fronte: Trieste 1914–1918*. Trst: EUT edizioni Università di Trieste, 2019.
- Lugnani, Silvana de. *La cultura tedesca a Trieste dalla fine del 1700 al tramonto dell'Impero asburgico*. Trst: Edizioni Italo Svevo, 1986.
- Mariborski večernik »Jutra«*, 1932.
- Mlakar, Slavica. *Gabrijela Mrak, tolminska operna pevka*. Tolmin: Knjižnica Cirila Kosmača, 1999.
- Moravec, Dušan, ed. *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.
- Neubauer, Henrik. *Opereta v Sloveniji, zgodovinski pregled*. Ljubljana: Glasbenamatica, 2008.
- Nordio, Mario. *Il Politeama Rossetti di Trieste, storia di cinquant'anni 1878–1928*. Trst: Direzione del teatro, 1928.
- Petronio, Marina. *L'operetta a Trieste... e altra musica d'intrattenimento*. Trst: Luglio editore, 2010.

Potočnik, Dragan. »Primorski Slovenci v Mariboru 1918–1941«. *Annales* 21, št. 1 (2011): 55–70.

Premru, Lado. »Slovensko petje pri Sv. Jakobu«. *Jadranski koledar* 1976, 223–33.

Runti, Carlo. *Sull'onda del Danubio blu*. Trst: Edizioni LINT, 1985.

Slovan 1, št. 7 (14. februar 1884): 53. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-OAFEO8TH>.

Povzetki

Jacques Amblard

Opereta v Marseillu (Francija) v tridesetih letih 20. stoletja: most k novi kulturni industriji. Primer Tina Rossija

V tridesetih letih prejšnjega stoletja sta bili v Marseillu, nemara najbolj emblematičnem mestu južne Francije, vsaj dve veliki prizorišči operete: Théâtre des Variétés in Alcazar. Tu je debitiral tudi mladi korziški pevec Tino Rossi. Vendar pa je nastajajoča kulturna industrija, ki jo bo kmalu (prav v tem obdobju) stigmatiziral Adorno, Rossija odkrila natanko v teh prostorih prehoda in mutacije. Neki impresarij ga je oklical za »kralja očarljivih pevcev«. Žanr operete tako v tridesetih letih 20. stoletja nastopa kot zgodovinsko vozlišče. Tino Rossi, sprva tipičen operetni visoki tenor, je »logično« postal varieteski pevec, ki je v Franciji do danes prodal največ plošč. Dejstvo, da je žanr operete po vojni zamrl, utegne biti zavajajoče. Operete v resnici morda niso izginile, ampak zgolj mutirale v prihodnje muzikale (kot je bil *West Side Story*, ki je leta 1962 osvojil 10 oskarjev) ali celo v milijone albumov varieteske in pop glasbe, ki so norma naše današnje postmoderne glasbe. Izraz »operetni pevec« tako napačno označuje nekaj globoko zastarelega. Nasprotno, morda ta izraz predstavlja steber današnje zahodne družbe, ki jo je Guy Debord že pred pol stoletja (1967) poimenoval »družba spektakla«. V nekem smislu je »vsa naša družba morda opereta«.

Ključne besede: kulturna industrija, plošče, spektakel, opereta, Tino Rossi

Peter Andraschke

Odnos Arnolda Schönberga do popularne glasbe: opereta, vokalna in instrumentalna glasba

Schönberg, eden najpomembnejših ustvarjalcev nove glasbe v 20. stoletju, je že v svoji mladosti izkazoval naklonjen odnos do lahkotne glasbe. Ta je bila zanj kot samouka namreč pomembna. Na vrsto in intenzivnost ukvarjanja s to glasbo so vplivale njegove življenjske okoliščine. Schönberg je odrasel ob dunajski zabavni glasbi, ki je bila glasba njegovega otroštva in mladosti; od nje se je učil in jo posnemal. Poznal jo je z javnih koncertov vojaških godb in salonskih orkestrov, ki so mu bili brezplačno dostopni. Med letoma 1900 in 1904 je bilo zanj instrumentiranje operet – skupaj približno 6000 strani – nujno in poučno delo, s katerim se je preživljal. V teh letih so že nastala njegova dela 1–6, med njimi *Ožarjena noč* (*Verklärte Nacht*) za godalni sekstet, op. 4, *Peleas in Melisanda* (*Pelleas und Melisande*), op. 5, in začetki kantate *Gurrelieder*. Operete so se nanašale na takrat uspešne skladatelje in dela, ki so se izvajala še med obema vojnoma, med drugim na dela Adalberta v. Goldschmidta (1848–1906), Bruna Granichstaedtna (1879–1944), pozneje v Berlinu pa na dela Bogumila Zeplerja (1858–1918). Iz osebnih stikov so se razvila prijateljstva, ki so mu prinesla sodelovanje v vlogi dirigenta v berlinskem kabaretu Überbrettl Ernsta von Wolzogna, kjer sta delovala že Edmund Eysler in Oscar Straus. Pred tem je na začetku leta 1901 napisal kabaretske pesmi *Brettli-Lieder*, ki bi jih lahko uporabil tudi v operetah. Wolzogna so prepričale pri gostovanju v dunajskem Karlovem gledališču, kjer je bil Schönbergov svak Alexander Zemlinsky šest let glasbeni vodja in je dirigiral zlasti operete.

27. maja 1921 je v Društvu za zasebne glasbene izvedbe na Dunaju potekal koncert priredb valčkov Johanna Straussa za komorno glasbo, ki so ga priredili Schönberg in njegovi učenci, Webern pa je aranžiral valček *Schatwalzer* iz operete *Cigan baron* (*Zigeunerbaron*). V spisu *Der musikalische Gedanke*, ki ga je Schönberg napisal leta 1934 v ameriškem izgnanstvu, so številni nasveti, tudi o analizi in kompoziciji operete (med drugim Franza Léharja, Jacquesa Offenbacha, Johanna Strauša) ter o popularni vokalni in instrumentalni glasbi. Nekateri od teh zapiskov so še danes shranjeni v njegovi knjižici. Schönberg je v svoje kompozicije prevzemal popularno glasbo oziroma se navezoval na njene zvrsti. Podobni glasbeni pristopi se na različne načine pojavljajo tudi pri njegovih učencih, na primer pri Albanu Bergu, Hannsu Eislerju in Antonu Webernu.

Ključne besede: Schönberg, opereta, popularna glasba, vokalna glasba, instrumentalna glasba

Luisa Antoni

Trst (in Gorica) v blesteči luči trojezičnih operet

V prispevku avtorica razišče predvojno in medvojno glasbeno sceno v Trstu in Gorici. Iz njenih raziskav se prvič tako jasno pokaže, da so operete izvajali v vseh treh jezikih teritorija (italijanščini, slovenščini in nemščini). Izvajalci so bili tako italijanske kot nemške potujoče skupine, ni pa manjkalo niti domačih ustvarjalcev in poustvarjalcev, predvsem v slovenskih društvih. Najbolj živahna je bila nemška ponudba, ki sega v 19. stoletje in je bila zgled italijanski in slovenski. S Trstom so imeli močne vezi skladatelji, kot sta Franz Lehár in Franz Suppé. Okrog slovenskih domačih in tujih operet se je v Trstu vnela polemika med Emilom Adamičem in Mirkom Poličem. Bogato gledališko-glasbeno ponudbo je presekala fašizem, ki je imponiral samo italijanske operete. Ko so slovenski glasbeniki, gledališčniki in intelektualci zapustili Trst, se je italijanska ponudba dodatno okrepila in opereta je bila tudi vez z italijansko govorečimi društvi v Istri in Dalmaciji. *Ključne besede:* Opereta, Trst, Gorica, Nemške potujoče skupine, Italijanske potujoče skupine

Kevin Clarke

Opereta kot varni prostor

Ali je bil svet operete Jacquesa Offenbacha v Parizu šestdesetih let 19. stoletja zaščiten svet, kjer so se lahko avtorji, igralke in občinstvo vedli na način, ki je bil »zunaj« nepredstavljen – kar zadeva moralno vedenje, spolno aktivnost, norme spola in politično eksplisitnost? Je to razlog, da je ta moralno »nevarna« oblika glasbenega gledališča postala priljubljena po vsem svetu in hkrati sprožila takšno ogorčenje? To so vidiki, ki jih preučuje Kevin Clark z razpravo o tem, kako je »spolno osvobojeno« obliko izvirne operete zamenjala nostalgичna različica žanra in kako so poznejše generacije v opereti odkrile različne »varne prostore«, zlasti po letu 1933 v nacistični Nemčiji in končno po drugi svetovni vojni po vsem svetu, pri čemer so provokativno in moderno umetniško obliko spremenile v nostalgичno »protibolečinsko sredstvo« za travmatizirano generacijo, ki je preživela vojno. Ali naj se kot raziskovalci sprijaznimo, da se zgodovina tega žanra s tem konča, ali pa obstajajo načini, da se vrnemo k temu, kar je opereto naredilo tako revolucionarno in veličastno?

Ključne besede: opereta, spolna osvoboditev, nacionalsocializem, varni prostor, Pariz, Dunaj, Berlin

Ryszard Daniel Golianek

Nacionalni stereotipi in politična vprašanja v *Poljski poroki* (1937) Josepha Beera

Opereta *Poljska poroka* (*Polnische Hochzeit*), ki jo je leta 1937 napisal Joseph Beer po verzih Alfreda Grünwalda in Fritza Löhner-Bede, je ena najzanimivejših operet s poljsko tematiko. Avtorji Poljakov niso prikazali le kot eksotično etnično skupino, ampak so poskušali na bolj podroben način predstaviti bistvena kulturna vprašanja. Že sam naslov – *Poljska poroka* – implicira tradicijo razkošnih poročnih praznovanj na Poljskem, vendar pa pričujoča analiza razkriva vrsto aluzij, ki se nanašajo na poljsko tradicijo in kulturo, kar dokazuje poglobljeno poznavanje nacionalnega ozadja. Zdi se, da je k temu znatno pripomogel sam Beer, ki je odraščal na Poljskem in med Poljaki.

Najmočnejše aluzije na poljsko resničnost lahko opazimo v sferi jezika, ki ga uporabljajo liki, tisto, kar igra pomembno vlogo pri oblikovanju nacionalnih vrednot v strukturi operete, pa so glasbene kategorije, povezane s poljskimi značilnostmi. Elementi nacionalne kulture, zlasti narodni plesi, kot so mazurka, krakovjak in poloneza, se tipično uporabljajo za karakterizacijo poljskih likov in z njimi povezanega dogajanja na odru.

Zgodba *Poljske poroke* se odvija v 19. stoletju, v času, ko na evropskih zemljevidih ni bilo poljske države, saj je zaradi delitev v 18. stoletju prenehala obstajati. Dogajanje je postavljeno v poljsko graščino v ruskem območju razdeljene Poljske, kar ustvarja dodatno politično napetost. Trenja med Poljaki in Rusi ter prevlada ruskega okupatorja se stopnjujejo s političnimi vprašanji, ki jih avtorji nenehno uvajajo v zaplet operete.

Ključne besede: Joseph Beer, *Poljska poroka*, poljska kultura, nacionalni stereotipi

Igor Grdina

Operetna izkušnja

Opereta je žanr paradoksov: čeprav pripada zgodovini in ustvarjalno ni več živa, je recepcijsko še zmerom uspešna. Tudi njena libretistična tradicija se nadaljuje v besedilih glasbenih komedij. Hkrati pa je izpostavljena kritiki ne samo na ravni posameznih del, temveč tudi na splošno – kot avtoreferencialni gledališki žanr, čeprav je to pretežno posledica njene navezano-

sti na nekdanje aktualnosti, ki so v teku let postale pozabljena preteklost. V zgodovini je bila opereta zelo povezana z drugimi žanri ne samo prek aluzij na različna dela, temveč tudi kot blagajne napolnjujoča oblika glasbenega gledališča. To je bilo v obdobju, ko sta francoska velika opera in izročilo novonemške šole hitro dražili uprizoritve opernih novitet zelo pomembno. Marsikje, zlasti v manjših središčih, je opereta sploh omogočala izvajanje za različne kulture umetniško reprezentativnih del.

Operetna dramaturgija je zapletena zaradi potrebe po hkratnem upoštevanju zgodbene (sižejske) in glasbene logike; slednja terja izmenjevanje arij, ansamblov, zborov in plesnih točk ter ima posebne zahteve pri uvodnih in sklepnih prizorih. V kulturah, ki dolgo časa niso imele primerne infrastrukture za vzpostavitev redno delujočega glasbenega gledališča, je bilo obvladovanje žanrskih standardov vedno problem; to se kaže tudi pri današnjih uprizoritvah del, ki so izvajana predvsem zaradi posameznih elementov – pretežno zaradi glasbe. Avtor prispevka je kot ustvarjalec novih libretov za vrsto slovenskih oper(et), za katere se izvirna besedila niso ohranila ali pa so bila napisana v tujem jeziku, tematiziral svoja spoznanja o operetnem žanru, zlasti ob dveh delih, ob »komični operi v starem številčnem slogu« *Princesa Vrtoglavka* Josipa Ipavca (1873–1921) in ob prvi slovenski radiofonski opereti *Majda* Marjana Kozine (1907–1966).

Ključne besede: opereta, libreto, dramaturgija, glasbeno gledališče, radio

Vita Gruodytė

(Ne)resnost kulture: Primer litovske operete

Zgodovina pravi, da je bil prvi skladatelj, ki je uporabil izraz »opereta«, da bi se posmehoval »minornim delom« svojega časa, Wolfgang Amadeus Mozart. Čeprav je opereta pozneje postala samostojen žanr, so jo v Litvi, ki je bila na začetku 20. stoletja sredi izgradnje svoje kulturne identitete, dojemali kot precej problematično. Medtem ko o pomenu opere od ustanovitve prve litovske opere leta 1906 ni bilo dvomov in je bila deležna večine državnega financiranja na področju kulture, je opereta nasprotno veljala za žanr, ki neizogibno znižuje raven profesionalnosti. Takšno protislovje med željo po dvigu ravni opernih pevcev in glasbenikov ter neizogibnim omalovaževanjem glasbene ravni skozi opereto zajema celotno medvojno obdobje. Paradigma »resne« nacionalne kulture je ob omalovaževanju glasbenih kritikov marginalizirala »neresne« žanre, kot je opereta. Vendar pa opereta ni izginila, temveč se je ohranila v drugi obliki: kakovostni varietejski glasbi. Večna polemika o razmerju med visoko in nizko umetnostjo ni vpliva-

la le na nacionalne kulturne predsodke, temveč je oblikovala tudi globalno vizijo kultur, kot je pokazal Theodor Adorno (v tekstu »Paralipomena«) s primerjavo med francoskim »razvedrilom« in »resno« nemško umetnostjo. *Ključne besede:* litovska glasba, opereta, opera, kabaret

Matthieu Guillot

Opereta kot kulturni in zgodovinski simptom: Offenbach skozi Karla Krausa

Opereta je morda bolj osupljiv simptom kot pa preprost glasbeni žanr. Njeno resnično vsebino, ki niha med frivolno in resno glasbo, med razvedrilom in duhom časa, lahko analiziramo na podlagi pisanja Karla Krausa (1874–1936). Slavni dunajski polemik je ustvaril vrsto priredbi Offenbachovih operet. Opereta namreč razkriva svoj potencial, da prikrije realnost – »neresnico« v smislu Theodora Adorna. Za Krausa, ki je Offenbacha na novo odkrival skozi prizmo svojega časa, so resnični temelj operete »zakovitosti kaosa«: te namreč združujejo pomirjujoč učinek glasbe z nedolžno radostjo, ki v zmešnjavi nakazuje »resnično absurdnost sveta«. Kraus je v svojih slovitih javnih branjih (imenovanih »*gledališče poezije*«) iznašel izviran pristop, ki poudarja satirično vsebino knjižic.

Ključne besede: Karl Kraus, J. Offenbach, Karl Kraus, J. Offenbach, zgodovinski simptom, sociološka opereta

Fatima Hadžić

Opereta v Sarajevu med svetovnimi vojnama

Narodno gledališče v Sarajevu, ustanovljeno leta 1919 (in odprto leta 1921), je predstavljalo prvi profesionalni gledališki ansambel v Bosni in Hercegovini ter središče sarajevskega kulturnega življenja med svetovnimi vojnama. Močan vpliv te ustanove na razvoj glasbene kulture se je kazal zlasti v uprizarjanju tako imenovanih komadov s petjem in operet, ki so bili del njenega rednega repertoarja. Izvajanje operet in drugih vrst glasbenih gledaliških del je bilo neprecenljivo za razvoj glasbene kulture, saj je spodbudilo ustanovitev glasbenih ansamblov in gledališkega zbora ter zaposlitev profesionalnih glasbenikov, dirigentov in vokalnih solistov.

Glasbeni del repertoarja je bil najbolj priljubljen in obiskan, apetit sarajevske publike po »glasbenih predstavah« izrazito zabavnega značaja pa je privedel tudi do tega, da je bila opereta vključena v redni gledališki repertoar. To se je zgodilo dvakrat, od sezone 1923/24 do 1927, in nato od sezone 1935/36 do začetka vojne leta 1941. V dveh desetletjih je bilo na odru sara-

jevskega Narodnega gledališča uprizorjenih okoli dvajset operet. A hkrati ni bilo resnejših poskusov, da bi v gledališkem repertoarju promovirali opero, uprizorjanje operet pa ni bilo usmerjeno k oblikovanju operetnega ansambla kot samostojne enote Narodnega gledališča. Opereta je bila namenjena krepitvi gledališkega proračuna, brez jasne vizije njenega razvoja. Kljub temu pa je »glasbena« dejavnost Narodnega gledališča pripravila teren za ustanovitev prve stalne opere v Bosni in Hercegovini po drugi svetovni vojni.

