UR. JERNEJ WEISS

VLOGA NACIONALNIH
OPERNIH GLEDALIŠČ
V 20. IN 21. STOLETJU

THE ROLE OF NATIONAL
OPERA HOUSES IN THE
20TH AND 21ST CENTURIES

Izid monografije so podprli

Mestna občina
Ljubljana

Organizacija Združenih
narodov za izobraževanje,
znanost in kulturo

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

• Unescovo
• kreativno mesto
• od 2015

REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

vloga nacionalnih opernih
gledališč v 20. in 21. stoletju

*the role of national opera
houses in the 20th and 21st
centuries*

ur. Jernej Weiss

2019

Znanstvena monografija z mednarodno udeležbo
Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju
– *The Role of National Opera Houses in the 20th and 21st Centuries*
Uredil Jernej Weiss

Studia musicologica Labacensia, 3 (ISSN 2536-2445)
Glavni urednik • Jernej Weiss (Ljubljana/Maribor)
Odgovorni urednik • Jonatan Vinkler (Koper)
Tehnična urednica • Tjaša Ribizel (Ljubljana)
Uredniški odbor • Matjaž Barbo (Ljubljana), Primož Kuret (Ljubljana), Helmut Loos (Leipzig),
Lubomír Spurný (Brno), John Tyrrell († Cardiff), Michael Walter (Graz), Jernej Weiss (Ljubljana/Maribor)

Recenzenti • Lubomír Spurný, Ivan Florjanc, Igor Grdina

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. Dragan Marušič, rektor)
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 2019

ISBN 978-961-7055-50-4 (spletna izdaja: pdf)
<http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-7055-50-4.pdf>
ISBN 978-961-7055-51-1 (spletna izdaja: html)
<http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-7055-51-1/index.html>
ISBN 978-961-7055-52-8 (tiskana izdaja)
Naklada tiskane izdaje: 200 izvodov (tiskovina ni namenjena prodaji)
DOI: <https://doi.org/10.26493/978-961-7055-50-4>

© 2019 Festival Ljubljana

Katalogni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani
COBISS.SI-ID=298791680
ISBN 978-961-7055-50-4 (pdf)
ISBN 978-961-7055-51-1 (html)

Vsebina

- Jernej Weiss*
9 The Role of National Opera Houses in the 20th and 21st Centuries
- Jernej Weiss*
13 Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju
- Susanne Kogler*
17 Neue Musik auf österreichischen Bühnen:
Kritische Anmerkungen zum aktuellen Repertoire
- Helmut Loos*
57 Tempel und Kathedralen für die ernste und heilige Musik.
Opern- und Konzerthäuser und ihre Ikonographie
- Hartmut Krones*
69 Die Wiener Volksoper als „nationale Spielstätte“
- Wolfgang Marx*
91 Opera in Ireland – A Continuing Struggle for Acceptance
- Lauma Mellēna-Bartkeviča*
117 Opera and national culture in Latvia: the centenary balance
- Florinela Popa*
129 On the Romanian Opera, Bucharest: One Author, Two Views
- Luba Kijanovska*
143 Oper als Markt: Opernaufführung als Marketing-Trick

- Vladimir Gurevich*
 155 Das Mariinski-Theater – zwischen Vergangenheit und Zukunft
 – das 21. Jahrhundert
- Vita Gruodytė*
 163 Opera without Theatre
- Jacques Amblard*
 173 “Spectacular” challenges of opera in the 21st century
- Lenka Křupková, Jiří Kopecký*
 183 Das Olmützer Provinztheater und seine Beziehung zu Marburg
 und Laibach. Das Olmützer Operntheater als Modell
 zur Herausbildung eines nationalen Theaters im Rahmen
 der Österreichischen Monarchie
- Cristina Scuderi*
 201 Teatri d’oltremare: Impresari und ihr Beziehungsnetz
 an der ostadriatische Küste um die Jahrhundertwende
- Ivano Cavallini*
 219 The Italian “National Opera” Imagined from a Southern Slavic
 Viewpoint: Franjo Ks. Kuhač and Josip Mandić
- Biljana Milanović*
 231 Opera Productions of the Belgrade National Theatre at the Beginning
 of the 20th Century Between Political Rivalry and Contested Cultural
 Strategies
- Nada Bezić*
 253 Ljubljanska in zagrebška Opera med drugo svetovno vojno
 – primerjava
- Aleš Gabrič*
 277 Ustanovitev Opere Narodnega gledališča v Ljubljani
 v sklopu izgradnje osrednjih narodnih kulturnih ustanov
- Jernej Weiss*
 291 Václav Talich at the Slovene Provincial Theatre in Ljubljana
- Primož Kuret*
 303 Sezona Fritza Reinerja v Ljubljani (1911–12)
- Matjaž Barbo*
 313 Operna »vožnja domov« Emila Hochreiterja
- Darja Koter*
 333 Ciril Debevec – the first professional opera director in Slovenia

	<i>Gregor Pompe</i>
351	Repertoarna analiza ljubljanskega opernega uprizarjanja od ustanovitve Dramatičnega društva do danes
	<i>Niall O'Loughlin</i>
373	The European Musical Context of the Operas of Slavko Osterc
	<i>Tjaša Ribizel</i>
395	The Reception of the Ljubljana Opera House Repertoire by Critics in Slovenian Daily Newspapers from the end of the World-War II to the 1960s
	<i>Tomaž Svete</i>
405	Pota in stranpota sodobne slovenske operne ustvarjalnosti
413	Povzetki
433	Summaries
455	Avtorji
465	Contributors
475	Imensko kazalo/Index

The Role of National Opera Houses in the 20th and 21st Centuries

Jernej Weiss

Univerza v Ljubljani / Univerza v Mariboru

The focus of research interest in the third monographic publication in the collection *Studia musicologica Labacensia*, entitled *The Role of National Opera Houses in the 20th and 21st Centuries*, is the study of the broader, socially conditioned, institutional and musical frameworks of the activity of national opera houses in this period, with a particular focus on the centenary of the foundation or commencement of activity of the National Theatre Opera in Ljubljana.