Ključne besede: Sarajevo, Narodno gledališče Sarajevo, opereta, medvojno obdobje, glasbena kultura Bosne in Hercegovine

Magdolna Jákfalvi

Identitetni stroji: nacionalizem madžarske operete med svetovnima vojnama

Gledališče nam kot »spominski stroj« (M. Carlson, 2003) ne dovoli pozabiti, da je mojstrovina Emmericha Kálmána *Knjeginja čardaša* (*Die Csárdásfürstin*), premierno uprizorjena leta 1915 sredi prve svetovne vojne, nesporni del madžarske nacionalne identitete. Toda gledališče je tudi identitetni stroj, saj nas opominja, da je imelo madžarsko gledališko občinstvo tako Sylvo Varescu (Romunko) in vojvodo Lippert-Weilersheima (Avstrijca) za Madžara – preprosto zato, ker je bil avtor Madžar, prvo dejanje je bilo postavljeno v budimpeški nočni klub, prirejena opereta pa je bila uprizorjena z briljantnimi madžarskimi besedili. V sferi Dunaja, Budimpešte in Cluj-Napocce so identitetni mehanizmi Kálmánovega dela oblikovali diskurz o celotnem madžarskem narodu, tako da se dojemanje realnosti v operetah ni spremenilo niti po vojni, ko je Trianonska pogodba Madžarsko pomanjšala na tretjino njenega nekdanjega območja. Iredentizem je v tem »idiotskem« mediju našel nacionalistično podlago.

Študija se osredotoča na nacionalistično interpretacijo velikih stvaritev, porojenih iz kulture operete v večnacionalni monarhiji. Kot študijo primera predstavi delo, ki je v kontekstu mednarodnih študij glasbenega gledališča slabo znano – *Hambuško nevesto* Ernőja Kulinyija in Zsigmonda Vinczeja. Ena od pesmi v tej (pravzaprav zelo uspešni) opereti iz leta 1922, z naslovom *Ljubka si, lepa si, Madžarska*, je v iredentistično-nacionalističnih krogih postala himna, pozneje je bila pogosto citirani del Bartókovega *Koncerta*, bila je tudi prepovedana in utišana; ta pesem, četudi za samo opereto to ne velja, ohranja v skupnem spominu nerazumljivo in nepredstavljivo travmo, ki uokvirja življenja zadnjih treh generacij.

Ključne besede: identiteta v opereti, zgodovinska realnost, nacionalna himna, dunajska opereta

Luba Kijanovska

Ukrajinska opereta v dvajsetih in tridesetih letih kot ogledalo družbeno-političnih procesov

Če želimo predstaviti pogoje za razvoj ukrajinske operete 20. stoletja, zlasti v času med obema vojnama, moramo upoštevati različne družbenopolitične razmere v dveh delih države, ki so gotovo vplivale na estetski in umetniški temelj operete. Posebne razmere nacionalno-kulturnega razvoja so vladale v delu Ukrajine, ki je spadal pod Ruski imperij in nato pod Sovjetsko zvezo, popolnoma drugačne možnosti kulturnega razvoja pa so obstajale v delu države, ki je pred prvo svetovno vojno spadal v Habsburško monarhijo, v 20. in 30. letih 20. stoletja pa pod Drugo poljsko republiko. Zato se je žanr operete v različnih družbenopolitičnih realnostih v teh dveh ukrajinskih regijah oblikoval in razvijal različno – vendar pod vplivom inherentnih mentalnih lastnosti Ukrajincev in folklorne tradicije z gledališko komponento. Ukrajinska opereta medvojnega obdobja se je v obeh delih Ukrajine, ki sta spadala k različnim državam, razvijala pod pogoji, ki jih je imela ta glasbenogledališka zvrst. Zgodba Rjabove operete *Poroka v Malinovki* nedvomno priča o strogem komunističnem nadzoru nad tako vedro zvrstjo, kot je opereta. Ukrajinsko prebivalstvo Galicije, ki je bilo še vedno brez države, je potrebovalo opereto za ohranitev nacionalne zavesti ter heroiziranje in romantiziranje osvobodilnih bojov prve svetovne vojne. Te cilje so uspešno dosegle zlasti operete Jaroslava Barniča.

Ključne besede: ukrajinska opereta, komunistični ideološki nadzor, sodobno gledališče, galicijska glasbena tradicija, narodno-patriotska tematika

Ana Kocjančič

Scenografija operete na Slovenskem v luči zgodovinske avantgarde

Avantgardno gibanje je slovenska poklicna gledališča zajelo v tridesetih letih dvajsetega stoletja. Tedaj so režiserji in scenografi mlajše generacije na naše poklicne gledališke in operne odre zanesli nove likovne in gledališke smernice. Med pomembnejše režiserje te generacije so sodili Bratko Kreft, Ferdo Delak in Bojan Stupica, ki so si prve izkušnje nabirali pri priznanih gledaliških imenih v tujini (Erwin Piscator, Herwarth Walden in Rudolf Blümmer) in z delovanjem na amaterskih in ljudskih odrih po Slo-

venskem. Krefta in Delaka je k sodelovanju v operno hišo povabil dirigent, režiser in ravnatelj opernega gledališča Mirko Polič, ki je tudi sam težil k posodobljenju predstav. Hkrati pa je ravno leta 1930 v ljubljansko Opero iz Ukrajine prišel scenograf Vasilij Uljaniščev, ki je k nam prinesel nove, sodobnejše prijeme v scenskem oblikovanju. Drzne, avantgardne Uljaniščeve scenografske zamisli so v tem času dopolnile marsikatero operno in baletno predstavo. Tretji, Bojan Stupica, je bil izredno režiser in scenograf, ki je scenografijo s pomočjo realističnih elementov iz vsakdanjega sveta peljal v smer realizma tako imenovane nove stvarnosti.

Prispevek skuša osvetliti scenografsko podobo operete na Slovenskem v času med obema vojnama in predvsem pomemben prispevek režiserjev Bratka Krefta, Ferda Delaka in Bojana Stupice ter z njimi povezanih scenografov, k razvoju slovenske scenografije. Predstavniki avantgardne generacije so namreč tudi na operetnem odru zamenjali zastarelo, zaprašeno, kulisno scenografijo s scenskimi zasnovami oblikovanimi z novimi avantgardno-performativnimi elementi in praksami.

Ključne besede: opereta, gledališče, scenografija, avantgarda, scenski osnutek, vrtljiv oder

Darja Koter

Operetne predstave v SNG Maribor med obema svetovnima vojnama v luči režijskih prijemov

Repertoar mariborskega operetnega odra med obema vojnama kaže, da je bila velika večina izvedenih del iz nabora dunajskih operet 19. in zgodnjega 20. stoletja ter da so izvajali tudi takrat aktualna dela slovenskih skladateljev. Slogovna naravnost del je bila podrejena okusu in pričakovanjem občinstva, pa tudi denarnim zmožnostim gledališča in se ni podrejala občasno kritičnim zapisom poročevalcev mariborskih in ljubljanskih časopisov. Predstave so režirali člani ansambla, igralci in režiserji dramskih predstav ter pevci. Večina se je vsaj krajši čas formalno ali neformalno izobraževala v igrilstvu in režiji, ali ji je bilo omogočeno obiskovati predstave velikih evropskih gledališč. Rado Železnik je obiskoval Ottovo šolo na Dunaju, Pavlu Rasbergerju sta bila vzornika slovenska režiserja Anton Vrovšek in Ignacij Borštnik, Anton Harastović se je kalil v varaždinskem in mariborskem gledališču, Vladimir Skrbinšek je zorel ob avantgardnem režiserju Rado Pregarcu in vzorih Moskovskega hudožestvenega teatra pod vodstvom Stanislavskega, Jože Kovič je obiskoval dunajsko gledališko šolo Maxa Reinhardta, Milan Košič pa igralsko in režisersko šolo avantgardnega

režiserja Erwina Piscatorja v Berlinu. Gostujoči režiserji so bili Josip Povhe iz Ljubljane, Dunajčan Kurt Bachmann in hrvaški baritonist Đuro Trbuhović, v enem primeru pa tudi Ferdo Delak, med vsemi omenjenimi edini z akademsko izobrazbo s področja režije, pridobljeno na *Mozarteumu*. V primerjavi z ljubljanskim gledališčem so imeli režiserji obeh hiš podobno izobražene režiserje, ki so delovali na več področjih in imeli sorodne vzore. Operetni režiserji mariborskega gledališča večinoma niso posegali po eksperimentih in ne posnemali avantgardnih šol, saj je bila najbolje sprejeta šablonska režija po dunajskih in praških vzorih. Kritiški odzivi režijo komajda omenjajo, zato ni mogoče razbrati komentarjev, ki bi podčrtali splošne ugotovitve o spodobnostih in usposobljenosti posameznih režiserjev. *Gljučne besede:* Slovensko narodno gledališče Maribor, operetne predstave, režija, dramatične šole, režiserji

Hartmut Krones

Boji skladateljev »vedre« glasbe za priznanje in pravično plačilo za njihovo umetnost

Čas med obema vojnoma, ko so avtorske pravice v številnih državah najprej veljale samo 30 let po smrti skladatelja, je bilo tudi obdobje bojev glasbenikov za pravično plačilo in zlasti za zavarovanje njihovih dedičev. Dejavniki so bili zlasti skladatelji »zabavne« glasbe (h kateri je spadala tudi zvrst operete), ki pa so se pri tem včasih spopadali z očitnim omalovaževanjem svoje umetnosti. Boj za podaljšanje trajanja varstva avtorskih pravic je bil v Avstriji (1934) in Nemčiji (1935), ki ju v prvi vrsti obravnavamo tukaj, končno uspešen s podaljšanjem na 50 let, vendar se je vzporedno pojavil še en cilj prizadevanj – z nastankom zvočnega filma za »novo« umetnostno obliko, filmsko glasbo, tantieme več let sploh niso bile plačane ali pa jih je bilo plačanih samo zelo malo. Tudi tukaj je bil vzrok pogosto zaničevanje filmske glasbe kot »manjvredne« umetnostne oblike, ki naj je poleg tega ne bi bilo mogoče ločiti od »celotnega dela«, filma. Vendar so bila prizadevanja tudi tu uspešna, v tem primeru že leta 1933: za filmsko glasbo so končno začeli veljati obdobje varstva avtorskih pravic in predpisi o tantomah. Prispevek vsebuje pregled teh bojev od leta 1920 do druge svetovne vojne.

Gljučne besede: opereta, filmska glasba, avtorske pravice, trajanje varstva avtorskih pravic, tantieme

Primož Kuret

Gustav Mahler in opereta

Kot prvi dirigent Deželnega gledališča v Ljubljani je moral Mahler poleg oper dirigirati tudi operete. Te so celo zavzemale večji del repertoarja. V kratkem času, ki ga je preživel v Ljubljani, je dirigiral kar 14 različnih operet, med njimi po tri Johanna Straussa ml. in Offenbacha ter kar štiri Suppéjeve. Ljubljanska kritika je zvesto spremljala dogajanje v gledališču in je skoraj po vsaki predstavi izšlo vsaj kratko poročilo o izvedbi. Podobno kot so bili zadovoljni z izvedbami oper, so bili tudi z opereto. Zanimivo je, da v kritikah (razen v eni) ni omenjeno delo kapelnika. Da je bil to res Mahler, potrjuje zapis ob operi *Vesele žene windsorske*, kjer piše, da »isti kapelnik vodi opero in opereto«. Izjema je bila predstava operete *Vesela vojna* J. Straussa, kjer je kritik ugotovil, da je bil orkester dober in se je pod Mahlerjevim vodstvom »hrabro držal«. Ta predstava je imela posebno modno zanimivost: iz dvorane so jo prenašali po telefonu v gledališko direkcijo. Doživela pa je kar 11 ponovitev!

Ključne besede: Mahler, opereta, Ljubljana, Deželno gledališče, skladatelji operet

Helmut Loos

Erich Wolfgang Korngold – med zabavno in resno glasbo

Kot čudežni otrok na področju kompozicije in učenec Alexandra Zemlinskega (1871–1942) se je Erich Wolfgang Korngold (1897–1957) najprej imel za predstavnika moderne, njegova sonata za violino v G-duru, op. 6, je bila leta 1919 izvedena v Schönbergovem Društvu za zasebne glasbene izvedbe. Njegova glasbena pot pa ga je nato povsem nepričakovano vodila do z oskarjem nagrajenega filmskega skladatelja v Hollywoodu. Korngold ni nikoli opustil tonalitete in je pod vplivom svojega očeta, vplivnega glasbenega kritika Juliusa Korngolda (1860–1945), postal odločen nasprotnik moderne. Opereta je nekako pomenila prehod od predstavnika moderne k filmskemu skladatelju, od resne k zabavni glasbi. V 20. letih se je Korngold intenzivno posvetil opereti in to obdobje ustvarjanja, ki mu je namenjene le malo pozornosti, je bilo odločilno in mu je, med drugim zaradi sodelovanja z Maxom Reinhardtom, utrla pot v Ameriko. Prispevek poskuša osvetliti, kako se je skladatelj sam spopadel s to situacijo.

Ključne besede: Opereta, Julius Korngold, Johann Strauss, mortaliteta, manjvredna umetnost

Tatjana Marković

Sporna zabava: polemike o opereti v Beogradu, Kraljevini SHS/Jugoslaviji

Najbolj priljubljene oblike govornega gledališča z glasbenimi točkami, ki so se uprizarjale pred in sočasno z opero, so bile znane pod različnimi imeni, kot so gledališka igra z glasbo, opereta, vaudeville in *variété*. Te oblike so prispevale k ustanovitvi srbskega nacionalnega (glasbenega) gledališkega repertoarja s prevodi in priredbami/nacionalizacijo (*posrbe*) francoskih, nemških in madžarskih modelov, prenesenih iz avstro-ogrskega imperija. Komunikativnost teh glasbenih odrskih del so zagotavljali jezik, tematika ter ljudska (in ljudski podobna) ali urbana popularna glasba, pa tudi prepoznavna ikonografija (narodne noše).

Tradicija se je bogatila do leta 1914 ter nadaljevala v Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji med letoma 1918 in 1941. Za razliko od nekdanjih habsburških provinc (Slovenija, Hrvaška, Vojvodina), kjer je bila opereta globoko ukoreninjena, je v repertoar Narodnega gledališča v Beogradu vstopila leta 1882 s predstavo *Vračara (Čarovnica)* Davorina Jenka, ki velja za prvo srbsko opereto.

Opereta, ki je vključevala tako izvirna dela (Offenbach, Suppé, Strauss) kot nacionalizirane priredbe, je imela na odru beograjskega Narodnega gledališča, tj. beograjske opere (1920), v medvojnem obdobju obstransko vlogo. Opereta ni bila le najbolj priljubljen del repertoarja, temveč je bila ključnega pomena tudi za ekonomski vidik delovanja ustanove pred prvo svetovno vojno, vendar pa so jo intelektualci ter številni literarni in gledališki kritiki, skladatelji, pisci o glasbi in prvi profesionalni muzikologi ostro kritizirali v svojih recenzijah v dnevnem tisku in periodiki ter v drugih publikacijah. Prispevek bo obravnaval glavne diskurze o opereti in kulturni politiki Narodnega gledališča (*Narodno pozorište*) v Beogradu, prestolnici Kraljevine Jugoslavije, v kontekstu kontinuitete z obdobjem pred prvo svetovno vojno. *Ključne besede*: opereta, Kraljevina Srbov, Hrvatov in Slovencev, Kraljevina Jugoslavija, Srbija, pisci o glasbi, kulturni prenos

Daniel Molnár

288 metrov žameta, 16 parov čevljev, 12 rumenih cilindrov, 5 kadi ... – Uprizarjanje in kulturni vpliv produkcije *Hallo, Amerika!* (1925) v Budimpeškem operetnem gledališču

Ameriški gledališki podjetnik Ben Blumenthal je leta 1922 ponovno odprl nekdanji budimpeški Orfeum kot gledališče Operetta. Po treh letih ope-

retnih produkcij, ki so nastale na podlagi srednjeevropske tradicije (dela Kálmána, Lehárja, Falla itd.), se je vodstvo odločilo za revijsko predstavo, ki je odražala najnovejšo glasbeno zabavo v slogu Broadwaya.

Halló, Amerika! je bil spektakel razsežnosti in kakovosti, ki jih Madžarska dotlej še ni doživela. Njegova radikalnost je bila v tem, da se je namesto na operetne zvezde in zgoščeno zgodbo zanašal predvsem na vizualne učinke in na *showgirls*. Odrski prostor je bil uporabljen na radikalno nov način: uprizoritev je vključevala množične prizore in abstraktne odrske kompozicije, pri čemer je bilo človeško telo uporabljeno kot dekorativni element. V družbi, ki jo je pretresla travma prve svetovne vojne, pa je predstava postala tudi predmet kulturnih polemik – konservativni tisk je trdil, da predstava nasprotuje madžarskim vrednotam. Kljub temu je imela predstava, zahvaljujoč uspešnemu kombiniranju madžarskih in mednarodnih kulturnih elementov, več kot 100 ponovitev. Iztekla se je kot velik finančni polom, vendar pa je naslednjih 25 letih močno vplivala na glasbeno zabavo v Budimpešti. Podeželska gledališča so že med uprizoritvami prvotne produkcije poskušala ustvariti svojo lastno *Halló ...!* predstavo, pri čemer se je vsaka žanra lotevala na svoj način.

Prispevek analizira vlogo spektakularnih učinkov in *showgirls* pri uspehu predstave in njeni zapuščini, pri čemer se opira na originalno dokumentacijo predstave in korespondenco vodstva, ki ju hrani oddelek za gledališko zgodovino Narodne knjižnice Széchényi, ter na fotografije in objave v tisku.

Ključne besede: revija, opereta, scenografija, *showgirls*, muzikal

Henrik Neubauer

Operetno dogajanje v ljubljanski Operi med obema vojnama

Prispevek obravnava izvedbe operet v ljubljanski Operi v obdobju od konca prve do začetka druge svetovne vojne, v treh poglavjih glede na ravnotežje takratnih opernih šefov – Rukavine, Poliča in Ukmarja. V teh 23. letih je bilo v ljubljanski Operi 374 glasbenih predstav. Poleg oper in baletov je bilo med njimi tudi 76 operetnih premier, med temi devet izvirnih slovenskih skladb. K tem lahko prištejemo še dve opereti, ki sta ju napisala tuja skladatelja (Josip Raha in Josip Jiranek) med bivanjem pri nas na besedila slovenskih libretistov (Gorinšek, Simončič).