Theatrical life in Slovenia, which had run on two separate (nationally or ethnically differentiated) tracks ever since the founding of the Dramatic Society in 1867, was initially equal only on paper. Slovene persistence and changes in government policy gradually began to show results in the theatrical life of Ljubljana. The intention of the Slovenes – effectively announced by the inaugural performance of the Slovene Provincial Theatre in September 1892 – was the complete takeover of the cultural institution. This goal was achieved in 1911, when the German theatrical society built a new, German theatre. Ljubljana thus gained two nationally and organisationally entirely separate theatres, whose activities – conditioned by difficult financial circumstances and, even more so, by political intrigue – were finally interrupted by the First World War.

On 6 April 1918 Ljubljana mayor Ivan Tavčar, writing in the newspaper *Slovenski narod* (The Slovene Nation) under the bombastic headline “Slovenes!”, announced that “a consortium has been established with the

purpose of reviving the Slovene Theatre in Ljubljana and creating a solid financial basis for it.¹ A board of directors was appointed, consisting of representatives of politics and capital. The consortium was led by the wholesale merchant Alojzij Lilleg and a theatrical council, which included some leading representatives of the Slovene cultural community at that time: Anton Funtek, Matej Hubad, Fran Saleški Finžgar, Alojz Kraigher, Oton Župančič and Izidor Cankar. The greatest credit for the renovation of the theatre undoubtedly belongs to Fran Govekar, who brought together the necessary technical staff, singers, orchestra, chorus and conductors. It was thanks to his personal efforts that a Slovene opera and ballet ensemble began its activity with the operetta *Les p'tites Michu* by André Messager on 21 November 1918, followed by a magnificent staging of Smetana's *The Bartered Bride* on 3 December 1918.² The latter performance showed something that had already been demonstrated countless times, namely the connection between the Slovene and Czech nations. At the same time it was an acknowledgement of the fraternal favours that the Slovene theatre had received from the Czechs.

If in the nineteenth century opera continued to serve as the privileged standard-bearer of national symbols, particularly in the case of emerging nations, the Slovenes among them, with the rise of belligerent nationalism in the first half of the twentieth century, it became primarily a political tool of various nationalist and totalitarian upheavals, before national distinctions in opera were ultimately eliminated with the internationalisation that marked the second half of the twentieth century.

For the most part, such modernist transformative perspectives have yet to reach the Slovene reception of opera. As a result, we are still dealing with synthetic discourses that are the result not of analytical stances but, above all, of a mythologisation of the national in opera as an essential distinguishing criterion.

For this reason, too, despite primary historiographical research in the field of opera being largely complete, the results of this research in Slovenia have never really come close to analysing those questions connected to the lack of institutional regulation of operatic art, cultural and repertoire policy, opera house management strategies, personnel and social climate, problems of premises, media representations of opera, and so on, which have

1 Ivan Tavčar, "Slovenke in Slovenci," *Slovenski narod* 51 (1918), 78 (6. 4.): 1.

2 Dušan Moravec, ed., *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967), 204.

sporadically come to a head at the Ljubljana Opera or the Maribor Opera, the two principal centres of operatic art in Slovenia.

Unfortunately, these issues are all too often dependent on current political interests and have less to do with profound reflection and a long-term strategy as regards personnel and repertoire. The latter often remains merely words on a piece of paper, since it is incapable of surviving more than a single term in office and bringing about the necessary changes within the majority of state cultural institutions. Not even the re-emerging trend for self-management is something upon which the management of principal musical institutions would be based in an advanced cultural milieu, not to mention a disastrous employment policy that equates artists with other professional groups by levelling wages. Both factors lead to uncompetitiveness in a comparable environment, let alone one that is culturally more developed.

A musically impoverished media landscape, uncritically substituted in some of Slovenia's principal media by reporting on popular culture, is becoming our everyday reality. This kind of instant cultural policy is increasingly followed by the general taste of audiences, while not even the artistic concepts of individual cultural institutions are immune to it. Accordingly, the programmes of the majority of national musical institutions are still dominated by the logic of the pleasing and still acceptable classic repertoire. There is probably no need to underline the fact that it is consequently becoming increasingly difficult for artists working in Slovenia to break through with new works. At the same time, and with the exception of festival events, our largely half-empty concert halls and opera houses are calling out to us to make radical changes and, above all, to educate audiences – something that the most successful cultural institutions around Europe realised decades ago.

On the other hand, the extremely rich history of opera in Slovenia clearly shows us that even in considerably less favourable circumstances (in terms of personnel and funding), such as the reconstruction that followed the First World War (with poorer infrastructure, which is all too often an excuse for the absence of more durable concepts) we have been capable – thanks to the vision of a small number of significant individuals – of achieving many enviable artistic superlatives.