Delež operet je bil v primerjavi z opernimi predstavami ves čas večinoma v razmerju ena proti tri do štiri, v posameznih sezonah pa je v manjši meri odstopal tako navzdol kot navzgor. Nekaj operet je bilo ponovljenih okoli

40-krat, prvo mesto med vsemi pa je leta 1932 s 70 predstavami zasedla opereta Benatzkega *Pri belem konjičku*.

Na sporedu so bile operete tujih in slovenskih skladateljev, izjemno kakovostne, pa tudi nekatere manj znane, včasih dvomljive kakovosti. O tem, kakšne so bile tuje in slovenske operete po odrski izvedbi, kakšna je bila glasba in kako so se nanje odzivali sodobniki, najdemo pričevanja večinoma samo v časopisnih poročilih. Ti so toliko bolj dragoceni, če so bila mnenja poročevalcev bodisi enotna bodisi povsem nasprotnih mnenj. Prav iz teh bo vsak, ki ga ta snov zanima, lahko izluščil vse bistvene podatke. Bralc bo gotovo opazil nekatera izrazita odklonilna stališča kritikov oziroma poročevalcev do uprizarjanja operet nasploh. Ob naslednjih premierah pa so svoja mnenja kar naenkrat spremenili in pozdravljali takšne repertoarne odločitve vodstva.

Ključne besede: opereta, ljubljanska Opera, Friderik Rukavina, Mirko Polič, Vilko Ukmar

Niall O'Loughlin

Slovenska opereta na razpotju: *Planinska roža* Radovana Gobca

Reakcija proti resni operi je bila v obdobju klasicizma dobro uveljavljena, zlasti v delih lahkotnega značaja s plesnimi rutinami in govorjenim dialogom namesto formalnega recitativa. V Franciji je do sredine 19. stoletja to postala ločena umetniška oblika, ki so jo razvili Offenbach in drugi, pogosto z namenom satire in pod krovnim imenom »opereta«. Razširila se je po Evropi od Pariza do Anglije ter do Avstrije in sosednjih dežel. Tovrstne predstave so dolga leta prevladovale v repertoarjih gledališč, prekinitve pa je nastopila z izbruhom prve svetovne vojne. Povojna oživitev opernih dejavnosti je do leta 1920 spodbudila plaz novih operet. Takšen primer predstavljajo v Sloveniji v poznih dvajsetih letih prejšnjega stoletja štiri operete Radovana Gobca, ki so vključevale podeželsko okolje, ljudske pripovedi, ljudske plesne, govorjene dialoge in občutek nedolžnega življenja, ob glasbi, ki je bila melodično zapomnljiva ter ritmično preprosta in repetitivna. *Planinska roža* iz leta 1937, predzadnja Gobčeva opereta, ki vključuje vse značilnosti slovenskega in evropskega medvojnega žanra, je predstavljala prelomno delo te zvrsti. To zvrst je Gobec opustil zaradi svojega predanega partizanskega delovanja in povojnega opernega ustvarjanja. Obenem se je opereta zdaj umikala glasbenemu gledališču ali preprosto muzikalu, ki se je pojavil v angleško govorečih okoljih v Evropi in ZDA.

Ključne besede: opereta, Slovenija, Ljubljana, Maribor, Radovan Gobec, Planinska roža

Karmen Salmič Kovačič

**Po sledih ozadja »mariborske operetne vojne«
po drugi svetovni vojni in nadaljnja pot operete
v SNG Maribor**

Že pri prvi premieri mariborskega Operetnega ansambla iz leta 1952 so bili nakazani nastavki za večplastnost ozadja razmišljanja nasprotnikov opere – oziroma silnic in faktorjev, ki so pripeljali do »vojne« zoper opereto na vseslovenski ravni leta 1963 in jo tudi »uspešno« zatrli za četrto stoletje. Glede na ideološko ozadje je bila opereta obsojena na izgon s slovenskih poklicnih odrov že kot žanr zaradi svojega izvora – ker je nastala in se razširila na kapitalističnih tleh, ne glede na ostale atribute. Drugi vidik, ki se nakazuje iz plemeničnih razprav, je estetski – odnos do visoke (resne) kulture, ki se ji avtomatsko pripisuje kakovost v primerjavi z lahkotnejšimi in zabavnejšimi žanri. Tretji vidik je kriterij sodobnosti, vendar v smislu socialističnega realizma. Ta se znajde na enakih ideoloških izhodiščih kot prva dva. Ideja napredka in avantgardne umetnosti je nastala namreč v okvirih revolucionarne levičarske ideologije in filozofije. Kljub temu, da se v polemiki odprejo še drugačne teme, kot so center – provinca, razmerje opera – drama, humor v glasbi, je bil ideološko-politični vidik osrednji, iz katerega so izhajali ostali. Ker je bilo izjemno dolgo odklanjanje operetnega žanra vseslovenski fenomen, so nas v prispevku sledi vodile do domneve, da sta bili ključni osebnosti tega »ozadja« na Slovenskem, ki je imela bolj ortodoksno zakoličen in nepopustljiv idejni referenčni sistem kot druge jugoslovanske republike, marksistični filozof in sociolog Boris Zihlerl ter literarni zgodovinar in karizmatični profesor primerjalne književnosti Dušan Pirjevec. Odločilno za slovensko kulturo je bilo tudi Pirjevčevo (ne)sprejemanje transcendence, ki se v umetnosti razkrije kot čista bit.

Ključne besede: opereta, Slovensko narodno gledališče Maribor, »mariborska operetna vojna«, Operetni ansambel Maribor, socialistični realizem, Boris Zihlerl, Dušan Pirjevec

Stefan Schmidl, Timur Sijaric

**Subverzivna poslušnost: filmska glasba dunajske trilogije
Willija Forsta**

Opereta je značilen primer mnogovrstnosti elementov v glasbi. Pri teh je zlasti pomembno, da prepričevalno vlogo ideološkega delovanja operete

obravnavamo v njenih zgodovinskih manifestacijah. Prispevek bo preučil svojevrsten primer te prakse, in sicer prisvajanje žanra v filmu – mediju, ki je s svojimi sredstvi dodatno spodbudil in okreplil funkcije operete. Ta primer pride še bolj do izraza na ozadju zgodovinskega konteksta predmeta raziskovanja: obdobja nacionalsocializma v Avstriji. Prispevek bo prek analize »dunajske trilogije« režiserja Willija Forsta, ki sestoji iz celovečercov *Opereta* (1940), *Wiener Blut* (1942) in *Wiener Mädeln* (1944–1949), demonstriral obogatitev operete s podobami, tempom in – kot rezultatom te interpretacije – pomenom. Razumevanje tega bo ključna točka argumentacije, saj je neločljivo povezano z očitno ambivalenco: ali je »dunajska trilogija« zgolj sredstvo eskapizma in se zato sklada s ključno doktrino, ki prevladuje v filmu tretjega rajha? Ali pa gre, kot je pozneje trdil Willi Forst, za izraz »avstrijske esence« in potemtaka za disidentsko izjavo, uperjeno proti rajhu? Da bi odgovorili na to vprašanje, se bomo oprli na nedavno odkrite avtografe partitur za filme, ki omogočajo vpogled v postopek prirejanja in prilagajanja operete za filmsko platno.

Ključne besede: filmska glasba, nacionalsocialistični film, Wien-film, Willi Forst, Willy Schmidt-Gentner

Borut Smrekar

Marjan Kozina: Majda

V obdobju razcveta izvirne slovenske operete med obema svetovnima vojnama po kakovosti glasbe izstopa opereta *Majda* Marjana Kozine. Kozina je sprva nameraval napisati le nekaj glasbenih točk k veseloigri Josipa Frana Knafliča *Kmečki teater*, kar pa je sčasoma preraslo v opereto. Vzporedno je nastala tudi radijska opereta in kot tako jo je leta 1935 trikrat predvajala ljubljanska radijska postaja. Gledališko uresničitev je *Majda* dočakala istega leta v Mariboru. Kljub uspehu pa, predvsem zaradi šibkega libreta, na tuje odre ni mogla prodreti,

Leta 2001 so *Majdo* ponovno koncertno izvedli. Izvedba, za katero je Igor Grdina napisal nov libreto, je bila uspešna. Izkazalo se je, da je Kozinova glasba še vedno sveža in privlačna. Kozina je brez predsodkov črpal iz tedanje aktualne popularne glasbe in jo cepil na srednjeevropski operetni melos, vendar med glasbenimi točkami ni prebojne uspešnice, ki bi delo zaznamovala.

Opereta *Majda* je Kozinovo prvo večje delo in hkrati prekinitev njegovega skladateljskega molka po zaključku študija kompozicije leta 1932. Kozina se je kasneje uveljavil kot eden vodilnih slovenskih skladateljev, o opereti *Maj-*

da pa je ob priliki izjavil: »Natihoma povedano, vesel sem je še danes, ko sem našel že čisto druga pota.«

Ključne besede: Marjan Kozina, Ferdo Delak, opereta, jazz, Maribor

Michal Ščepán

Operete na odru Slovaškega narodnega gledališča med letoma 1920 in 1938

Prva omemba operete v Bratislavi sega v šestdeseta leta 19. stoletja. Številne uprizoritve, ki so jih tuje gledališke družbe izvajale v mestnem gledališču, so postale priljubljena zabava lokalnega nemško-madžarskega prebivalstva. Prelomnica je nastopila po prvi svetovni vojni, ko je po razpadu Avstro-Ogrske nastala Češkoslovaška. Bratislava je postala upravno in kulturno središče Slovaške in leta 1920 je tam začelo delovati Slovaško narodno gledališče. Vendar pa ni šlo za državno ustanovo, ampak so jo prek koncesije upravljali zasebniki. Opereta je imela svoj ansambel že od ustanovitve gledališča pod prvim direktorjem Bedřichom Jeřábekom, toda njene produkcije niso dosegle kakovosti tujih predstav. Stari prebivalci so jih bojkotirali, Slovakov pa je bilo v mestu zelo malo. Poleg tega je bila tarča populistične kritike, ki je nasprotovala temu, da se žanr pojavlja na odru nacionalnega gledališča. Rešitev, ki naj bi pritegnila zlasti tuje občinstvo, je bila ukinitve ansambla operete, ki jo je nadomestil balet, v repertoarju pa je ostalo le nekaj operet. Kljub temu je kakovost njihove uprizoritve rasla, kar je privabilo vse več občinstva. Slovaki, ki jih je bilo v mestu postopoma več, so prav tako začeli zahajati v gledališče. Ob koncu obdobja Oskarja Nedbala je bil za operetne uprizoritve odprt drugi oder – tako imenovano Ljudsko gledališče. Vendar pa to ni prineslo zelenega finančnega prihodka. Ko je po Nedbalovi smrti upravljanje gledališča prevzel Antonín Drašar, je bil drugi oder ukinjen, ansambel operete pa se je vrnil v Slovaško narodno gledališče. Ansambel je bil pogosto tarča kritike, zlasti na račun kakovosti in političnih razlogov. Po drugi strani je bil vir sredstev za delovanje gledališča, omogočil pa je tudi uprizoritev prvih slovaških operet Jána Móryja in Gejze Dusíka ter nudil priložnost mladim slovaškim pevcem.

Prispevek obravnava razmerje med žanrom operete in Slovaškim narodnim gledališčem v letih 1920–1938, pri čemer je poudarek na družbeno-političnih in uprizoritvenih vprašanjih ter tudi na primerjavi operetnih del domačih avtorjev.

Ključne besede: Slovaško narodno gledališče, opereta, Bedřich Jeřábek, Oskar Nedbal, Antonín Drašar, Ján Móry, Gejza Dusík

Manica Špendal

Različni pogledi na opereto in njeno recepcijo skozi čas v mariborskem gledališču

V mariborskem gledališču lahko govorimo – kar zadeva vrednotenje opere in njene recepcije – o treh različnih časovnih obdobjih: v času avstrijske monarhije, v obdobju med obema svetovnima vojnama in po drugi svetovni vojni, pri čemer so imeli pomembno vlogo tudi ideološki pogledi na to glasbeno-gledališko zvrst.

Opereta je bila priljubljena še posebno v nekdanjih deželah avstro-ogrske monarhije, še zlasti v provincialnih gledališčih, kakršno je bilo v 19. stoletju tudi mariborsko. Vzroke moremo iskati tudi v strukturi takratnega prebivalstva, ki je želelo predvsem zabavnejše oblike, pa tudi v pomanjkanju ustreznih prostorov in pa izvajalskega kadra (pevcev, orkestra), kar ni omogočalo – kot v večjih mestih – redno uprizarjanje opernih del. Na sporedih so bile v glavnem operete avstrijskih pa tudi francoskih in angleških skladateljev. Kako priljubljene so bile zlasti nekatere operete, kažeta primera dveh skladateljev: opereto Carla Millöckerja *Divjak berač (prosjak)* so od sezone 1884/85 do 1912/13 uprizorili kar oseminštiridesetkrat, *Netopirja* Johanna Straussa ml. pa od sezone 1874/75 do sezone 1912/13 kar sedemdesetkrat.

Tudi prvi upravnik slovenskega Narodnega gledališča v Mariboru Hinko Nučič je že v prvi sezoni 1919/20 kot prvo glasbeno-gledališko delo 16. maja 1920 uvrstil v spored prav opereto *Mam'selle Nitouche* skladatelja F. R. Hervéja.

Operete so redno uprizarjali v slovenskem Narodnem gledališču v Mariboru vse do druge svetovne vojne in z njimi reševali finančno vprašanje. Po drugi svetovni vojni so ideološki predsodki in pogledi preprečevali, da bi operete kot preživelo in dekadentno glasbeno-gledališko zvrst uvrščali v sporede Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru. Po letu 1987 so izvedli *Netopirja* Johanna Straussa ml. in poslej pogosteje spet uprizarjali operete in tudi muzikale.

Ključne besede: mariborsko gledališče, izvedbe operet, recepcija

Jernej Weiss

Opereta med obema svetovnima vojnama v Operi narodnega gledališča v Mariboru

Po koncu prve svetovne vojne so se v Mariboru odprle možnosti za ustanovitev drugega slovenskega poklicnega gledališča. Na pobudo tamkajšnjega Dramatičnega društva so leta 1919 ustanovili Narodno gledališče v Ma-

riboru, katerega Opera je 1. maja 1920 z uprizoritvijo priljubljene Hervéjeve operete *Mam'zelle Nitouche* odprla svoja vrata. Tej so v naslednjih sezonah sledile številne operete Oscarja Strausa, Franza Lehárja, Lea Falla, Oskarja Nedbala, Imreja Kálmána, Ralpa Benatzkega idr. Tudi slovenski skladatelji so se po prvi svetovni vojni začeli izdatneje posvečati opereti. Poleg treh operet Viktorja Parme so v Operi narodnega gledališča v Mariboru v obdobju med obema svetovnima vojnama izvedli še operete Josipa Jiranke, Pavla Rasbergerja, Danila Bučarja, Marjana Kozine in Radovana Gobca. Pregled delovanja mariborske Opere med obema vojnama kaže, da so operetne predstave tedaj zasedale več kot dve tretjini celotnega repertoarja. Tako je opereta v Mariboru prevladovala vse do začetka druge svetovne vojne, ko je bilo tamkajšnje Narodno gledališče prisiljeno zapreti svoja vrata. Prispevek izpostavi nekatere najpomembnejše poustvarjalne dosežke Opere narodnega gledališča v Mariboru na področju operete med obema svetovnima vojnama kot tudi odmeve nanje v tamkajšnjem časopisju. Na ta način osvetli izjemen pomen operete, ki ga je ta vtisnila širšim družbeno-kulturnim potezam spodnještajerske prestolnice.

Ključne besede: Opereta, Maribor, Viktor Parma, Andro Mitrović, Ljubljana

Ingeborg Zechner

Opereta se sreča z zvočnim filmom: Medijske perspektive nadvladane filmske operete na začetku 30. let

Za standard zvočnega filma, ki je v Nemčiji začel nastajati v začetku 30. let, je bila odrska opereta pomembna referenca. Filmska opereta je prevzela konvencije odrskega žanra in hkrati s snemalnimi tehnologijami, na katerih temeljita film in radio, dobila možnost neposrednega mednarodnega širjenja. Poleg tega je glasba filmskih operet v obliki filmskih uspešnic po eni strani doživela zamenjavo medija, po drugi strani pa usmerila osredotočenost sodobnega občinstva na filmsko glasbo, in sicer s posnetki na ploščah, natisnjenim notnim gradivom in izvedbo v obliki plesne glasbe. V okviru strategije internacionalizacije nemške filmske industrije so nemška filmska podjetja na začetku 30. let izdelala tako imenovane jezikovne različice z različnimi igralskimi zasedbami, med drugim za francoski in italijanski trg. Pri mednarodnem širjenju filmske operete z jezikovnimi različicami je vsekakor mogoče prepoznati očitne vzporednice uprizoritvam in priredbam odrskih operet oziroma drugih žanrov glasbenega gledališča. Ta članek osvetljuje kompleksne medijske razsežnosti filmske operete na začetku 30. let na primerih *Caričina podveza* (*Ich und die Kaiserin*),

S pozdravi in poljubi, Veronika (Gruß und Kuß – Veronika) in Paprika glede na intermedijske teoretične diskurze in adaptacijske študije. Pri tem je jasno, da je mogoče filmsko opereto z dramaturškega, medijskega in adaptacijskotehničnega vidika šteti za nadaljevanje glasbenogledališke prakse z začetka 20. stoletja, zato glasba v nekaterih primerih deluje kot medbese-dilni referenčni okvir.

Ključne besede: filmska opereta, nemški zvočni film 1930–1934, intermedij-skost, adaptacija, filmska uspešnica, film v jezikovnih različicah

Summaries

Jacques Amblard

Operetta in Marseille (France) During the 1930's, a Bridge to the New Cultural Industry: The Example of Tino Rossi

During the 1930s, Marseille, perhaps the most emblematic city of southern France, had at least two major venues for operettas: the “Théâtre des Variétés” and the “Alcazar”. This is where the young Corsican singer Tino Rossi made his debut. However, the nascent cultural industry, soon stigmatised by Adorno (during this very period), put Rossi in these places of transition, of mutation. An impresario called him “king of the charming singers”. The operetta genre in the 1930s thus appears as a historic hub. Rossi, first a typical operetta *tenorino*, “logically” became a variety singer, one who is still top ranked with regard to records in France. The commonly accepted fact that operetta as a genre fell into disregard after the Second World War is perhaps mistaken. Operettas might not have really disappeared, but just mutated, into musicals (like *West Side Story*, which won 10 Oscars in 1962), or even into these millions of albums of variety and pop music which became the norm, today, of our postmodern music. The term “operetta singer” is thus wrongly associated with a bygone age, as it may in fact represent a pillar of present-day Western society, called “Société du spectacle” by Guy Debord (1967). In a way, today “all our society might be operetta”.

Keywords: Cultural industry, records, spectacle, operetta, Tino Rossi

Peter Andraschke

Arnold Schönbergs Verhältnis zur populären Musik: Operette, Vokal- und Instrumentalmusik

Schönberg, einer der bedeutendsten Schöpfer der Neuen Musik im 20. Jahrhundert, hatte seit seiner Jugend ein selbstverständliches Verhältnis zur leichten Muse. Sie war für ihn als Autodidakt wichtig für seine musikalische Bildung. Die Art und Intensität der Beschäftigung ist bedingt durch die Lebensumstände. Mit der Wiener Unterhaltungsmusik ist Schönberg aufgewachsen, sie ist die Musik seiner Kindheit und Jugend, von der er gelernt und die er nachgeahmt hat. Er kannte sie aus öffentlichen Konzerten von Militärkapellen und Salonorchestern, die ihm kostenlos zugänglich waren. Zwischen 1900 und 1904 war ihm die Instrumentierung von Operetten – insgesamt rund 6000 Seiten – eine notwendige und lehrreiche Arbeit für den Lebensunterhalt. In diesen Jahren entstanden bereits seine opera 1–6, darunter die *Verklärte Nacht* für Streichsextett op. 4, *Pelleas und Melisande* op. 5 und die Anfänge der *Gurrelieder*. Die Operettenarbeiten betrafen Komponisten und Werke, die damals erfolgreich waren und noch in der Zwischenkriegszeit gespielt wurden, u. a. von Adalbert v. Goldschmidt (1848–1906), Bruno Granichstaedten (1879–1944), später in Berlin von Bogumil Zepler (1858–1918). Aus den persönlichen Kontakten entwickelten sich Freundschaften, die ihm sein Engagement als Dirigent an Ernst von Wolzogens Berliner Kabarett *Überbrettl* brachten, wo bereits Edmund Eysler und Oscar Straus tätig waren. Zuvor hatte er Anfang 1901 seine *Brettl-Lieder* komponiert, deren Nummern durchaus in Operetten stehen könnten. Sie überzeugten Wolzogen anlässlich eines Gastspiels am Wiener Carltheater, an dem Schönbergs Schwager Alexander Zemlinsky sechs Jahre musikalischer Leiter war und vor allem Operetten dirigierte.

Am 27. Mai 1921 fand im „Verein für musikalische Privataufführungen“ in Wien ein Konzert mit Bearbeitungen von Johann-Strauß-Walzern für Kammermusik statt, das von Schönberg und seinen Schülern gestaltet wurde, Webern hatte den *Schatzwalzer* aus dem *Zigeunerbaron* arrangiert. In seiner Schrift *Der musikalische Gedanke*, die Schönberg 1934 im amerikanischen Exil niederschrieb, finden sich zahlreiche Hinweise, auch analytischer Art, auf Operetten (u. a. von Franz Léhar, Jacques Offenbach, Johann Strauß) sowie populäre Vokal- und Instrumentalmusik. Die entsprechenden Noten finden sich zum Teil noch heute in seiner Bibliothek. Schönberg hat in seinen Kompositionen populäre Musik zitiert bzw. auf deren Gattungen Bezug genommen. Entsprechendes finden wir in unter-

schiedlicher Weise auch bei seinen Schülern, z. B. Alban Berg, Hanns Eisler und Anton Webern.

Schlüsselwörter: Schönberg, Operette, Populäre Musik, Vokalmusik, Instrumentalmusik

Luisa Antoni

Trieste (and Gorizia) in the glittering light of trilingual operettas

The author researches the pre-war and interwar musical scene in Trieste and Gorizia. Her research shows clearly for the first time that operettas were performed in all three languages of the territory (Italian, Slovene and German). Performers included both Italian and German travelling companies, while there was no shortage of local artists and performers, above all in Slovene clubs and societies. The German contribution, which dated back to the nineteenth century, was most vibrant and served as a model for Italian and Slovene efforts. Composers such as Franz Lehár and Franz Suppé cultivated strong ties with Trieste. Meanwhile, the question of local Slovene operettas versus foreign imports was, in Trieste, the subject of a polemic between Emil Adamič and Mirko Polič. This rich musical dramatic activity was brought to an end by Fascism, which imposed exclusively Italian operettas. Following the exodus of Slovene musicians, actors and intellectuals from Trieste, the number of Italian productions increased even further and operetta also served as a tie with the Italian-speaking communities in Istria and Dalmatia.

Keywords: Operetta, Trieste, Gorizia, German travelling companies, Italian travelling companies

Kevin Clarke

Operetta As Safe Space

Was the operetta world of Jacques Offenbach in 1860s Paris a protected world where authors, actresses and audiences could behave in ways unimaginable “outside” – with regard to moral conduct, sexual activity, gender norms and political explicitness? Is that why this morally “dangerous” form of musical theater became so popular worldwide and caused such outrage at the same time? These are the aspects Dr. Kevin Clarke wants to examine, discussing how a “sexually liberated” form of original operetta got replaced by a nostalgic version of the genre, and how different generations have subsequently found different types of “safe spaces” in operetta, espe-

cially after 1933 in Nazi Germany and ultimately after World War II all over the world, turning the provocative and modern art form into a nostalgic “pain killer” for a traumatized generation of war survivors. Is this how we, as researchers, want the genre’s history to end, or are there ways of getting back to what made operetta so revolutionary and glorious in the first place? *Keywords:* operetta, sexual liberation, National Socialism, safe space, Paris, Vienna, Berlin

Ryszard Daniel Goliańek

**National Stereotypes and Political Issues
in *Polnische Hochzeit* (1937) by Joseph Beer**

Polnische Hochzeit, composed in 1937 by Joseph Beer to the lyrics of Alfred Grünwald and Fritz Löhner-Beda, appears to be one of the most interesting operettas on Polish themes. The authors did not limit themselves to showing Polish people as an exotic ethnic group, but instead they made an attempt to present essential cultural issues in a more detailed manner. The very title, *Polish Wedding*, implies a tradition of lavish wedding celebrations on the territory of Poland, but the proposed analysis discloses a series of indications alluding to Polish tradition and culture, which proves an in-depth knowledge of the national background. It seems that it was Beer himself that contributed to this, as he grew up in Poland and among Polish people.

The most potent allusions to Polish realities can be noticed in the sphere of the language used by the characters, but what plays also an important role for the formation of national values in the structure of the operetta are various musical categories associated with Polish characteristics. Typically, elements of national culture, mainly national dances – mazur (mazurka), krakowiak and polonaise, are used to characterise the Polish protagonists and related events on stage.

The plot of *Polnische Hochzeit* takes place in the 19th century, in the times when there was no Polish state on the maps of Europe as it ceased to exist as a consequence of 18th-century partitions. The operetta events are situated in a Polish manor in the Russian partition, which generates an additional political conflict. The tension between Poles and Russians, as well as domination of the Russian occupier, are heightened by the constant introduction of political issues to the operetta’s plot.

Keywords: Joseph Beer, *Polnische Hochzeit*, Polish culture, national stereotypes

Igor Grdina

The operetta experience

Operetta is a genre of paradoxes: although it belongs to history and is creatively no longer alive, it is still successful in terms of its reception. The tradition of operetta librettos also continues in the lyrics of musical comedies. At the same time, however, it faces criticism not only at the level of individual works, but also in general – as a self-referential theatrical genre – although this is above all a consequence of its connection to once-current events that over time have become part of a forgotten past. Historically, operetta was very closely tied to other genres, not only through allusions to various works, but also as a form of musical theatre capable of doing well at the box office and filling a theatre's empty coffers. In a period in which French grand opera and the legacy of the New German School were stimulating the rapid staging of new operas, this was an extremely important consideration. In many places, particularly in smaller centres, it was operetta that enabled the performance of works that are artistically representative of various cultures.

Opera dramaturgy is complex because of the need to simultaneously take into account the logic of the story (the plot) and that of the music; the latter demands a succession of arias, ensembles, choruses and dance numbers and has particular requirements in the opening and closing scenes. In cultures which for a long time had lacked the infrastructure to establish a regularly functioning musical theatre, mastering the standards of the genre was always a problem; this is also evident in today's productions of works that are chiefly performed for the sake of specific elements – in most cases the music. The author of the paper, himself the creator of new librettos for a series of Slovene operas/operettas for which the original texts have not survived or which were written in a foreign language, offers his own findings with regard to the operetta genre, with particular reference to two works: *Princesa Vrtoglavka* by Josip Ipavec (1873–1921), a “comic opera in the old numerical style” (i.e. consisting of a sequence of self-contained musical numbers linked by spoken dialogue), and *Majda* by Marjan Kozina (1907–1966), the first Slovene radiophonic operetta.

Keywords: operetta, libretto, dramaturgy, musical theatre, radio

Vita Gruodytė

The (Non-)Seriousness of Culture: The Case of the Lithuanian Operetta

Historically, the first composer to use the word ‘operetta’ and to make fun of the ‘minor works’ of his time was Wolfgang Amadeus Mozart. Although the operetta has since become a genre in itself, in Lithuania, which was in full construction of its cultural identity at the beginning of the 20th century, it was perceived as quite problematic. Whereas the importance of the opera had been unquestionable since the creation of the first Lithuanian opera in 1906, and the majority of the cultural state funding had been allocated to it, the operetta, in contrast, was considered as a genre that inevitably pulled down the professional level of the musicians involved. This belittling of operetta spans the entire interwar period.

The paradigm of a necessarily ‘serious’ national culture, coupled with the criticism of musical critics, marginalised the ‘non-serious’ genres such as the operetta. Instead of disappearing, however, the genre found another way out: high-level variety music. The eternal debate on high vs low art not only influenced national cultural prejudices, but also formed the basis of a global vision of cultures, as Adorno (in *Paralipomena*) showed when comparing French ‘entertainment’ to ‘serious’ German art.

Keywords: Lithuanian music, Operetta, Opera, Cabaret

Matthieu Guillot

Operetta as a Cultural and Historical Symptom: Offenbach through Karl Kraus

Operetta is maybe more a striking symptom than a simple musical genre. Oscillating between frivolous and serious music, between entertainment and the spirit of the time, its real content can be analyzed based on the writings of Karl Kraus (1874–1936). The famous Viennese polemist made many adaptations of Offenbach operettas. Indeed, Operetta reveals its potential to hide the reality – the ‘*untruth*’ in the sense of Theodor Adorno. For Kraus, who rediscovered Offenbach by the prism of his time, the “laws of chaos” are the true foundation of the operetta: they combine the soothing effect of music with an innocent gaiety that suggests, in confusion, “the true absurdity of the world”. In his famous public readings (called “*theater of poetry*”), Kraus invents an original approach which highlights the satirical content of the booklets.

Keywords: Karl Kraus, J. Offenbach, historical symptom, sociological operetta

Fatima Hadžić

Operetta in Sarajevo Between the Two World Wars

The National Theatre in Sarajevo, established in 1919 (and opened in 1921) was the first professional theatre ensemble in Bosnia and Herzegovina and a centre of Sarajevo's cultural life between the two world wars. The great influence of this institution on the development of musical life in the city was primarily reflected through staging so-called "pieces with singing" and operettas within the regular theatre repertoire. Performing operettas and other kinds of theatre pieces with music had a great impact on the development of music culture – it encouraged the establishment of music ensembles, theatre choirs, and the employment of professional musicians, conductors, and vocal soloists.

The musical part of the repertoire was the most demanded and visited one, and it was the Sarajevo audience's appetite for "musical performances" of an entertaining character that led to the introduction of operetta into the regular repertoire. This happened twice, from the season 1923/1924 to 1927, and again from the season 1935/1936 till the beginning of the war in 1941. Over two decades, around twenty operettas were performed on the stage of the National Theatre. On the other hand, there were no serious attempts to promote opera in the repertoire, nor was the staging of operettas aimed at the formation of an operetta ensemble as a separate unit of the National Theatre. Instead, operetta was used as a way to replenish the theatre's finances, without a clear vision of its development. Nevertheless, the "musical" activity of the National Theatre successfully prepared the ground for the establishment of the first permanent opera in Bosnia and Herzegovina after the Second World War.

Keywords: Sarajevo, National Theatre in Sarajevo, Operetta, Period between World Wars, Musical Culture of Bosnia and Herzegovina

Magdolna Jákfalvi

Identity-machines. The Nationalism of Hungarian Operetta between the Two World Wars

Theatre as Memory-Machine (M. Carlson, 2003) does not allow us to forget that Emmerich Kálmán's masterpiece *Die Csárdásfürstin*, premiering in 1915, in the middle of the First World War, is an undeniable part of Hun-

garian national identity. But theatre is also an identity-machine, since it reminds us that the Hungarian theatre-going public considers both (Romanian) Sylva Varescu and (Austrian) Duke Lippert-Weilersheim Hungarian, simply because the author is Hungarian, the first act is set in a Budapest nightclub, and the adapted operetta is played with brilliant Hungarian lyrics. In the sphere of Vienna, Budapest and Cluj Napoca, the identity-mechanisms of Kálmán's work have been shaping the discourse on the whole of the Hungarian nation, so when after the war the Treaty of Versailles-Trianon reduced Hungary's area to a third of its former size, the reality-interpretation of operettas did not acknowledge this change. In this 'idiotic' medium, irredentism finds a nationalistic surface.

The focus of my study is the nationalistic interpretation of the grand creations born from a multinational Monarchy's operetta culture. As a case study, I am going to present a work little-known in the international musical theatre studies context, *The Hamburg Bride* by Ernő Kulinyi and Zsigmond Vincze. One of the songs in the (actually very successful) 1922 operetta, 'You are lovely, you are beautiful, Hungary' became an anthem in irredentist-nationalist circles, later became a much-quoted part of Bartók's *Concerto*, it was banned, it was silenced, and even if the operetta itself does not, the song preserves within communal memory the incomprehensible and unprocessable trauma framing the lives of the last three generations.

Keywords: operetta-identity, historical reality, national anthem, Vienna operetta

Luba Kijanovska

Die ukrainische Operette der 1920er und 1930er Jahre als Spiegel gesellschaftspolitischer Entwicklungen

Wenn man die Voraussetzungen für die Entwicklung der ukrainischen Operette des 20. Jahrhunderts, insbesondere in der Zwischenkriegszeit darstellen will, muss man die unterschiedlichen sozialpolitischen Situationen in beiden Teilen des Landes berücksichtigen, die die ästhetischen und künstlerischen Grundlagen der Operette beeinflusst haben. Spezifischen Bedingungen unterlag die nationalkulturelle Entwicklung in dem Teil der Ukraine, der zum Russischen Reich und später zur Sowjetunion gehörte. Ganz andere Möglichkeiten der Kulturentwicklung gab es hingegen in dem Teil, der vor dem Ersten Weltkrieg zum Habsburger Reich gehört hatte und dann in den 20er bis 30er Jahren des 20. Jahrhunderts in der Zweiten Polnischen Republik existierte. Daher wurde das Genre der Operette in zwei

Regionen der Ukraine in unterschiedlichen gesellschaftspolitischen Realitäten auf unterschiedliche Weise geformt und entwickelt – allerdings unter Berücksichtigung der inhärenten mentalen Merkmale der Ukrainer und der Folkloretradition mit ihrer Theaterkomponente. In der Zwischenkriegsperiode entwickelte sich die ukrainische Operette in den beiden Teilen der Ukraine, die verschiedenen Staaten angehörten, unter unterschiedlichen Bedingungen. Die Geschichte mit der Operette von Rjabows *Hochzeit in Malinowka* zeugt eindeutig von der harten kommunistischen Kontrolle über eine so heitere Gattung wie die Operette. Die ukrainische Bevölkerung Galiziens, nach wie vor staatenlos, bedurfte der Operette, um das nationale Bewusstsein zu bewahren sowie die Befreiungskämpfe des Ersten Weltkriegs zu heroisieren und zu romantisieren. Dem wurden vor allem die Operetten von Jaroslaw Barnytsch gerecht.

Schlüsselwörter: ukrainische Operette, kommunistische ideologische Kontrolle, modernes Theater, galizische Musiktradition, national-patriotische Thematik

Ana Kocjančič

Operetta set design in Slovenia in the light of the historical avant-garde

The avant-garde movement took over Slovene professional theatres in the 1930s. This was a time in which younger directors and set designers introduced new artistic and theatrical tendencies to the country's professional theatres and opera companies. Among the more important directors of this generation were Bratko Kreft, Ferdo Delak and Bojan Stupica, all of whom had gained their early experiences with distinguished theatrical names in other countries (Erwin Piscator, Herwarth Walden and Rudolf Blümmer) and through working with amateur and popular theatres around Slovenia. Kreft and Delak were invited to collaborate with the opera house by the conductor, director and opera manager Mirko Polič, who was himself eager to modernise productions. It was also in 1930 that the Ukrainian set designer Vasily Ulyanishchev arrived at the Ljubljana Opera, bringing with him new, modern approaches to scenic design. Ulyanishchev's bold, avant-garde ideas complemented numerous opera and ballet productions in this period. The third of the trio, Bojan Stupica, was a remarkable director and set designer who, with the help of realistic elements from the everyday world, took set design in the direction of the realism of the so-called New Objectivity.