Thus the initial question – What is the role of national or state opera houses and other musical institutions in today's culturally increasingly apathetic society? – is undoubtedly an appropriate one. Be that as it may, this

discussion seeks to go beyond the logic of the latest jubilee symposium on opera in Slovenia, and, with the help of contributions from leading national and international opera researchers (the latter as references for current developments in opera around the world), to familiarise itself with the reasons behind some of the currently most relevant issues in opera at home and abroad and, in general, with the intellectual currents and orientations in opera in the twentieth and twenty-first centuries.

Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju

Jernej Weiss

University of Ljubljana / University of Maribor

V središču raziskovalnega zanimanja tretje monografske publikacije zbirke *Studia musicologica labacensia* z naslovom *Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju* je preučitev širših družbeno pogojenih institucionalno-glasbenih okvirov delovanja nacionalnih opernih gledališč v omenjenem obdobju, s posebnim ozirom na 100. obletnico ustanovitve oziroma začetka delovanja Opere Narodnega gledališča v Ljubljani.

Gledališko življenje na Slovenskem, ki je vse od ustanovitve Dramatičnega društva leta 1867 potekalo po dvonacionalni tirnici, je bilo sprva enakopravno le na papirju. Slovenska vztrajnost in spremembe v vladni politiki pa so postopoma začele kazati rezultate tudi v gledališkem življenju tedanje Ljubljane. Namen Slovencev, ki ga je pravzaprav napovedala že otvoritvena predstava slovenskega Deželnega gledališča septembra 1892, je bil popoln prevzem kulturne institucije. Cilj je bil dosežen leta 1911, ko je nemško gledališko društvo zgradilo novo, nemško gledališko hišo. Ljubljana je s tem dobila dve, nacionalno in organizacijsko povsem ločeni gledališči, katerih delovanje je ob neugodnih gmotnih razmerah in še bolj političnih intrigah dokončno pretrgala prva velika svetovna morija.

Tako je takratni ljubljanski župan Ivan Tavčar 6. aprila 1918 v dnevniku *Slovenski narod* pod bombastičnim naslovom »Slovenke in Slovenci!« zapisal, da se je »ustanovil konsorcij z namenom, nanovo oživitvoriti slovensko gledališče v Ljubljani ter mu ustvariti krepko gmotno podlago.«¹ Iz-

1 Ivan Tavčar, »Slovenke in Slovenci!«, *Slovenski narod* 51 (1918), 78 (6. 4.): 1.

volili so direktorij, v katerem so bili predstavniki politike in kapitala. Vodila sta ga veletrgovec Alojzij Lilleg in gledališki svet, v katerem je bilo nekaj osrednjih predstavnikov tedanje slovenske kulturne srenje – Anton Funtek, Matej Hubad, Fran Saleški Finžgar, Alojz Kraigher, Oton Župančič in Izidor Cankar. Najbolj zaslužen za obnovo gledališča pa je bil gotovo Fran Govekar, ki je zbral potrebno tehnično osebje, pevce, orkester, zbor in dirigente. Njegova osebna zasluga je, da je 21. novembra z opereto *Mičujevi hčerki* Andréja Messengerja in nato 3. decembra 1918 z uprizoritvijo Smetanove *Prodane neveste* začel delovati tudi ansambel slovenske opere z baletom.² Predstava je kot že ničkolikokrat poprej pokazala povezanost slovenskega in češkega naroda ter bila obenem priznanje bratskih čeških uslug slovenskemu gledališču.

Če je torej v 19. stoletju opera posebej pri oblikujočih se nacijah, med njimi tudi pri Slovencih, še bila privilegiran nosilec nacionalnih simbolizmov, je v prvi polovici 20. stoletja znotraj bojevitenga nacionalizma t. i. državnih gledališč postala prvenstveno politična funkcija številnih nacionalističnih in totalitarnih preurejanj, da bi bili lahko nato v drugi polovici 20. stoletja z internacionalizacijo likvidirani vsi nacionalni razločki v operi.

Takšne modernistične preureditvene perspektive vse do danes večinoma niso dosegle slovenske recepcije opere. Tako imamo ob njej pogosto še vedno opraviti s sintetičnimi diskurzi, ki niso rezultati analitskih drž, temveč v prvi vrsti mitologizacije nacionalnega v operi kot esencialnega razločitvenega kriterija.

Tudi zato se kljub povečini opravljenim primarnim historiografskim raziskavam na področju opere njihovi izsledki v Sloveniji nikoli niso zares analitsko približali preučevanju opernih problematik, povezanih z institucionalno neurejenostjo operne umetnosti, kulturno politiko operne dejavnosti, repertoarno politiko, strategijami vodenja oziroma upravljanja opernih hiš, kadrovske in socialno klimo, prostorsko problematiko, medijskimi reprezentacijami opere, ki so sporadično v določenih časovnih presledkih kulminirale v ljubljanski oziroma mariborski Operi kot dvema pglavitnima centroma operne umetnosti v Sloveniji.

Omenjene problematike se zdijo žal vse prevečkrat odvisne od vsakokratnih političnih interesov, manj pa poglobljenega razmisleka in dolgoročne personalno-repertoarne strategije. Ta pogosto ostaja mrtva točka na papirju, saj običajno ni zmožna preživeti več kot enega mandata in znotraj ve-

2 Dušan Moravec, ur., *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967), 204.

čine državnih kulturnih ustanov uresničiti prepotrebni sprememb. Tudi ponovno prisotne tendence po samoupravljanju niso nekaj, na čemer bi v naprednejših kulturnih okoljih temeljilo vodenje osrednjih glasbenih ustanov, prav tako ne v marsičem zgrešena zaposlovalna politika, ki umetnike z uravnilovko izenačuje z drugimi poklicnimi skupinami. Oboje teži k nekonkurenčnosti v primerljivem, kaj šele kulturno razvitejšem okolju.