The paper aims to shed light on operetta set design in Slovenia between the wars and, in particular, the important contribution of the directors Bratko Kreft, Ferdo Delak and Bojan Stupica and the set designers associated with them to the development of Slovene set design. In opera, too, the representatives of the avant-garde generation replaced the dusty, outdated stage sets with scenic concepts designed using new, avant-garde performative elements and practices.

Keywords: operetta, theatre, set design, avant-garde, stage design sketch, rotating stage

Darja Koter

**Operetta performances at the SNG Maribor
between the two world wars focusing on directing
techniques**

The repertoire of Maribor operetta stage performances between the two world wars shows that the vast majority of the works performed consisted of Viennese operettas from the 19th and early 20th centuries and that they also performed current works by Slovenian composers. The stylistic orientation of the works was subordinated to the taste and expectations of the audience and the financial capabilities of the theatre and did not succumb to the occasional critical remark made by reporters from Maribor and Ljubljana newspapers. The performances were directed by members of the ensemble: actors, directors of drama performances, and singers. Most had, at least for a short time, been formally or informally educated in acting and directing, or was able to attend performances by major European theatres. Rado Železnik attended Otto's School of Drama in Vienna, Pavel Rasberger was moulded by Slovenian directors Anton Verovšek and Ignacij Borštnik, Anton Harastović gained experience from the Varaždin and Maribor theatres, Vladimir Skrbinšek matured with avant-garde director Rado Pregarc and role models within the Moscow Art Theatre. Jože Kovič attended the Max Reinhardt Theatre School, and Milan Košič attended the avant-garde Erwin Piscator School of dramatic art in Berlin. Guest directors included Josip Povhe from Ljubljana, Kurt Bachmann from Vienna, and the Croatian baritone, Đuro Trbuhović, as well as Ferdo Delak, who was the only one amongst the heretofore listed with an academic degree in directing obtained at *University Mozarteum*. Compared to the Ljubljana theatre, directors from both houses had similar educations, worked in several fields, and had similar role models. The operetta directors of the Maribor Theatre

mostly did not experiment with technique and did not imitate avant-garde schools, since ordinary directing, based upon the Viennese and Prague models, was the sort best received. Critical responses barely mention the directing, so it is not possible to decipher the comments that would underline the general findings of the abilities and qualifications of individual directors.

Keywords: Slovene National Theatre Maribor, operetta performances, directing, drama schools, directors

Hartmut Krones

**Der Kampf der Komponisten der „heiteren Musik“
um Anerkennung sowie um eine gerechte Abgeltung
ihrer Kunst**

Die Zwischenkriegszeit, als in vielen Ländern das Urheberrecht zunächst nur für die Zeitspanne von 30 Jahren nach dem Tod des Komponisten galt, war auch eine Epoche der Kämpfe der Musiker um eine gerechte Entlohnung sowie vor allem um eine Absicherung ihrer Erben. Insbesondere waren es die Komponisten der „unterhaltenden Musik“ (zu der auch die Gattung der Operette zählte), die hier aktiv wurden, die sich dabei aber bisweilen mit einer offen zutage tretenden Herabwürdigung ihrer Kunst konfrontiert sahen. Der Kampf um eine Verlängerung der Schutzfrist war schließlich in Österreich (1934) und Deutschland (1935), welche Länder hier in erster Linien betrachtet werden, durch die Anhebung auf 50 Jahre erfolgreich, doch parallel hatte sich eine weitere Stoßrichtung ergeben – durch das Aufkommen des Tonfilms: Wurden für die „neue“ Kunstform der Filmmusik doch viele Jahre gar keine oder nur sehr wenige Tantiemen bezahlt. Auch hier war eine Ursache die häufige Mißachtung der Filmmusik als „minderwertige“ Form der Kunst, die zudem nicht von dem „Gesamtwerk“ Film herauszulösen wäre. Doch erneut war man, in diesem Fall bereits 1933, erfolgreich: Für die Filmmusik galten schließlich ebenso die Schutzfrist sowie die Tantiemen-Regelungen. Das Referat gibt einen Überblick über diese Kämpfe der Jahre von 1920 bis zum Zweiten Weltkrieg.

Schlüsselwörter: Operette, Filmmusik, Urheberrecht, Schutzfrist, Tantiemen

Primož Kuret

Gustav Mahler and operetta

As the principal conductor of the Provincial Theatre (Landestheater) in Ljubljana, Mahler was required to conduct not only operas but also oper-

ettas. The latter in fact accounted for the greater part of the theatre's repertoire. In the brief period he spent in Ljubljana, Mahler conducted 14 different operettas, among them three works each by Johann Strauss II and Offenbach and four by Suppé. Ljubljana critics faithfully followed events at the theatre and a brief report was published after almost every performance. Just as they were satisfied with the theatre's opera performances, so they were satisfied with its operettas. Interestingly, however, none of the reviews (with one exception) mention the conductor. Confirmation that this was indeed Mahler is provided by a review of the opera *The Merry Wives of Windsor*, which notes that "*the same conductor conducts both opera and operetta.*" The aforementioned exception was a performance of Strauss's operetta *Der lustige Krieg* ("The Merry War"), where the critic noted that the orchestra was "good" and that under Mahler's direction it "*acquitted itself boldly.*" This particular performance was also notable for another reason: it was transmitted by telephone from the auditorium to the offices of the theatre's management. The operetta received 11 repeat performances!

Keywords: Mahler, operetta, Ljubljana, Provincial Theatre, operetta composers

Helmut Loos

Erich Wolfgang Korngold – hin- und hergerissen zwischen U- und E-Musik

Als kompositorisches Wunderkind und Schüler von Alexander von Zemlinsky (1871–1942) verstand sich Erich Wolfgang Korngold (1897–1957) zunächst als Vertreter der Moderne, seine G-Dur-Violinsonate op. 6 wurde 1919 in Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen gespielt. Seine musikalische Biographie verlief dann allerdings ganz überraschend hin zum Oskar-prämierten Filmkomponisten Hollywoods. Niemals gab Korngold die Tonalität auf und entwickelte sich unterm dem Einfluss seines Vater, dem einflussreichen Musikkritiker Julius Korngold (1860–1945), zu einem entschiedenen Gegner der Moderne. Die Operette bildete gewissermaßen den Übergang vom Vertreter der Moderne zum Filmkomponisten, von der E- zur U-Musik. In den 1920er Jahren hat Korngold sich intensiv der Operette zugewandt, eine wenig beachtete, aber folgenreiche Schaffensphase, die ihm u. a. durch die Zusammenarbeit mit Max Reinhardt den Weg nach Amerika bahnte. Wie sich der Komponist selbst mit dieser Situation arrangierte, versucht der Beitrag zu beleuchten.

Schlüsselwörter: Operette, Julius Korngold, Johann Strauss, Moralität, Afterkunst

Tatjana Marković

Contested entertainment: Discussions on operetta in Belgrade, the Kingdom of SCS/Yugoslavia

The most popular stage music forms of spoken theatre with music numbers, performed prior to and at the same time as opera, were known under the various names, such as theatre plays with music, operetta, vaudeville, and *variété*. Such works contributed to the foundation of the Serbian national (music) theatre repertoire by translations and adaptations/nationalisation (*posrbe*) of French, German, and Hungarian models, transferred from the Austro-Hungarian Empire. The communicativeness of these music stage works was provided by language, topic, and folk(-like) or urban popular music, as well as recognisable iconography (national costumes).

The tradition was enriched until 1914 and continued in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes/the Kingdom of Yugoslavia 1918–1941. Contrary to the former Habsburg provinces (Slovenia, Croatia, Vojvodina), where the operetta was deeply rooted, it entered the repertoire of the National Theatre in Belgrade in 1882 with Davorin Jenko's *Vračara* (*The Sorceress*), regarded as the first Serbian operetta.

Operetta, including both original works (Offenbach, Suppé, Strauss) and nationalised adaptations, had a minor role on the stage of the Belgrade National Theatre, namely the Belgrade Opera (1920), during the period between the two World Wars. Although operetta was not only the most popular part of the repertoire but also of key importance for the economic aspect of the institution's work before World War I, it was strongly criticised by intellectuals, numerous literary and theatre critics, composers, music writers and the first professional musicologists in their reviews of the performances in daily newspapers and periodicals, as well as in other publications. This paper will discuss the main discourses about operetta and cultural policy of the National Theatre (*Narodno pozorište*) in Belgrade, the capital of the Kingdom of Yugoslavia, in the context of the continuity with the pre-World War I period.

Keywords: operetta, Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, Kingdom of Yugoslavia, Serbia, music writers, cultural transfer

Daniel Molnár

288 metres of velvet, 16 pairs of shoes, 12 yellow top hats, 5 bathtubs ... – The staging and Cultural Impact of the 1925 Production of *Hallo, Amerika!* in the Budapest Operetta Theatre

The American theatre entrepreneur Ben Blumenthal reopened the former orpheum of Budapest as Operetta Theatre in 1922. After three years of producing operettas rooted in the Central European tradition (pieces by Kálmán, Lehár, Fall etc.) the management decided on a revue show, reflecting the latest Broadway style musical entertainment.

Halló, Amerika! was a spectacle of a previously unexperienced size and quality in Hungary. It was radical in the sense that instead of operetta stars and a concise plotline it relied mostly on visual effects and showgirls. The stage space was used in radically new ways: creating mass scenes and abstract stage compositions, using the human body as a decorative element. In a society shocked by the trauma of WWI, it was also a subject of a cultural debate and the conservative press claimed that the show was against Hungarian values. Still, due to the successful mix of Hungarian and international cultural elements, it ran for more than 100 performances. It eventually ended in financial disaster, but had a major influence on Budapest musical entertainment for the next 25 years. Even during the run of the original production, provincial theatres attempted to create their own *Halló...!* shows; each having its own take on the genre.

The paper analyses the role of the spectacular and the showgirls in the success of the show, as well as its legacy, based on the surviving original documentation and the management's correspondence, kept in the National Széchényi Library's Department of Theatre History, along contrasted with photos and press coverage.

Keywords: revue, operetta, scenography, showgirls, musical

Henrik Neubauer

Operetta at the Ljubljana Opera between the wars

The paper covers operetta at the Ljubljana Opera between the end of the First World War and the beginning of the Second World War and is divided into three chapters corresponding to the periods under each of the Opera's three interwar managers: Rukavina, Polič and Ukmar. Over the course of this 23-year period, there were a total of 374 musical productions at the Ljubljana Opera. In addition to operas and ballets, these included 76

operetta premieres, of which nine were original works by Slovene composers. To these we can add a further two operettas written by foreign composers living in Slovenia (Josip Raha and Josip Jiranek) to librettos by Slovene authors (Gorinšek, Simončič).

The ratio of operettas to operas remained at around one to three or four throughout the period in question, although these figures may have deviated up or down slightly in individual seasons. Some operettas enjoyed around 40 repeat performances, while the absolute record belongs to Benatzky's *Pri belem konjičku* (*Im weißen Rössl*), which had 70 performances in 1932.

The programme included operettas by foreign and Slovene composers, some of them of extremely high quality and others somewhat less well known and of occasionally questionable quality. In most cases our only accounts of what these foreign and Slovene operettas were like in terms of staging, what the music was like and how contemporary audiences reacted to them come from newspaper reports. These are all the more valuable if the opinions of those writing them were either unanimous or totally contrasting. It is from these sources that anyone interested in the subject will be able to extract all essential information. The reader will undoubtedly observe some extremely negative views on the part of critics regarding the staging of operettas in general. After subsequent premieres, however, their opinions suddenly changed and they began to welcome such choices of repertoire by the management.

Keywords: operetta, Ljubljana Opera, Friderik Rukavina, Mirko Polič, Vilko Ukmar

Niall O'Loughlin

Slovene Operetta at the Crossroads: Radovan Gobec's *Planinska roža*

Reaction against serious opera was well established in the classical period, especially in works that embraced a lighter character, with dance routines and spoken dialogue rather than formal recitative. In France by the mid-19th century this became a distinct art-form, developed by Offenbach and others, often with satirical intention and grouped under the umbrella heading 'operetta'. This spread across Europe from Paris to England and to Austria and neighbouring lands. For many years the performances dominated the repertories of theatres, interrupted by the onset of World War I. By 1920 the re-establishment of operatic activities encouraged a flood of new

operettas. One example of this was in Slovenia, from the late 1920s, with a group of four operettas by Radovan Gobec which involved country settings, national folk tales, folk dancing, spoken dialogue and a sense of innocent living, together with music that was melodically memorable and rhythmically simple and repetitive. *Planinska roža* of 1937, the penultimate operetta by Gobec, including all the characteristics of the Slovene and European inter-wars genre, represented a watershed in the type. The form was abandoned by Gobec for his dedicated war effort with the Partisans and his post-war work in opera proper. At the same time operetta was now giving way to *Musical Theatre* or simply *The Musical*, especially in its emergence in English-speaking contexts in Europe and the United States.

Keywords: operetta, Slovenia, Ljubljana, Maribor, Radovan Gobec, *Planinska roža*

Karmen Salmič Kovačič

**The background to the “Maribor operetta war”
after the Second World War and the subsequent
development of operetta at the Slovene National Theatre
in Maribor**

Even after the first premiere by the Maribor Operetta Ensemble in 1952, there were signs of a complex background to the views of the opponents of operetta, in other words those forces and factors that led to a “war” against operetta breaking out at the nationwide level in 1963 and successfully suppressed it for a quarter of a century. Given the ideological background of the period, operetta as a genre was condemned to expulsion from Slovenia’s professional theatres merely by virtue of its origin – it had originated and spread in “capitalist” lands – regardless of any other attributes. The second aspect that is evident from the polemical debates is aesthetic – namely an attitude that automatically attributes “quality” to high (serious) culture in comparison to lighter, more popular genres. The third aspect is the criterion of modernity, but in a socialist realist sense. This occupies the same ideological starting points as the first two. The ideas of progress and avant-garde art in fact originated in the context of revolutionary left-wing ideology and philosophy. Despite the fact that the controversy raises other issues, such as centre versus province, the relationship between opera and drama, humour in music, and so on, the ideological-political aspect is the central one from which all the others followed. Given that the extremely long-lasting rejection of operetta as a genre was a pan-Slovenian phenom-

enon, we are led in this paper to the assumption that the two key figures of this “background” in Slovenia, which had a more orthodox and intransigent ideological reference system than the other Yugoslav republics, were the Marxist philosopher and sociologist Boris Zihlerl and the literary historian and charismatic professor of comparative literature Dušan Pirjevec. The latter’s non-acceptance of transcendence, which is revealed in art as pure essence, was also decisive for Slovene culture.

Keywords: operetta, Slovene National Theatre Maribor, “Maribor operetta war”, Maribor Operetta Ensemble, socialist realism, Boris Zihlerl, Dušan Pirjevec

Stefan Schmidl, Timur Sijaric

Subversive Obedience: The Film Music of Willi Forst’s Viennese Trilogy

Operetta is a quintessential example of the manifold agencies can operate in music. Among these agencies, the persuasive role of operetta’s ideological workings in particular have to be considered in their historical manifestation. In our paper, we will examine a peculiar case of this practice, namely the appropriation of the genre in film – a medium that by its own devices further fostered and reinforced the functionality of operetta. Our examination comes even more to the fore against the background of our research object’s historical context: the era of National Socialism in Austria. Analysing director Willi Forst’s so-called “Viennese Trilogy” – consisting out of the feature films *Operette* (1940), *Wiener Blut* (1942) and *Wiener Mädeln* (1944/49) – operetta’s endowment with images, pacing and, as a result of this interpretation, with meaning will be demonstrated. The reading of the latter will be the crucial point of our argumentation, as it raises a striking ambivalence. Specifically, is the “Viennese Trilogy” a vehicle of escapism and therefore compliant with a key doctrine prevailing in Third Reich cinema? Or, is it, as Willi Forst later claimed, the expression of an ‘Austrian essence’, and therein a dissident statement against the Reich? To answer this question, we will draw to the recently discovered autograph scores of the films, which allow a keen insight in the process of adapting and construing operetta for the silver screen.

Keywords: Film music, National Socialist Cinema, Wien-Film, Willi Forst, Willy Schmidt-Gentner

Borut Smrekar

Marjan Kozina: *Majda*

In the period of the flowering of original Slovene operetta between the two world wars, Marjan Kozina's operetta *Majda* is a work that particularly stands out in terms of quality. Kozina originally only intended to compose a few musical numbers for Josip Fran Knaflič's comedy *Kmečki teater* ("Rustic Theatre"), but over time this grew into an operetta. A radio operetta was created in parallel and broadcast three times by a Ljubljana radio station in 1935. The first theatrical performance of *Majda* took place in Maribor the same year. Despite its success, however, it failed to make the transition to other theatres, largely because of its weak libretto.

Majda was revived in 2001 for a concert performance. This successful performance, for which Igor Grdina wrote a new libretto, proved that Kozina's music was still fresh and attractive. Kozina drew without prejudice on the popular music of his day and grafted it onto the melody of central European operetta, although there was no breakthrough hit among the musical numbers to particularly characterise the work.

Majda was Kozina's first major work and also represented the end of his silence as a composer following his completion of composition studies in 1932. Although Kozina later established himself as one of the leading Slovene composers, he once said of *Majda*: "*Between you and me, I am still pleased with it today, even though I have since taken a completely different direction.*"

Keywords: Marjan Kozina, Ferdo Delak, operetta, jazz, Maribor

Michal Ščepán

Operettas Staged by the Slovak National Theatre During the Years 1920–1938

The first mention of an operetta in Bratislava dates back to the 1860s. Numerous stagings performed in the municipal theatre building by foreign theatre companies then became a popular form of entertainment for the local German-Hungarian population. The turning point came after the First World War, when Czechoslovakia was established after the disintegration of Austria-Hungary. Bratislava became the administrative and cultural centre of Slovakia, where in 1920 the Slovak National Theatre began to operate. However, it was not a state institution but was managed by private persons on the basis of a concession. Since the founding of the theatre, and under the first director Bedřich Jeřábek, operetta had had its own

ensemble, but its productions did not achieve the quality of foreign performances. Established natives of the city boycotted them and there were very few Slovaks in the town. In addition, the operettas were the target of populist criticism, which opposed the genre appearing on the stage of national theatre. The solution, which was to attract mainly foreign audiences, was the cancellation of the operetta ensemble and its replacement with ballet, while only a few operettas remained in the repertoire. However, the quality of their staging was progressive, which gradually attracted more and more audiences. The Slovaks, whose number in the city also increased, found their way into the theatre too. At the end of the Oskar Nedbal era, a second stage, the so-called People's Theatre, was opened for the purpose of staging operettas. However, it did not generate the promised financial rewards. After Nedbal's death, when Antonín Drašar took over the theatre, the second stage was cancelled, and the operetta ensemble returned to the Slovak National Theatre. Its presence was often criticised for mainly qualitative and political reasons. On the other hand, it was a source of funds and brought the possibility for the performance of the first Slovak operettas by Ján Móry and Gejza Dusík, as well as opportunities for young Slovak singers.

This paper deals with the relationship between the operetta genre and the Slovak National Theatre in 1920–1938, with a focus on its socio-political and performance issues as well as comparing operetta works by domestic authors.

Keywords: Slovak National Theatre, Operetta, Bedřich Jeřábek, Oskar Nedbal, Antonín Drašar, Ján Móry, Gejza Dusík

Manica Špendal

Different views of operetta and its reception over time at the Maribor theatre

Regarding the evaluation of operetta and its reception at the theatre in Maribor, we can talk about three different periods: the Austrian Empire period, the interwar period and the period after the Second World War, when ideological views of this musical-dramatic genre also played an important role.

Operetta was widely popular in the former provinces of the Austro-Hungarian Empire, particularly in provincial theatres like that of nineteenth-century Maribor. Among the reasons for this were a population that was mainly interested in lighter forms of entertainment and a lack of suitable premises and performers (singers, orchestra) that might otherwise have

permitted the regular staging of operas, as in larger cities. Programmes largely consisted of operettas by Austrian composers, although some works by French and English composers were also staged. The examples of two composers illustrate how popular some operettas were: Carl Millöcker's operetta *Der Bettelstudent* (*The Beggar Student*) was performed forty-eight times between the 1884/85 season and the 1912/13 season, while *Die Fledermaus* (*The Bat*) by Johann Strauss II received as many as seventy performances between the 1874/75 season and the 1912/13 season.

Hinko Nučič, the first manager of the Slovene National Theatre in Maribor, even included an operetta in the programme of the theatre's first season (1919/20). On 16 May 1920 *Mam'zelle Nitouche* by the French composer Hervé thus became the first work of musical theatre to be performed at the new Slovene National Theatre.

Operettas continued to be regularly staged at the Slovene National Theatre in Maribor right up until the Second World War and helped put the theatre on a sounder financial footing. After the war, ideological prejudices and a view of operetta as an obsolete and decadent musical-dramatic genre put an end to its inclusion in the theatre's programme. *Die Fledermaus* returned to the Maribor stage in the 1986/87 season, after which operettas and musicals began to be staged more frequently.

Keywords: Maribor theatre, operetta performances, reception

Jernej Weiss

Operetta between the Two World Wars at the Opera of the National Theatre in Maribor

After the end of the First World War, the opportunity arose to establish a second Slovene professional theatre, in Maribor. The National Theatre in Maribor was founded in 1919 at the initiative of the city's Dramatic Society. The following year, on 1 May 1920, the Opera of the National Theatre in Maribor made its debut with a performance of Hervé's popular operetta *Mam'zelle Nitouche*. This was followed in subsequent seasons by numerous operettas by Oscar Straus, Franz Lehár, Leo Fall, Oskar Nedbal, Emmerich Kálmán and Ralph Benatzky, among others. Slovene composers also began to devote themselves more intensively to operetta after the First World War. Along with three operettas by Viktor Parma, the National Theatre in Maribor performed operettas by Josip Jiranek, Pavel Rasberger, Danilo Bučar, Marjan Kozina and Radovan Gobec in the period between the two world wars. A review of the interwar activity of the Maribor Opera shows that op-

eretta productions accounted more than two thirds of the entire repertoire at the time. Operetta predominated in Maribor right up until the start of the Second World War, when the Opera of the National Theatre in Maribor was forced to close its doors. The paper draws attention to some of the most important achievements of the Opera in Maribor in the field of operetta between the wars and highlights reactions to them in the local press. In this way, it determines the importance of operetta and the mark it made on the broader sociocultural characteristics of the capital of Lower Styria.

Keywords: operetta, Maribor, Viktor Parma, Andro Mitrović, Ljubljana

Ingeborg Zechner

**Operette trifft Tonfilm: Mediale Perspektiven
auf die transnationale Tonfilmoperette Anfang der 1930er
Jahre**

Für den Anfang der 1930er Jahre in Deutschland aufkommenden Tonfilmstandard stellte die Bühnenoperette eine wichtige Referenz dar. Die Tonfilmoperette griff Konventionen des Bühnengenres auf und fand gleichzeitig durch den Film und Rundfunk zugrunde liegenden Aufnahmetechnologien die Möglichkeit einer unmittelbaren internationalen Verbreitung. Zusätzlich erfuhr die Musik von Tonfilmoperetten in der Form von Tonfilmschlagern einerseits einen medialen Transfer und lenkte andererseits den Fokus des zeitgenössischen Publikums mittels Plattenaufnahmen, gedrucktem Notenmaterial und der Aufführung als Tanzmusik auf die „Filmmusik“. Als Internationalisierungsstrategie der deutschen Filmindustrie wurden Anfang der 1930er Jahre von deutschen Filmfirmen so genannte Sprachversionen mit unterschiedlicher Besetzung der Darsteller, u.a. für den französischen und italienischen Markt produziert. Die internationale Verbreitung der Tonfilmoperette über Sprachversionen lässt allerdings eklatante Parallelen zu Aufführungen und Adaptionen von Bühnenoperetten bzw. anderen Musiktheater-Genres erkennen. Dieser Aufsatz beleuchtet die komplexen medialen Dimensionen der Tonfilmoperette Anfang der 1930er Jahre anhand der Beispiele *Ich und die Kaiserin*, *Gruß und Kuß – Veronika*, und *Paprika* vor dem Hintergrund der theoretischen Diskurse der Intermedialität und der Adaptation Studies. Dabei wird deutlich, dass die Tonfilmoperette in dramaturgischer, medialer und adaptionstechnischer Hinsicht als Fortführung der Musiktheaterpraxis Anfang des 20. Jahrhunderts gesehen werden kann, wodurch die Musik in einigen Fällen als intertextueller Referenzrahmen wirkt.

Schlüsselwörter: Tonfilmoperette, deutscher Tonfilm 1930–1934, Intermedialität, Adaption, Tonfilmschlager, Sprachversionsfilm

Avtorji

Jacques Amblard (amblard83@gmail.com)

je muzikolog in izredni profesor na univerzi Aix-Marseille. V svojih publikacijah razpravlja o estetiki, glasbi 20. in 21. stoletja (*Micromusique*, PUP, 2017; *Vingt regards sur Messiaen*, PUP, 2015), glasbi in intonaciji, zlasti v knjigi o francoskem sodobnem skladatelju Pascalu Dusapinu (*Pascal Dusapin. L'intonation ou le secret*, éditions mf, 2002 in 2017), ter o glasbeni pedagogiki (ki se ji posveča v svoji drugi knjigi *L'Harmonie expliquée aux enfants*, éditions mf, Pariz, 2006). Med septembrom 1999 in junijem 2000 je na kulturnem kanalu francoskega javnega radia, France Culture, vsak teden zasnoval in predstavil radijski program, posvečen glasbeni pedagogiki. Leta 2007 je imel dve predavanji na Collège de France.

Luisa Antoni (musikluis1@gmail.com)

je po diplomu iz klavirja na tržaškem Konservatoriju vpisala še klavičembalo in nato kompozicijo. Hkrati je diplomirala iz estetike sodobne glasbe na tržaški Univerzi in magistrirala ter doktorirala na ljubljanski Univerzi. V letu 2010 je njena doktorska disertacija izšla v italijanščini pri založbi Trauben (Torino) in v slovenščini pri založbi Mladika (Trst). Poglobila je študij klavičembala in zgodovinskega klavirja z I. Gregolettom in E. Fadini ter sledila številnim izpopolnjevalnim tečajem (C. Stembridge). Je glasbenarica na RTV Slovenija. Študirala je kompozicijo s F. Niedrom, M. Cardijem, M. Bonifaciom, A. Corghijem, R. Vaglinijem in F. Fanticinijem.

Kevin Clarke (kclarke@gmx.de)

se je rodil v Berlinu leta 1967. Študiral je muzikologijo in angleško književnost na Freie Universität Berlin in na Università Statale v Milanu. Magistriral je z delom o muzikalu *Passion* Stephena Sondheima, v doktoratu pa je obravnaval Emmericha Kálmána in čezatlantske jazz operete dvajsetih let 20. stoletja. Clarke je objavil številne prispevke o spreminjajočih se praksah izvajanja operet, pa tudi o spolnosti in spolu v glasbenem gledališču. Pripravil je razstave v dunajskem Theatermuseum (*Welt der Operette*) in v berlinskem Schwules Museum (*Glitter and Be Gay, Porn That Way, Siegfried Wagner, Superqueeroes* itd.). Je avtor številnih knjig, leta 2006 pa je ustanovil Raziskovalni center za opereto v Amsterdamu. Clarke je poučeval na Universität Wien, diplomskem centru Mestne univerze v New Yorku, Hochschule Osnabrück in drugje. Nastopil je tudi v dokumentarnih filmih *Bin nur ein Jonny – Paul Abraham, The Florence Foster Jenkins Story* (z Joyce DiDonato) in *Operndiven – Operntunten* Rose von Praunheim.

Ryszard Daniel Goliński (degol@amu.edu.pl)

je poljski muzikolog, profesor na Muzikološkem inštitutu Univerze Adama Mickiewicza v Poznaniu in na Oddelku za glasbeno teorijo Glasbene akademije Grażyna i Kiejstut Bacewicz v Lodžu. Njegova glavna zanimanja obsegajo zgodovino glasbe in opere 19. stoletja. Po študiju muzikologije in violončela je doktoriral iz muzikologije (1993). Po doktoratu je sodeloval pri raziskovalnih projektih na področju programske glasbe ter del Juliusza Zarębskega (Jules Zaremsky) in Giuseppeja Poniatowskega. V zadnjih letih raziskuje poljsko tematiko v evropski glasbi 19. stoletja.

Igor Grdina (igor.grdina@zrc-sazu.si)

je profesor za slovensko književnost in za kulturno zgodovino; raziskovalno dela na ZRC SAZU, predava pa na AMEU in Univerzi v Novi Gorici. Dva semestra je bil gostujoči profesor na dunajski univerzi. Napisal je libreto za leta 2020 premierno uprizorjeno opero Julija, ki jo je uglasbil Aleš Makovac; predelal in prevedel je več opernih in operetnih besedil za izvedbe v Ljubljani, Mariboru in Novem mestu. Eno njegovih gledaliških del je bilo prevedeno v ruščino in je v Ruski federaciji tudi bilo natisnjeno v knjižni obliki.

Vita Gruodytė (vita.gg12@gmail.com)

je raziskovalka na Litovski akademiji za glasbo in gledališče (Vilna). Po doktorskem študiju v okviru programa Tempus na Helsinški univerzi je

leta 2000 doktorirala iz muzikologije na Litovski akademiji za glasbo in gledališče z disertacijo *Fenomen prostora v glasbi 20. stoletja*. Bila je raziskovalka v Litovskem muzeju glasbe, gledališča in filma ter na Univerzi Klaipėda (Litva), nadzorovala pa je tudi raziskave na Nevidnem kolidžu Fundacije Soroš v Vilni. Je članica Zveze litovskih skladateljev ter članica uredništev litovske kulturne revije *Kultūros barai* (»Polja kulture«, Vilna) in znanstvene revije *Artistic Culture. Topical Issues*, ki jo izdaja Inštitut za raziskovanje moderne umetnosti Ukrajinske akademije za umetnost (Kijev). Njeno raziskovalno delo (knjige, predavanja in članki) je osredotočeno na estetiko in zgodovino glasbe 20. stoletja, kulturne in politične vplive v sodobni glasbi ter zlasti na vznik nacionalne identitete v litovski glasbi.

Matthieu Guillot (magge.2m@gmail.com)

je francoski muzikolog in izredni raziskovalec (raziskovalna skupina GRE-AM Univerze v Strasbourgu). Študiral je muzikologijo na Oddelku za muzikologijo Univerze v Strasbourgu in na Univerzi Pariz VIII. Doktoriral je leta 1997 (Univerza Pariz VIII), leta 2004 pa je opravil habilitacijo na Univerzi v Provansi (Aix-Marseille). Njegove publikacije vključujejo eseje o glasbeni estetiki moderne in sodobne glasbe ter o fenomenologiji sluha.

Fatima Hadžić (fatima.hadzic@mas.unsa.ba; fatima_hadzic@yahoo.com)

je izredna profesorica muzikologije na Akademiji za glasbo Univerze v Sarajevu, kjer je diplomirala iz klavirja (2003) in muzikologije (2005). Na isti ustanovi je magistrirala (2009) in doktorirala (2012). Bila je predsednica Muzikološkega društva Federacije Bosne in Hercegovine (2014–2018) ter sodelavka v raziskovalnih projektih Inštituta za muzikologijo in etnomuzikologijo (Akademija za glasbo). Leta 2019 je bila imenovana za glavno urednico revije za glasbeno kulturo Muzika.

Magdolna Jákfalvi (jakfal@t-online.hu)

je profesorica gledališke zgodovine. Objavila je več knjig in člankov na področjih sodobne dramske teorije, madžarske in evropske avantgarde, ter o načinih interakcije med politiko spomina in gledališčem. Soustanovila je revijo za gledališke študije *Theatron*, spletno mesto *Philther* (www.philther.hu) in leta 2018 projekt Kálmán. V zadnjem desetletju se osredotoča na državno socialistično prakso madžarskega gledališča po 2. svetovni vojni, sovjetizirano zgodovino recepcije predstav, ter na preoblikovanje dunajske operete v nacionalno opereto.

Luba Kijanovska (luba.kyjan@gmail.com)

se je rodila v Lvovu. Študirala je muzikologijo na Državnem konservatoriju Mikole Lisenka v Lvovu (1979). Doktorat je opravila leta 1985 (Funkcije programa pri zaznavanju glasbenega dela), habilitacijo leta 2000 (Evolucija galicijske glasbene kulture 19. in 20. stoletja); od leta 1987 docentka, od leta 1995 profesorica, od leta 1991 pa redna profesorica za glasbeno zgodovino na Državni glasbeni akademiji Mikole Lisenka v Lvovu. Osrednje teme njenih raziskav so glasbena kultura Galicije, glasbena psihologija, zgodovina ukrajinske glasbe, ukrajinska glasba v odnosu do drugih evropskih glasbenih nacionalnih šol, glasbena pedagogika. Avtorica šestih monografij, osmih učbenikov ter več kot 400 člankov v znanstvenih zbornikih in revijah (Ukrajina, Poljska, Nemčija, Avstrija, Slovenija, ZDA, Litva, Romunija, Rusija itd.).

Ana Kocjančič (ana.kocjancic77@gmail.com),

umetnostna zgodovinarka, teatrologinja, interpretka kulturne dediščine in galeristka, je končala podiplomski študij (2006, Oddelek za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete, Ljubljana) na temo *Scenografija v slovenskih dramskih gledališčih med obema vojnama (1918–1941)*. Bila je strokovna sodelavka za scenografijo in gledališke tehnike pri pripravi gledališkega terminološkega slovarja ter soavtorica izdane publikacije (2007, SAZU, Ljubljana). Raziskuje zgodovino slovenske scenografije, njeno povezavo z razvojem slovenske likovne umetnosti in vplive evropskih gledaliških gibanj ter evropske likovne umetnosti na njen razvoj. Je avtorica obsežne monografije *PROSTOR V PROSTORU – Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991*, istoimenske razstave in člankov, televizijskih ter radijskih oddaj o razvoju slovenske scenografije.

Darja Koter (darja.koter@ag.uni-lj.si)

je redna profesorica za zgodovino glasbe na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani. Raziskovalno se ukvarja s historičnimi instrumenti, z glasbeno ikonografijo, zgodovino glasbene poustvarjalnosti, glasbenega šolstva in opusti slovenskih skladateljev. Sodeluje v raziskovalnih projektih Univerze v Bonnu in Univerze v Ljubljani. Monografije: *Glasbilarstvo na Slovenskem* (2001, 2004), *Musica coelestis et musica profana. Glasbeni motivi v likovni dediščini od severne Istre do Vremske doline* (2008), *Slovenska glasba 1848–1918* (2012), *Slovenska glasba 1918–1991* (2012), *90 let Glasbene šole Slavka Osterca Ljutomer* (2018); *Akademija za glasbo 80 let* (2020). Je dobitnica Mantuanijevega priznanja za dosežke v muzikologiji (2014).

Hartmut Krones (krones@mdw.ac.at)

je študiral glasbeno vzgojo, germanistiko, petje, pedagogiko petja in muzikologijo; od leta 1970 poučuje na Akademiji (od leta 1998 Univerzi) za glasbeno in uprizoritveno umetnost na Dunaju; do septembra 2013 je vodil Institut za raziskovanje glasbenih slogov (oddelka Stilistika in poustvarjalna praksa ter Znanstveno središče Arnolda Schönberga). 2018 je pod njegovim vodstvom izšel 1. zvezek zbirke *Kritische Gesamtausgabe der Schriften Arnold Schönbergs*. Sodelavec in član strokovnega sveta za enciklopedijo *Musik in Geschichte und Gegenwart*, avtor člankov na področju poustvarjalne prakse stare in nove glasbe, glasbene simbolike in retorike ter glasbe in glasbene zgodovine 20. stoletja (vključno z glasbo v pregnanstvu); avtor knjig, med drugim o življenju in delu L. van Beethovna in A. Schönberga.