Glasbeno dodobra osiromašena medijska krajina, ki jo je v nekaterih osrednjih slovenskih medijih povsem nekritično nadomestilo poročanje o popkulturi, postaja vsakodnevna realnost. Takšni instant kulturni politiki vse bolj sledi tudi splošni okus občinstva, nanj pa niso imuni niti umetniški koncepti posameznih kulturnih institucij. Tako na programskem področju večine državnih glasbenih ustanov še vedno prevladuje zakoreninjenost v logiki vsečnega in še sprejemljivega železnega repertoarja. Najbrž ni treba poudarjati, da je pri nas delujočim ustvarjalcem posledično vse težje prodreti z novimi deli. Hkrati pa nas z izjemo festivalskih dogodkov večinoma napol prazne koncertne in operne dvorane pozivajo h korenitim spremembam, predvsem pa k vzgoji občinstva, česar se že desetletja zavedajo najuspešnejše kulturne ustanove po Evropi.

Sicer pa nam tudi nadvse bogata operna zgodovina na Slovenskem jasno kaže, da smo z vizijo nekaterih pomembnih osebnosti na opernem področju, tudi v personalno in gmotno bistveno manj ugodnih okoliščinah rekonstrukcije po prvi svetovni vojni (s slabšo infrastrukturo, ki je vse prevečkrat izgovor za odsotnost trajnejših konceptov), znali doseči marsikateri zavidanja vreden umetniški presežek.

Tako se zdi izhodiščno vprašanje, kakšna je torej vloga nacionalnih oziroma državnih opernih in drugih glasbenih ustanov, sploh v današnji kulturno vse bolj apatični družbi, zagotovo na mestu. Vsekakor si želi razprava preseči logiko zgolj vsakokratnega jubilejnega simpozijskega ukvarjanja z opero na Slovenskem ter se s pomočjo prispevkov nekaterih vodilnih domačih in tujih (kot referenc sočasnega opernega dogajanja v tujini) raziskovalcev z opernega področja seznaniti tako z razlogi za najaktualnejšo operno problematiko doma ter v tujini kot z miselnimi tokovi in orientirji s področja opere v 20. in 21. stoletju na splošno.

Neue Musik auf österreichischen Bühnen: Kritische Anmerkungen zum aktuellen Repertoire

Susanne Kogler

Univerza za glasbo in upodabljačo umetnost, Gradec
University of Music and Performing Arts (KUG), Graz

Der folgende Beitrag behandelt die Rolle der österreichischen Bühnen in Hinblick auf das aktuelle Musiktheaterrepertoire, wobei zwei Perspektiven kombiniert werden: Institutions- und Rezeptionsgeschichte. Ziel ist zu untersuchen, wie sich das Musiktheaterrepertoire aktuell entwickelt bzw. konstituiert, welche Tendenzen zu erkennen sind und, soweit möglich, auch zu reflektieren, warum diese entstehen und damit auch die Problematik der Kanonbildung anzusprechen. Zwei Fragen erscheinen dabei von besonderem Interesse:

1. Welche Rolle nimmt die zeitgenössische Musik im Repertoire ein?
2. Welche Bedeutung haben künstlerisch-ästhetische und gesellschaftspolitisch-institutionelle Gesichtspunkte für die Entscheidung, welche Werke letztlich Eingang in die Spielpläne finden?

Dass die Oper eine museale Form sei, die Innovation und Erneuerung eher ausschließe als begünstige, suggeriert bereits der Terminus Musiktheater als Unterscheidungs- und Differenzierungswerkzeug zu Oper. Angesichts der Tatsache, dass sich dennoch zeitgenössische Werke in den Spielplänen der Opernhäuser finden, stellt sich die Frage nach deren Funktion im Spielplan: Was ist ihre spezifische Rolle hinsichtlich des Images der Institution und in Hinblick auf das Zielpublikum? Welche neuen Stücke werden im Besonderen an den großen staatlichen Opernhäusern und wichtigen Festivals gegeben? Wie unterscheiden sich diese von Stücken an anderen, kleineren und oft weniger prestigeträchtigen Bühnen program-

mierten? Wie korrespondieren diese – oft Auftragswerke – mit dem anderen Programm? Die an einzelnen Fallbeispielen zu überprüfende Ausgangshypothese ist, dass diese in den Spielplänen auftauchenden Werke dazu dienen, das Image der Institution zu modernisieren, ohne Konflikte mit den Musikerinnen und Musikern und dem klassisch orientierten Publikum zu provozieren: dass also weniger tiefgreifende künstlerische als imagebildende Faktoren für die Programmierung den Ausschlag geben. Theo Hirsbrunner hat in einem ähnlichen Sinne den Kritikpunkt angedeutet, dass die jährlichen Uraufführungen in der Pariser Oper mitunter den Anschein einer gewissen Beliebtheit erwecken.¹ Inwieweit diese Strategie mit dem häufig proklamierten Anspruch der zeitgenössischen Musik, eine gesellschaftskritische Dimension zu kultivieren, in Konflikt tritt bzw. diesen als unrichtig entlarvt, ist einer der Diskussionspunkte, die behandelt werden. Methodisch sollen nicht die Ergebnisse statistischer Auswertungen im Zentrum stehen, sondern die Reflexion aktueller Programmierungen anhand der Analyse einzelner Fallbeispiele. Was letztlich in Frage steht, ist das Innovationspotential und der gesellschaftspolitische Wert von Oper und Musiktheater.

Einleitung: Methodik und Forschungsstand

Geht es um die Frage nach dem Neuen, nach dem Innovationspotential der Oper bzw. des Musiktheaters, sprechen mehrere Gründe für einen institutionengeschichtlichen Ansatz. Im Besonderen für das 20. Jahrhundert ist die traditionelle Perspektive auf die Musikgeschichte als Geschichte der Komponisten und ihrer Werke oder der musikalischen Gattungen und Formen problematisch. Viele künstlerische Entwicklungen deuten auf die Auflösung der Gattungen hin, zugunsten einer „emphatischen Werkästhetik“ und einer Tendenz zur „Entgrenzung traditioneller Formbegriffe“.² Zudem kann von einer fortschreitenden Institutionalisierung des Musiklebens im 20. Jahrhundert gesprochen werden. Auch befördert das Interesse für Netz-

1 Theo Hirsbrunner, „Musiktheater der Gegenwart. Eine tour d’horizon“, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, ed., *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung* (Salzburg: Mueller-Speiser, 2008), 33.

2 Vgl. Arnold Jacobshagen, „Musikgeschichte als Institutionengeschichte“, in: Arnold Jacobshagen und Frieder Reininghaus ed., *Musik und Kulturbetrieb* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10), (Laaber: Laaber 2006), 145–146. Jacobshagen argumentiert vor diesem Hintergrund für die Institutionengeschichte: „institutionelle Bezüge“ seien „an die Stelle traditioneller Gattungsnormen getreten“.

werke und Verflechtungen in Kulturgeschichte und Philosophie das Interesse an einer musikalischen Institutionengeschichte.

Mit Arnold Jacobshagen betrifft Institutionengeschichte „Produktion, Verbreitung, Rezeption und Verarbeitung von Musik“ (Jacobshagen, „Musikgeschichte als Institutionengeschichte“, 149). Auch Paul Griffiths merkte kritisch zu seinem eigenen kompositionsgeschichtlich fokussierten Artikel an, dass eine Geschichte der Oper, die sich Werken des 20. Jahrhunderts widmet, nur von marginaler Bedeutung sei, weil wichtige Aspekte fehlen, wie unter anderem die Geschlossenheit des internationalen Repertoires, das 30 bis 40 Stücke beinhaltet, die riesige Zahl von Aufnahmen von Opern, die heute zur Verfügung steht, der Einfluss, den diese Aufnahmen auf die Präsentation und Wahrnehmung von Oper haben, die wachsende Bedeutung der Regie, die Wiederentdeckung der Oper vor Mozart sind Aspekte, die es ebenfalls zu bearbeiten gelte.³ Die Nähe von Institutionengeschichte, biographischen, gattungsgeschichtlichen und rezeptionsgeschichtlichen Forschungsansätzen zeigt eine Vielzahl an Publikationen.⁴

Auch zu den großen staatlichen Institutionen des Musiktheaterbetriebes in Österreich liegt Literatur vor, die in unterschiedliche Ansätze Einblick gibt und zugleich auf Desiderata verweist. Der vorliegende Beitrag schließt daran an.

3 Paul Griffiths, „The twentieth Century: To 1945“, in: Roger Parker, ed., *Oxford History of Opera* (Oxford: Oxford University Press, 1994), 279.

4 Siehe dazu u.a.: Colin Timms and Bruce Wood, ed., *Music in the London theatre from Purcell to Handel*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2017); Arne Stollberg, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard, *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2017); Robert Braunmüller, *Oper als Drama: Das „realistische Musiktheater“ Walter Felsensteins* (Berlin: De Gruyter, 2012 [Reprint ©2002]); Anno Mungen, ed., *Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2011); Philippe Agid and Jean-Claude Tarondeau, *The management of opera: an international comparative study*, (Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan, 2010); Jiří Kopecký und Lenka Křupková, *Das Olmützer Stadttheater und seine Oper: „Wer in Olmütz gefällt, gefällt in der ganzen Welt“* (Regensburg: Con Brio, 2017); Frédéric Döhl und Gregor Herzfeld, ed., *In search of the „Great American Opera“: Tendenzen des amerikanischen Musiktheaters* (Münster, New York: Waxmann, 2016); Vesselina Kasarova, „*ich singe mit Leib und Seele*“. über die Kunst, Sängerin zu sein. Gespräche mit Marianne Zelger-Vogt (Kassel: Bärenreiter, 2012); auch in dieser autobiographischen Darstellung sind neben Repertoireaspekten (Mozart, Rossini, Rosenkavalier und Carmen werden explizit schon in den Kapitelüberschriften als Wegmarken einer Weltkarriere genannt) mit Zürich und der Staatsoper Wien auch institutionelle Eckpunkte der Vita vertreten.