Primož Kuret (primoz.kuret@gmail.com)

je leta 1954 maturiral na Klasični gimnaziji v Ljubljani, leta 1959 z odliko diplomiral na Akademiji za glasbo (glasbena zgodovina) in na Filozofski fakulteti (umetnostna zgodovina). Leta 1960 je dobil Prešernovo nagrado za študente. Promoviral je leta 1965 na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Leta 1978 je postal docent, od 1983 izredni in od 1988 redni profesor za svetovno glasbeno zgodovino in za zgodovino slovenske glasbe na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Večkrat je bil predstojnik oddelka za glasbeno pedagogiko, v letih 1993–2001 prodekan Akademije za glasbo, v letih 2000–2004 pa predsednik Slovenskega muzikološkega društva. Med leti 1973 in 1987 je urejal *Revijo GM* (glasbene mladine), več let je vodil različne odbore, član UO Prešernovega sklada in predsednik njegove komisije za glasbo. Med leti 2001 in 2005 je vodil Nacionalno komisijo za vsebinsko prenovu glasbenega šolstva. Leta 1986 je skupaj s skladateljem M. Stibiljem ustanovil Slovenske glasbene dneve z vsakoletnim mednarodnim muzikološkim simpozijem. Med pomembnejšimi priznanji so medalja Češke republike (1985), častni član Accademie Filarmonica di Bologna (2001), Betettova listina (2003), Herderjeva nagrada na Dunaju ter avstrijski častni križ za znanost in umetnost I. reda za zasluge na področju muzikologije (2005), državna nagrada Republike Slovenije za življenjsko delo na področju glasbenega šolstva (2005), Mantuanijeva nagrada (2006), red za zasluge Republike Slovenije (2012). Sodeloval je na številnih mednarodnih muzikoloških simpozijih, kjer je predstavljal slovensko glasbo (Belgija, Bolgarija, Češka, Hrvaška, Italija, Kanada, Latvija, Litva, Luxemburg, Nemčija, Norveška, Romunija, Švica, Slovaške, Slovenija in Turčija).

Med pomembnejšimi deli so: *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah v Sloveniji* (1973), *Glasbena Ljubljana 1899–1919* (1985), *Glasba in družba* (1988), *Mahler in Ljubljana* (1997 in 2011, razširjeni nemški prevod je izšel 2001 na Dunaju), *Slovenska filharmonija – Academia philharmonicorum 1701–2001* (2001), *Zgodbe o glasbi in glasbenikih* (2004), *Slovenski skladatelji v portretih Saše Šantla* (skupaj z Vereno Koršič Zorn, 2005), *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919* (2005), *100 let Slovenske filharmonije* (2008), *Zanesenjaki in mojstri* (2011). – V domačih in tujih publikacijah (Avstrija, Bolgarija, Češka, Italija, Japonska, Nemčija, Slovaška) je objavljala razprave o slovenski glasbi. Bil je vabljeni predavatelj na univerzah v Münchnu in v Freiburgu im Breisgau.

Helmut Loos (hloos@uni-leipzig.de)

je študiral glasbeno pedagogiko v Bonnu (državni izpiti), nato muzikologijo, umetnostno zgodovino in filozofijo na Univerzi v Bonnu; leta 1980 je promoviral, leta 1989 pa habilitiral. Od leta 1981 do leta 1989 je bil znanstveni sodelavec Muzikološkega seminarja Univerze v Bonnu. Med letoma 1989 in 1993 je bil direktor Inštituta za vzhodnonemško glasbo v Bergisch Gladbachu. Od aprila 1993 je bil predstojnik katedre za historično muzikologijo na Tehniški univerzi v Chemnitzu, od oktobra 2001 do marca 2017 pa na Univerzi v Leipzigu. 22. oktobra 2003 je bil imenovan za zaslužnega profesorja Glasbenega konservatorija Mikole Lisenka v Lvovu. Med letoma 2003 in 2005 je bil dekan Fakultete za zgodovino, umetnostne vede in orientalistiko Univerze v Leipzigu. 2. aprila 2005 je bil imenovan za častnega člana Družbe za nemško glasbeno kulturo v jugovzhodni Evropi (München), 30. oktobra 2014 pa je postal častni doktor Nacionalne glasbene univerze v Bukarešti.

Je član mednarodnih uredniških svetov revij *Hudebni věda* (Praga), *Lituvos muzikologija* (Vilna), *Menotyra. Studies in Art* (Vilna), *Ars & Humanitas* (Ljubljana), *Musicology Today* (Bukarešta), *Muzica. Romanian Music Magazine* (Bukarešta) in *Studies in Penderecki* (Princeton, New Jersey).

Tatjana Marković (tatjana_markovic@icloud.com)

je vodja projekta o glasbenem življenju v Banatski in Slavonski vojaški krajini pri Avstrijski akademiji znanosti na Dunaju. Učila je na univerzah v Beogradu, Gradcu, Ljubljani in na Dunaju. Je vodja študijske skupine za glasbo in kulturne študije Mednarodnega muzikološkega društva (IMS), urednica ali članica uredništev štirih revij ter članica uredništva enciklopedije glasbe MGG za jugovzhodno Evropo. Vodila je številne mednarodne

raziskovalne projekte. Objavlja na področju glasbe med 18. in 20. stoletjem (balkanska, ruska, nemška opera; glasbeno zgodovino, muzikologija, študije spolov). Je avtorica treh in urednica enajstih knjig.

Daniel Molnár (danielmolnarphd@gmail.com)

je gledališki zgodovinar, ki se osredotoča na zabavno gledališče v Srednji Evropi. Kariero je začel kot umetnik performansa, nato je leta 2005 pridobil diplomu iz klovnade, leta 2017 pa doktorat iz zgodovine. Pripravil je tri razstave o zabavni industriji v Budimpešti; zadnja, naslovljena »Rdeče zvezde – šovbiznis v obdobju madžarskega stalinizma in socialističnih revij«, je bila odprta februarja 2019 v Narodni knjižnici Széchényi, pospremila pa jo je istoimenska monografija. V sezoni 2016/17 je delal v Budimpeškem opernem gledališču, nato se je preselil v Berlin, kjer je maja 2019 v Komische Oper opravljal prakso odsrke režije.

Henrik Neubauer (henrik.neubauer@guest.arnes.si)

je operni režiser, koreograf, zdravnik, redni profesor, publicist in zgodovinar opere in baleta. Od leta 1946 član, nato solist in vodja baleta ljubljanske Opere, od leta 1972 direktor in umetniški vodja Festivala Ljubljana, od leta 1984 umetniški vodja Opere in baleta SNG Maribor, od leta 1989 predavatelj na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Ustvarjal je v Sloveniji, Avstriji, Italiji, na Hrvaškem, v Srbiji, Irski, Bolgariji, Slovaški. Napisal je 39 knjig in 600 člankov s področja opere, baleta, igralskega, medicine in dve zbirki pesmi. Dobitnik zlatega reda za zasluge Republike Slovenije, turškega odlikovanja, Ugledni starejši državljani sveta, častni doktor Univerze v Parizu, častni član Mednarodnega gledališkega instituta, Glasbene matice Ljubljana idr.

Niall O'Loughlin (N.Oloughlin@lboro.ac.uk)

je študiral na univerzah v Edinburghu (magisterij) in Leicesteru (doktorat), do leta 2006 pa je bil direktor Umetniškega centra na Univerzi v Loughboroughu. Specializiral se je za glasbo 20. in 21. stoletja v Sloveniji, Veliki Britaniji in na Poljskem. Leta 2000 je v Ljubljani izšla njegova knjiga *Novejša glasba v Sloveniji*. Je avtor več kot 30 prispevkov za simpozije Slovenskih glasbenih dni, številnih prispevkov za druge konference, različnih člankov za *Muzikološki zbornik*, člankov v periodiki, poglavij v knjigah ter številnih gesel v raznih izdajah slovarja *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Leta 2007 je bil izvoljen za dopisnega člana Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

Karmen Salmič Kovačič (karmen.salmic@um.si)

je muzikologinja in bibliotekarka, od leta 1997 je skrbnica Glasbene in filmske zbirke v Univerzitetni knjižnici Maribor. Pred tem je bila šest let asistentka za zgodovino glasbe na Oddelku za glasbo Pedagoške fakultete v Mariboru. Dodiplomski, magistrski in doktorski študij je zaključila na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Je avtorica elektronske monografije *Glasba za orkester Demetrija Žebreta* (2017), številnih razstav, strokovnih in znanstvenih prispevkov. Večinoma raziskuje slovensko glasbo 20. stoletja.

Stefan Schmidl (S.Schmidl@muk.ac.at)

je univerzitetni profesor za zgodovino glasbe in namestnik direktorja Inštituta za znanost in raziskave (IWF) na Glasbeni in umetniški univerzi mesta Dunaj (MUK) ter višji raziskovalec na Avstrijski akademiji znanosti.

Timur Sijaric (Timur.Sijaric@oeaw.ac.at)

je raziskovalni asistent na oddelku za muzikologijo Avstrijskega centra za digitalno humanistiko in kulturno dediščino Avstrijske akademije znanosti ter doktorski študent na Univerzi za glasbo in upodabljačo umetnost na Dunaju.

Borut Smrekar (borut.smrekar@guest.arnes.si)

Po zaključku študija prava, klavirja in dirigiranja v Ljubljani se je izpopolnjeval na Hochschule für Musik und darstellende Kunst na Dunaju. Najprej se je zaposlil na Akademiji za glasbo v Ljubljani in doktoriral s temo *Problem retuš orkestrskega zvoka Beethovnovih simfonij*. V letih 1998–2005 je vodil Slovensko narodno gledališče Opera in balet Ljubljana in v letih 2019–2020 Zbor Slovenske filharmonije. Dirigiral je različnim orkestrom in zborom, prevedel več opernih libretov, pisal kritike, sodeloval v žirijah različnih uglednih mednarodnih tekmovanj in se udeležil več mednarodnih muzikoloških simpozijev. Objavil je vrsto člankov predvsem z opernega področja.

Michal Ščepán (michal.scepan@savba.sk)

je med letoma 2008 in 2013 študiral na Oddelku za muzikologijo Univerze Comenius v Bratislavi. Od leta 2013 dela na Inštitutu za muzikologijo Slovaške akademije znanosti. V doktorski disertaciji se je ukvarjal s pomembnim slovaškim skladateljem Tadeášem Salvo (2018), trenutno pa se posveča proučevanju življenj in del drugih slovaških skladateljev, zlasti generaci-

je slovaške glasbene avantgarde, ter razvoju glasbene kulture v 20. stoletju na Slovaškem. Njegova raziskovalna področja vključujejo tudi popularno glasbo in umetniške izraze različnih subkultur.

Manica Špendal

je zaslužna profesorica Univerze v Maribor v pokoju. Po diplomi na Srednji glasbeni šoli v Mariboru (smer klavir) in na zgodovinskem oddelku Akademije za glasbo v Ljubljani (1955) je leta 1969 magistrirala, leta 1979 pa doktorirala na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Na isti fakulteti je zaključila tudi študij italijanskega jezika s književnostjo (1963). Od leta 1964 je predavala zgodovino glasbe, oblikoslovje in spoznavanje glasbil na tedanji Pedagoški akademiji, kasneje Pedagoški fakulteti v Mariboru. Tam je bila od leta 1987 redna profesorica, v letih pa 1981–89 predstojnica glasbenega oddelka. Honorarno je predavala še po upokojitvi. Je avtorica monografij *Glasbene predstave na odru Mariborskega gledališča od 1785 do 1861* (1975), *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospelva* (1981), *Iz mariborske glasbene zgodovine* (2000) ter številnih strokovnih in znanstvenih prispevkov. Osrednje področje njenega raziskovanja je mariborska glasbenogledališka zgodovina. Od leta 1985 je bila sodelavka znanstvenega inštituta za glasbeno gledališče v Bayreuthu, biografije o jugoslovanskih glasbenih umetnikih pa je objavljala med drugim tudi v *The new Grove dictionary of opera*, *Piperjevi enciklopediji za glasbeno gledališče* in druge.

Jernej Weiss (jernej.weiss@ag.uni-lj.si)

je študiral muzikologijo na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani (1999–2002) in Inštitutu za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Regensburgu (2002–2003). Med letoma 2005 in 2009 je deloval kot asistent na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani in bil (2011–2020) glavni in odgovorni urednik osrednje slovenske muzikološke publikacije *Muzikološki zbornik*. Poleg tega je v uredništvih več drugih znanstvenih in strokovnih periodičnih publikacij ter je vključen v različne domače in mednarodne znanstvene projekte. Od leta 2016 je redni profesor za področje muzikologije na Univerzi v Mariboru, od leta 2019 pa tudi na Univerzi v Ljubljani. Kot gostujoči predavatelj je nastopil na univerzah v Gradcu, Brnu, Leipzigu, Cardiffu itd.

Raziskovalno se osredotoča na vprašanja, povezana z glasbo od 19. stoletja do danes, posebej s tisto, ki se tako ali drugače dotika slovenskega in češkega kulturnega prostora. Je avtor treh znanstvenih monografij. Od leta

2016 vodi mednarodni muzikološki simpozij *Slovenskih glasbenih dnevov* in je glavni urednik zbirke znanstvenih monografij *Studia musicologica Labacensia*.

Ingeborg Zechner (ingeborg.zechner@uni-graz.at)

trenutno na Univerzi Karla Franca v Gradcu vodi raziskovalni projekt o filmskem skladatelju Franzu Waxmanu (št. projekta: P 33029), ki ga financira Avstrijski znanstveni sklad (Österreichischer Wissenschaftsfonds, FWF). Leta 2014 je doktorirala na Univerzi Karla Franca v Gradcu na področju historične muzikologije z doktorsko dizertacijo o italijanski operi v Londonu v 19. stoletju (leta 2017 je izšla pod naslovom *Das englische Geschäft mit der Nachtigall* pri založbi Böhlau). Od leta 2015 do 2019 je sodelavka Gluckove raziskovalne ustanove Univerze v Salzburgu, leta 2018 dobitnica Fulbrightove štipendije na Univerzi Syracuse (New York). Poudarki njenega raziskovanja: med drugim družbena in kulturna zgodovina glasbe, opera 19. stoletja, filmska glasba od 30. do 60. let, glasba in mediji ter glasba in mobilnosti/migracije.

Contributors

Jacques Amblard (amblard83@gmail.com)

is a musicologist, associate professor at Aix Marseille Université. His books concern aesthetics, music of the 20th and the 21st centuries (*Micromusique*, PUP, 2017; *20 regards on Messiaen*, PUP, 2015); music and intonation, notably in a book about the French contemporary composer Pascal Dusapin (*Pascal Dusapin. Intonation or secret*, mf ed., 2002 and 2017); or musical pedagogy (which appears in his second book *Harmony Explained to Children*, mf ed., Paris, 2006). He conceived and presented a radio program concerning musical pedagogy, on the cultural French public radio channel “France Culture”, each week from September 1999 to June 2000. He gave two conferences at the Collège de France in 2007.

Luisa Antoni (musikluis1@gmail.com)

completed a diploma in piano at the Conservatory of Music in Trieste before going on to study harpsichord and composition. She holds a degree in the aesthetics of contemporary music from the University of Trieste and a master’s degree and doctorate from the University of Ljubljana. In 2010 her doctoral thesis was published in Italian by Trauben (Turin) and in Slovene by Mladika (Trieste). She has pursued further studies in harpsichord and historical piano with Ilario Gregoletto and Emilia Fadini and attended numerous masterclasses with Christopher Stembbridge. She is a music journalist at RTV Slovenia. She has studied composition with F. Nieder, M. Cardi, M. Bonifacio, A. Corghi, R. Vaglini and F. Fanticini.

Kevin Clarke (kclarke@gmx.de)

was born in Berlin in 1967. He studied musicology and English Literature at the Freie Universität Berlin and Università Statale in Milan. His MA was on Stephen Sondheim's *Passion*, his PhD on Emmerich Kálmán and the transatlantic jazz operettas of the 1920s. Clarke has published extensively on the changing performance practices of operetta, as well as on sexuality and gender in musical theater. He curated exhibitions at Theatermuseum Wien (*Welt der Operette*) and Schwules Museum Berlin (*Glitter and be Gay, Porn That Way, Siegfried Wagner, Superqueeroes* etc.). He is the author of numerous books, and he founded the Operetta Research Center Amsterdam in 2006. Clarke has taught at Universität Wien, the Graduate Center of City University of New York, at Hochschule Osnabrück et al. And he can be seen in the film documentaries *Bin nur ein Jonny – Paul Abraham*, *The Florence Foster Jenkins Story* (with Joyce DiDonato) and *Operndiven – Operntunten* by Rosa von Praunheim.

Ryszard Daniel Goliński (degol@amu.edu.pl)

is Polish musicologist and Professor at the Institute of Musicology of Adam Mickiewicz University in Poznań and in the Department of Music Theory of The Grażyna and Kiejstut Bacewicz Academy of Music in Łódź. His main professional interests cover the history of the 19th-century music and opera. After completing musicological and cello performance studies, he obtained his PhD in musicology (1993). In his postdoctoral career he has been involved in research projects on programme music and the works of Juliusz Zarębski (Jules Zarembsky) and Giuseppe Poniowski. In recent years, he has been researching Polish themes in 19th-century European music.

Igor Grdina (igor.grdina@zrc-sazu.si)

is a professor of Slovene literature and cultural history, a researcher at the Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, a lecturer at AMEU and the University of Nova Gorica. He has spent two semesters as a visiting professor at the University of Vienna. He wrote the libretto for Aleš Makovac's opera *Julija*, which premiered in 2020; he has adapted and translated several opera and operetta librettos for performances in Ljubljana, Maribor and Novo Mesto. One of his works on the theatre has been translated into Russian and published in book form in the Russian Federation.