Betreffend die Staatsoper, sind die Rezeption der Werke von Wagner oder Strauss und Darstellungen der Tätigkeit von berühmten Dirigenten wie Mahler beliebte Themen.⁵ Die Wiederaufbaujahre werden in Hinblick auf die Dirigenten wie Karl Böhm oder auch Herbert von Karajan sowie die jeweiligen Intendanten beschrieben.⁶

Was die Quellen für die Programmanalysen betrifft, bieten die zunehmende Internetpräsenz der wichtigen Kulturinstitutionen und die Öffnung der Archive neue Möglichkeiten für die Forschung. Nichtsdestotrotz ist die Datenfülle nicht immer nur ein Gewinn, und auch die Recherchemöglichkeiten sind nach wie vor nicht immer benutzerInnenfreundlich. Das zeigen mitunter auch jene Veröffentlichungen, die sich auf die aktuellen Spielpläne der letzten Jahre und Jahrzehnte beziehen, wie beispielsweise die von Andreas Láng herausgegebene die Jahre 1945-2005 umfassende Chronik der Wiener Staatsoper.⁷ Die Gliederung ist bezeichnend für die Sichtweise, die auch aus dem Vorwort hervorgeht: der Fokus liegt auf den Werken und ihrer jeweiligen Inszenierungsabfolge. Einem ausführlichen Werkverzeichnis folgt eine nach Komponisten geordnete Übersicht. Im Internet kann dagegen auch nach einzelnen Saisonspielplänen gesucht werden, was einen Überblick über deren Zusammensetzung erlaubt. Statistische Auswertungen fehlen jedoch und sind mühsam zu erarbeiten.

Die Übersicht über die Komponisten gibt Aufschluss über die im Repertoire vertretenen Kompositionen des 20. Jahrhunderts und auch auf die Komponistinnen, die im Spielplan vertreten sind: Violeta Dinescu und Adriana Hölszky.

Komponisten des 20. Jahrhunderts sind in nicht geringer Zahl vertreten, darunter einerseits Klassiker des Opernrepertoires des 20. Jahrhunderts und Vertreter der gemäßigten Moderne wie Hindemith, Poulenc, Milhaud, Honegger, Janáček, Mussorgski, Berg, Britten, Henze, Rihm, Schnittke, Schostakowitsch, Schreker, aber auch als experimenteller einzustufende wie Wolf-Ferrari, Bernd Alois Zimmermann, Berio, Cerha, Pen-

5 Vgl. u.a.: Franz Grasberger, *Richard Strauss und die Wiener Oper* (Tutzing: Schneider, 1969); Andreas Láng and Olivier Láng, ed., *Richard Wagner und die Wiener Oper* (Wiener Staatsoper: Wien, 2013) (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung an der Wiener Staatsoper); Wolfgang Partsch und Oskar Pausch, ed., *Die Ära Gustav Mahler. Wiener Hofoperndirektion 1897-1907. Katalog zur Ausstellung* (Wien: Böhlau, 1997) (Österreichisches Theatermuseum).

6 Vgl. Heinz Fischer-Karwin, *Das teuerste Vergnügen der Welt. Die Wiener Staatsoper seit 1945* (Salzburg: Bergland Buch, 1979).

7 Andreas Láng, *Chronik der Wiener Staatsoper 1945-2005. Aufführungen. Besetzungen. Künstlerverzeichnis* (Wien: Löcker, 2006), 845-860.

derecki, Furrer. Des Weiteren finden sich u.a. Korngold, Kienzl, Krasa, Krenek, Liebermann, Menotti, Orff, Egk, Einem, Enescu, Rota, Ronnefeld, Schmidt, Salmhofer.⁸ Auch die Uraufführungen sind aufgelistet worden und zeigen die Bedeutung von heute weniger bekannten zeitgenössischen Komponisten.⁹

Zu den Salzburger Festspielen liegt ebenfalls eine größere Studie vor, die sich u.a. mit dem Repertoire der Jahre 1920-1990 beschäftigt. Auch hier stehen Werke und Künstler im Vordergrund. Oper und Musiktheater findet sich eine alphabetisch geordnete Werkliste sowie die Komponisten geordnet nach der Anzahl der Aufführungen.¹⁰ Mozart, Strauss und Verdi rangieren auf den ersten drei Plätzen. Die Liste der Uraufführungen ist der der zeitgenössischen Komponisten im Repertoire der Staatsoper vergleichbar, u.a. Henze, Einem, Liebermann, Orff, Blacher, Egk, Penderecki, Cerha, Berio sind zu finden. Des Weiteren waren im Bereich der Musik des 20. Jahrhunderts Schönberg mit Moses und Aron vertreten, auch Britten und Barber. Das Repertoire ist nach Saisons gegliedert und nach Gattungen wie z.B. Schauspiel, Oper, Orchester- und Kammerkonzerte. Die letzte untersuchte Saison, 1990, zeigt dieselbe Tendenz wie die allgemeine Statistik: Mozart (*Idomeneo*, *Così*, *Don Giovanni*), Verdi (*Un ballo in maschera*), *Fidelio*, Strauss (*Capriccio*); dann ein konzertanter Orpheus-Zyklus mit Werken von Monteverdi, Gluck, Haydn und Ernst Krenek, – letzteres explizit zum 90. Geburtstag des Komponisten. (Jaklitsch, *Die Salzburger Festspiele Band II*, 281-282)

Die 1987 publizierte Geschichte der Salzburger Festspiele konzentriert sich auf Dirigenten wie Toscanini, Furtwängler und Karajan sowie historische Zensuren. Der Festspielidee ist ein eigenes Kapitel gewidmet.¹¹ Auch die Sänger der Mozart-Opern in Salzburg sind in einer Publikation dokumentiert.¹² Institutionen als Kulturträger in totalitären Regimen schlagen sich ebenfalls in Publikationen nieder, wie in der 1938 publizierten Fest-

8 Andreas Láng, *Chronik der Wiener Staatsoper 1945-2005. Aufführungen. Besetzungen. Künstlerverzeichnis* (Wien: Löcker, 2006), 845-860.

9 Christine Pawlik, *Uraufführungen an der Wiener Staatsoper zwischen 1918-1945* (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz: Magisterarbeit, 2003).

10 Hans Jaklitsch, *Die Salzburger Festspiele Band II. Verzeichnis der Werke und der Künstler 1920-1990* (Residenz: Salzburg, 1991), 289-299.

11 Stephen Gallup, *Geschichte der Salzburger Festspiele* (Wien: Orac, 1989) (deutschsprachige Ausgabe).

12 Edda Fuhrich und Gisela Prossnitz, ed., „Das klinget so herrlich, das klinget so schön“. *Die Sänger der Mozart-Opern bei den Salzburger Festspielen* (München: Langen Müller, 1991).

schrift *Die Salzburger Festspiele*. Bereits im Vorwort ist die Vereinnahmung von Mozart für die nationalsozialistische Propaganda leitendes Thema sowie die „Sendung“, die die Kunst verdeutlicht.¹³ Eine Liste der UA in Salzburg von 1920–2006 wurde von Maria Dorninger zusammengestellt.¹⁴ In der Ära Mortier waren es weniger die Ur- als die Erstaufführungen, die den Innovationskern dieser Periode markieren.¹⁵ Die Debatten um die Programmierung in Salzburg lassen erkennen, wie schwierig eine adäquate Positionierung des Festivals erscheint hinsichtlich der unterschiedlichen Interessenslagen und ästhetischen und ideologischen Ausrichtungen. Immer wieder ist von einer Krise der Festspiele und der Oper gesprochen worden.¹⁶ Die Frage, inwieweit das Publikum ein die Qualität mindernder Faktor ist oder nicht, wird auch in Hinblick auf Salzburg gestellt.¹⁷ Eine Publikation ist für unsere Fragestellung von besonderer Relevanz. 2012 haben die Salzburger Festspiele zur Reflexion ihrer zukünftigen Positionierung eingeladen und damit institutionelle Strategien thematisiert, die Hintergründe für die Programmierung erkennen lassen. Dabei war wenig überraschend das Verhältnis von Tradition und Innovation das leitende Thema. Einige für die Programmierung bzw. deren Analyse wichtige Aspekte zeichnen sich

13 Friedrich Richter, ed., *Salzburger Festspiele 1938. Festschrift* (Berlin: Gebr. Mann, 1938).

14 Vgl. Maria Dorninger, „Uraufführungen Salzburger Festspiele 1920–2006 (Oper, Schauspiel, Ballett)“, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, ed., *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung* (Salzburg: Mueller-Speiser, 2008), 245–248.

15 Helmut Schanze, „Nur das Neue, Ungesagte ist in der Kunst sagenswert.“ Die Ur- und Erstaufführungen in Salzburg in der „Ära Mortier“ 1992–2000“, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, ed., *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung* (Salzburg: Mueller-Speiser, 2008), 162–169. Auch der Karajan-Zeit wird Innovationscharakter nachgesagt, im Besonderen was den Medieneinsatz betrifft, im Unterschied zu der Darstellung des Konflikts Einem / Karajan bei Eickhoff. Thomas Eickhoff, „Mit Sozialismus und Sachertorte. Entnazifizierung und musikpolitische Verhaltensmuster nach 1945 in Österreich“, in: Albrecht Riethmüller, ed., *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust* (Stuttgart: Franz Steiner, 2006), 99.

16 Ein Beispiel ist die mitunter polemische und tendenziös anmutende Studie des Bonner Professors für systematische Musikwissenschaft Martin Vogel, der ausgehend von der Idee zu den Festspielen und deren deutsch-nationaler Ausrichtung Probleme neuer Musik, Kommerzialisierung und künstlerischer Qualität diskutierte. Martin Vogel, *Musiktheater V. Stücke für Salzburg* (Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1988).

17 Vgl. Max Kaindl-Hönig, ed., *Resonanz. 50 Jahre Kritik der Salzburger Festspiele* (Salzburg: SN Verlag, 1971), 397.

ab: Internationalität, das Spannungsfeld zwischen elitär und populär und auch der politische Anspruch wurden mehrfach angesprochen.

Gerard Mortier skizzierte in die großen Entwicklungen der Salzburger Festspiele, wobei er einerseits den bereits bei Hofmannsthal auf ein Bewahren ausgerichteten Europagedanken betonte.¹⁸ Des Weiteren betont er die Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg, für die Gottfried von Einem, Oscar Fritz Schuh und Caspar Neher stehen: das Bestreben, „die ganzen Strömungen, die in Europa entstanden, jetzt nachholen“ zu wollen, von Brecht bis Bergs Wozzeck.¹⁹ Für Hans Mahr müssen die Festspiele „elitär und populär gleichzeitig“ sein, Raritäten und populäre Opern als TV-Übertragungen schließen sich nicht aus; wichtig auch „die Notwendigkeit der direkten, unmittelbaren Präsenz, des Dabeiseins“.²⁰ Temporale und lokale Erweiterung seien ebenfalls unabdingbar, was durch Benützung aller Medien, einschließlich der sozialen Netzwerke gewährleistet werde. Damit verbindet sich allerdings auch ein inhaltlicher Anspruch: „Die Festspiele müssen politisch sein“, fordert Mahr:

Sie müssen sich gesellschaftspolitisch was trauen, existierende Konflikte aufgreifen, sich damit auseinandersetzen, provozieren, versöhnen, einfach Flagge zeigen. Das kann man direkt im Festspielprogramm machen oder im Rahmen der Festspiele, wie das Daniel Barenboim mit seinem West-Eastern-Divian Orchestra gemacht hat. Aber auch die Eröffnungsredner bei den Festspielen können da eine größere Rolle spielen. [...] Kunst muss immer mutig und wird auch immer politisch sein.²¹