Vita Gruodytė (vita.gg12@gmail.com)

is a researcher at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (Vilnius). After doctoral studies with the Tempus Programme at Helsinki University, she obtained a PhD in Musicology from the Lithuanian Academy of Theatre and Music in 2000 with a thesis entitled *The Phenomena of Space in the Music of the 20th Century*. She was a researcher at the Lithuanian Museum of Music, Theatre, and Cinema, at the University of Klaipėda (Lithuania), and supervised research at the Invisible College of the Soros Foundation in Vilnius. She is a member of the Lithuanian Composers' Union, and an editorial board member of Lithuanian cultural magazine *Fields of Culture* (*Kultūros barai*, Vilnius) as well as of the scientific journal *Artistic culture. Topical Issues*, published by the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Kiev). Her research (books, conferences and articles) focuses on aesthetics and the history of 20th-century music, cultural and political influences in contemporary music and, in particular, on the emergence of national identity in Lithuanian music.

Matthieu Guillot (magge.2m@gmail.com)

is a French musicologist and associate researcher (GREAM of the University of Strasbourg). He studied musicology at the Department of Musicology of the University of Strasbourg and Paris-VIII. He received his PhD in 1997 (University of Paris-VIII) and his post-doctoral degree (Habilitation) in 2004 at the University of Provence (Aix-Marseille). His publications include essays on the musical aesthetics of modern and contemporary music, as well as the phenomenology of hearing.

Fatima Hadžić (fatima.hadzic@mas.unsa.ba; fatima_hadzic@yahoo.com)

is an associate professor in the field of musicology at the Academy of Music of University in Sarajevo, where she graduated in piano (2003) and musicology (2005). At the same institution, she earned a master's (2009) and doctoral degree (2012). She was engaged as President of the Musicological Society of Federation of Bosnia and Herzegovina (2014–2018) and is a contributor to research projects of the Institute of Musicology and Ethnomusicology (Academy of Music). In 2019 she was appointed Editor in Chief of the Journal for Musical Culture *Music (Muzika)*.

Magdolna Jákfalvi (jakfal@t-online.hu)

is a professor of theatre history. She has published several books and articles on the topics of contemporary drama theory, both the Hungarian and

the European avant-garde, and the ways in which politics of memory interact with theatre. She is the co-founder of the *Theatron* (a journal of theatre studies), the *Philther*-hub (www.philther.hu) and in 2018, the Kálmán-project. In the last decade, her research has focused on the State Socialist practice of Hungarian Theatre after WW2, on the Sovietised reception history of the performances, and on the transformation of the Viennese operetta into nationalised one.

Luba Kijanovska (luba.kyjan@gmail.com)

geb. in Lviv. Studium der Musikwissenschaft am Lviver Staatlichen Konservatorium „Mykola Lyssenko“ (1979). PhD 1985 (Funktionen des Programms in der Wahrnehmung des Musikwerkes), habilitiert 2000 (Die Evolution der galizischen Musikkultur der XIX–XX Jahrhunderte); von 1987 – Dozent, von 1995 – Professor, von 1991 – Inhaberin des Stuhls für Musikgeschichte an Lviver Nationalen Musikakademie „Mykola Lyssenko“. Forschungsschwerpunkte – Musikkultur Galiziens, Musikpsychologie, Geschichte der ukrainischen Musik, Beziehungen der ukrainischen Musik zu anderen europäischen musikalischen Nationalschulen, Musikpädagogik. Autorin der 6 Monographien, 8 Lehrbücher und über 400 Veröffentlichungen in den wissenschaftlichen Bänden und Zeitschriften (Ukraine, Polen, Deutschland, Österreich, Slowenien, USA, Litauen, Rumänien, Russland u. a.).

Ana Kocjančič (ana.kocjancic77@gmail.com),

is an Art historian, interpreter of cultural heritage, art gallerist and researcher for history of scenography in Slovenia. She completed a master's degree of "Scenography in Slovenian Drama Theaters between the Wars of the World (1918–1941)" in 2006, at the Department of Art History at the Faculty of Arts in Ljubljana. Since then she has been researching the history of Slovenian scenography and its connection with the development of Slovene fine arts and the effects of European theater movements and European fine art on its development. Between 2006 and 2009, she was a professional assistant in the field of scenography and theatrical techniques in the emergence of a new theater terminological dictionary, which was created and published (2008) at the Slovenian Academy of Sciences and Arts (SASA/SAZU, Slovenska akademija znanosti in umetnosti) in Ljubljana. She is the author of monography "Prostor v prostoru – Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991" and many articles, exhibitions, television and radio shows on the development of Slovenian scenography.

Darja Koter (darja.koter@ag.uni-lj.si)

is full professor at the Academy of Music of Ljubljana University. Research works on various topics like history of musical instruments, music iconography, music performing, music education, and about works of composers. Collaboration in research projects of the University of Bonn and of the University of Ljubljana. Monographs: *Glasbilarstvo na Slovenskem* (2001, 2004), *Musica coelestis et musica profana. Glasbeni motivi v likovni dediščini od severne Istre do Vremske doline* (2008), *Slovenska glasba 1848–1918* (2012), *Slovenska glasba 1918–1991* (2012), *90 let Glasbene šole Slavka Osterca Ljutomer* (2018); *Akademija za glasbo 80 let* (2020). In the year 2014, she has received the Mantuani award.

Hartmut Krones (krones@mdw.ac.at)

studierte Musikerziehung, Germanistik, Gesang, Gesangspädagogik sowie Musikwissenschaft, unterrichtet seit 1970 an der Akademie (1998 Universität) für Musik und darstellende Kunst Wien und leitete bis September 2013 das „Institut für Musikalische Stilkforschung“ (Abteilungen: „Stilkunde und Aufführungspraxis“ sowie „Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg“). 2018 erschien der 1. Band der von ihm geleiteten Kritischen Gesamtausgabe der Schriften Arnold Schönbergs. Mitarbeiter und Fachbeirat der MGG, Publikationen in den Bereichen Aufführungspraxis Alter und Neuer Musik, Musikalische Symbolik und Rhetorik sowie Musik und Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (incl. Musik im Exil); Bücher u. a. über Leben und Werk von L. van Beethoven sowie von A. Schönberg.

Primož Kuret (primoz.kuret@gmail.com)

finished grammar school in Ljubljana in 1954 and graduated at the Academy of Music (music history) and at the Faculty of Arts (art history) in 1959. In 1960 he won the Student Prešeren Award. In 1965 he received his doctorate, later he became assistant professor (1978), associate professor (1983) and finally full professor in 1988 – in the fields of world music history and history of Slovene music – at the Academy of Music in Ljubljana. He was head of the Department of Music Education several times, between 1993 and 2001 he was deputy dean of the Academy of Music, between 2000 and 2004 he was president of the Slovene Musicological Society. He was editor of *Revija GM (Jeunesses Musicales)* from 1973 till 1987, for a number of years he was chairing different boards, a member of Steering Committee of the Prešeren Fund and the president of its jury for music. Between 2001 and 2005 he was head of the National Committee for the Renewal of Musical Education. In

1986 – together with the composer M. Stibilj – he established the Slovene Music Days that are each year accompanied by an international musicology symposium. He has received numerous awards, the most important are: the Medal of Merit of the Czech Republic (1985), honorary member of the Accademie Filarmonica di Bologna (2001), Betetto Award (2003), Herder Prize in Vienna and the Cross of Honour for Science and Art 1st Class, for accomplishments in the fields of musicology (2005), National Award of the Republic of Slovenia for his life-work in Musical Education (2005), Mantuani Award (2006), the Order of Merit of the Republic of Slovenia (2012). He partook in many international symposiums where he introduced and represented Slovene music (Belgium, Bulgaria, the Czech Republic, Croatia, Italy, Canada, Latvia, Lithuania, Luxemburg, Germany, Norway, Romania, Switzerland, Slovenia and Turkey).

His most important works include: *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah v Sloveniji* (1973), *Glasbena Ljubljana 1899–1919* (1985) *Glasba in družba* (1988), *Mahler in Ljubljana* (1997 in 2011, the revised German translation was published in 2001 in Vienna), *Slovenska filharmonija – Academia philharmonicorum 1701–2001* (2001), *Zgodbe o glasbi in glasbenikih* (2004), *Slovenski skladatelji v portretih Saše Šantla* (together with Verena Koršič Zorn, 2005), *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919* (2005), *100 let Slovenske filharmonije* (2008), *Zanesenjaki in mojstri* (2011). In domestic and foreign journals (Austria, Bulgaria, the Czech Republic, Italy, Japan, Germany, Slovakia) he published articles on Slovene music. He was guest professor at the University of Munich and in Freiburg im Breisgau.

Helmut Loos (hloos@uni-leipzig.de)

Studium der Musikpädagogik in Bonn (Staatsexamina), anschließend Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Bonn; 1980 Promotion, 1989 Habilitation. 1981 bis 1989 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bonn. 1989 bis 1993 Direktor des Instituts für deutsche Musik im Osten in Bergisch Gladbach. Seit April 1993 Inhaber des Lehrstuhls für Historische Musikwissenschaft an der Technischen Universität Chemnitz, von Oktober 2001 bis März 2017 an der Universität Leipzig. 22. 10. 2003 Ernennung zum Professor honoris causa der Lyssenko-Musikhochschule Lemberg/L'viv. 2003 bis 2005 Dekan der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften der Universität Leipzig. 02. 04. 2005 Ernennung zum Ehrenmitglied der Gesellschaft für deutsche Musikkultur im südöstlichen

Europa (München). 30. 10. 2014 Ehrendoktor der Universitatea Națională de Muzică din București.

Mitglied in den internationalen Editionsräten der Zeitschriften *Hudebni věda* (Prag), *Lituvos muzikologija* (Vilnius), *Menotyra. Studies in Art* (Vilnius), *Ars & Humanitas* (Ljubljana), *Musicology Today* (Bukarest), *Muzica. Romanian Music Magazine* (Bukarest) und *Studies in Penderecki* (Princeton, New Jersey).

Tatjana Marković (tatjana_markovic@icloud.com)

is a chair of a project on the musical life at the military border in the Banat and Slavonia at the Austrian Academy of Sciences in Vienna. She has taught at universities in Belgrade, Graz, Ljubljana, and Vienna. She is a chief of the IMS study group Music and Cultural Studies, the editor or a member of editorial board of four journals, and of MGG for Southeastern Europe. Marković was a chair of numerous international research projects. She has published on the 18th to 20th century music (Balkan, Russian, German opera; music historiography, musicology, gender studies). She has written three books and is the editor of eleven.

Daniel Molnár (danielmolnarphd@gmail.com)

is a theatre historian focused on theatre entertainment in Central Europe. Starting his career as a performance artist, he went on to obtain a degree in clowning in 2005 and a PhD in history in 2017. He has curated three exhibitions about the entertainment business in Budapest; in February 2019, his latest, “Red Stars – Showbusiness during Hungarian Stalinism and the socialist revues”, opened in the National Széchényi Library accompanied by a monograph of the same title. After working for the Budapest Operetta Theatre in the 2016/17 season, he moved to Berlin where he did his practice in stage directing at the Komische Oper in May 2019.

Henrik Neubauer (henrik.neubauer@guest.arnes.si)

is an opera director, choreographer, doctor, professor, writer, and opera and ballet historian. From 1946 a member of the corps de ballet of the Ljubljana Opera, then a soloist and eventually artistic director; from 1972 the general and artistic director of the Ljubljana Festival; from 1984 the artistic director of the Opera and Ballet of the Slovene National Theatre in Maribor; since 1989 a lecturer at the Ljubljana Academy of Music. He has worked in Slovenia, Austria, Italy, Croatia, Serbia, Ireland, Bulgaria and Slovakia. He has written 39 books and 600 articles on opera, ballet, acting and medi-

cine and is also the author of two collections of poetry. He is the holder of the Gold Order of Merit of the Republic of Slovenia and the Turkish decoration Distinguished Senior Citizen of the World. He is a doctor *honoris causa* of the Université de la Danse in Paris, an honorary member of the International Theatre Institute, a distinguished member of Glasbena Matica Ljubljana, etc.

Niall O'Loughlin (N.Oloughlin@lboro.ac.uk)

studied at the Universities of Edinburgh (MA) and Leicester (PhD) and until 2006 was Director of the Arts Centre at Loughborough University. He has specialised in the 20th and 21st-century music of Slovenia, the United Kingdom and Poland. His book *Novejša glasba v Sloveniji* was published in Ljubljana in 2000. He has written over 30 papers for Slovene Music Days symposia, given many other conference papers, written various articles for *Muzikološki zbornik*, numerous periodical articles, chapters in books, and a large number of entries in various editions of the *New Grove Dictionaries of Music*. In 2007 he was elected Corresponding Member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts.

Karmen Salmič Kovačič (karmen.salmic@um.si)

is a musicologist and librarian and, since 1997, the curator of the Music and Film Collection at Maribor University Library. Before this she spent six years as a teaching assistant for music history courses in the Music Department of the Faculty of Education at the University of Maribor. She completed her bachelor's, master's and doctoral degrees in the Musicology Department of the Faculty of Arts at the University of Ljubljana. She is the author of the digital monograph *The Orchestral Music of Demetrij Žebre* (2017) and several academic and technical papers and has created numerous exhibitions. Her principal research focus is Slovene music of the twentieth century.

Stefan Schmidl (S.Schmidl@muk.ac.at),

university professor for Music History and the deputy director of the Institute of Science and Research (IWF) at the Music and Arts University of the City of Vienna (MUK). He is a senior researcher at the Austrian Academy of Sciences.

Timur Sijaric (Timur.Sijaric@oeaw.ac.at),
research assistant at the department of Musicology at the Austrian Centre
for Digital Humanities and Cultural Heritage of the Austrian Academy of
Sciences and a doctorate student at the University of Music and Perform-
ing Arts Vienna.

Borut Smrekar (borut.smrekar@guest.arnes.si)
After completing his studies in law, piano and conducting in Ljubljana, he
continued his studies at the Hochschule für Musik und darstellende Kunst
in Vienna. His first engagement was at the Academy of Music in Ljubljana,
where he completed his doctoral dissertation with the topic *The Problem
of Retouching the Orchestral Sound of Beethoven's Symphonies*. In the years
1998–2005 he led the Slovenian National Theatre Opera and Ballet Ljublja-
na and in the years 2019–2020 The Slovenian Philharmonic Choir. He has
conducted various orchestras and choirs, translated several opera libret-
tos, written reviews, participated in the juries of various prestigious inter-
national competitions and participated in several international musicolog-
ical symposia. He has published a number of articles, mostly in the field of
opera.

Michal Ščepán (michal.scepan@savba.sk)
studied at the Department of Musicology of Comenius University in Brati-
slava from 2008 to 2013. He has been working at the Institute of Musicology
of the Slovak Academy of Sciences since 2013. He obtained his PhD degree
for his dissertation focusing on the prominent Slovak composer Tadeáš Sal-
va (2018), and is currently engaged in studying the life and works of other
Slovak composers, especially members of the generation of the Slovak mu-
sical avant-garde, as well as in research on the development of musical cul-
ture in the 20th century in Slovakia. His research interests also include pop-
ular music and the artistic expressions of various subcultures.

Manica Špendal
is a retired professor emeritus at the University of Maribor. After graduat-
ing from the High School of Music in Maribor (piano) and graduating from
the history department of the Academy of Music in Ljubljana (1955), she re-
ceived her master's degree in 1969 and her doctorate in 1979 from the De-
partment of Musicology at the Faculty of Arts in Ljubljana. She also com-
pleted her studies of Italian language and literature at the same faculty, in
1963. From 1964 she lectured on the history of music, musical forms and

musical instruments at the then Pedagogical Academy, and later at the Faculty of Education in Maribor. She has been a full professor there since 1987, and in 1981–89 was the head of the Department of Music. She lectured part-time after retirement. She is the author of the monographs *Musical Performances on the Stage of the Maribor theatre from 1785 to 1861* (1975), *Development and Characteristics of Slovene Romantic Song* (1981), *From Maribor's Musical History* (2000) and numerous professional and scientific contributions. The central area of her research is the history of Maribor's musical theatre. Since 1985 she has been a collaborator of the Research Institute for Musical Theatre in Bayreuth, and has published biographies of many Yugoslav musical artists in *The New Grove Dictionary of Opera*, *Piper's Encyclopaedia of Musical Theatre* and elsewhere.

Jernej Weiss (jernej.weiss@ag.uni-lj.si)

studied musicology at the Department of Musicology of the University of Ljubljana's Faculty of Arts, and at the Institute of Musicology of the University of Regensburg. From 2005 to 2009 he was employed as an assistant at the Department of Musicology in Ljubljana. From 2011 to 2020 he has been editor-in-chief of Slovenia's principal peer-reviewed musicological journal, *Muzikološki zbornik / Musicological Annual*. He is on the editorial boards of several scholarly journals and specialised publications and participates in various domestic and international scientific projects. A full professor of musicology at the University of Maribor since 2016 and at the University of Ljubljana since 2019, he has been a visiting lecturer at the universities of Brno, Graz, Leipzig and Cardiff, among others.

His research work covers issues related to music from the nineteenth century to the present day, with a particular focus on the Slovene and Czech cultural environments. He is the author of three monographs. Since 2016 he has headed the international musicology symposium of the *Slovenian Music Days*. He has been editor-in-chief of the new collection of monographic studies *Studia musicologica Labacensia* since 2016.

Ingeborg Zechner (ingeborg.zechner@uni-graz.at)

leitet aktuell an der Karl-Franzens-Universität Graz ein vom Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) gefördertes Forschungsprojekt über den Filmkomponisten Franz Waxman (Projektnr.: P 33029). 2014 Promotion an der Karl-Franzens-Universität Graz im Fach Historische Musikwissenschaft mit einer Dissertation über die italienische Oper im London des 19. Jahrhunderts (publiziert 2017 als *Das englische Geschäft mit der Nachtigall*

bei Böhlau). Von 2015 bis 2019 Mitarbeiterin der Gluck-Forschungsstelle der Universität Salzburg, 2018 Fulbright Visiting Scholar an der Syracuse University (NY). Forschungsschwerpunkte: u.a. Sozial- und Kulturgeschichte der Musik, Oper des 19. Jahrhunderts, Filmmusik der 1930er bis 1960er Jahre, Musik und Medien sowie Musik und Mobilität/Migration.