Des Weiteren wurde betont, dass die Festspiele „einen Grund, eine Seele“ haben müssen.²²

18 Gerard Mortier, „Kunst als Notwendigkeit und Zukunftsvision“, in: Michael Fischer, ed., *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft* (Salzburg: Residenz, 2012), 62: „Es ist eine geistige Strömung, die stets auf das Bewahren der großen kulturellen Werte Europas gerichtet ist. Und es ist dieses Denken, das sich mit Hofmannsthal bei den Salzburger Festspielen durchgesetzt hat.“

19 „Man muss diesen Versuch, alles „Versäumte“ nach Salzburg zu holen, in seiner großen Bedeutung sehen, wenn wir von der Zukunft der Salzburger Festspiele reden wollen. Denn es gab da eine völlige Neuentwicklung.“ Gerard Mortier, „Kunst als Notwendigkeit und Zukunftsvision“, 63.

20 Hans Mahr, „Festspiele 3.0“, in: Michael Fischer, ed., *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft* (Salzburg: Residenz, 2012), 90.

21 Hans Mahr, „Festspiele 3.0“, 92f.

22 Eleonore Büning, „Die Festspiele als Traditionshüter und Trendsetter? Drei Bemerkungen dazu“, in: Michael Fischer, ed., *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zu-*

Bei der Behandlung der Frage nach dem Stellenwert der neuen Musik auf den Bühnen sind zunächst zwei Vorurteile kritisch zu betrachten. Das erste betrifft den wichtigen Zusammenhang von Institutionengeschichte und ökonomisch gesellschaftlichem Strukturwandel. Nicht nur war die Oper bis zum Ende des Ersten Weltkriegs wichtigste europäische Theatergattung,²³ sondern im Musikleben zeigt sich auch heute die immense ökonomische Bedeutung des Musiktheaters: In Deutschland betrug 2001 der Anteil Ausgaben von Bund, Ländern und Gemeinden der Sparte Musiktheater 56,4%. (vgl. Jacobshagen, „Musikgeschichte als Institutionengeschichte“, 147) Im Besonderen Musiktheaterbetriebe stehen aufgrund des großen finanziellen Bedarfs im Spannungsfeld von Ökonomie und Politik.²⁴ Es entsteht, wie Clemens Hoegl darlegte, ein ökonomisches Dilemma, das als „Zielkonflikt“ beschrieben werden kann: will man einerseits möglichst viele qualitativ hochwertige Aufführungen bieten, ist andererseits gefordert, nachhaltig wirtschaftlich zu produzieren.²⁵ Bereits die historische Sicht macht klar, dass Oper eine Kunstform für die Elite ist. Daraus resultiert der Vorwurf, Kommerzialisierung führe zur „Senkung ästhetischer Standards“. Hierzu ist mit Michael Walter anzumerken, dass Kritik am Kommerz zumeist auch Kritik am zahlenden Publikum ist. Publikumserwartungen und Moden wurden von Librettisten allerdings sehr wohl berücksichtigt, wenn nicht, blieb das Publikum aus. (vgl. Walter, *Oper*, 369-370)

Das zweite Vorurteil liegt darin, dass Oper und neue Musik auf den ersten Blick als von unterschiedlichen Institutionen getragen erscheinen. Am Beispiel Darmstadt wird allerdings klar,²⁶ dass sich gerade aus insti-

kunst (Salzburg: Residenz, 2012), 107–109. Büning verweist auf die deutschen Musikfeste, 1810 von Louis Spohr mit einer Aufführung von Haydns Schöpfung begründet, deren Nationalcharakter und damit aktuelle politische Bedeutung ihre Erfolgsfaktoren waren. Diese prägten auch den Höhepunkt um 1848 und die Popularität der Musik Beethovens, die „offenbar den Nerv der Zeit“ traf.

23 Vgl. Michael Walter, *Oper. Geschichte einer Institution* (Stuttgart: Metzler, 2016), VIII.

24 Vgl. Matthias Rädle, „Markt, Sponsoring, Subvention: die Schnittstelle von Ökonomie und Politik“, in: Arnold Jacobshagen und Frieder Reininghaus, ed., *Musik und Kulturbetrieb* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10) (Laaber: Laaber 2006), 160–166.

25 Cf. Clemens Hoegl, „Das ökonomische Dilemma: Musik um welchen Preis?“, in: Arnold Jacobshagen und Frieder Reininghaus, ed., *Musik und Kulturbetrieb* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10) (Laaber: Laaber 2006), 173.

26 Gianmario Borio und Hermann Danuser, ed., *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966* (Freiburg im Breisgau: Rombach 1997).

tutionsgeschichtlicher Sicht Berührungspunkte zeigen, wobei Institutions- und Rezeptionsgeschichte eng verbunden sind.²⁷ Wiederum erscheint das Spannungsfeld von Ökonomie und Politik konstitutiv.

Einige Punkte der Geschichte von Darmstadt erscheinen als Kontext zu den Institutionen des Musiktheaters von besonderem Interesse: So waren die Salzburger Festspiele und die Sommerakademie des Mozarteums Vorbild der Ferienkurse. Das Musiktheater fehlte aus praktischen Gründen, aufgrund der fehlenden Mittel. Dennoch gab es wegweisende Überlegungen dazu.²⁸ Proklamiertes Ziel war es, die während der NS-Zeit versäumte Moderne nachzuholen. Konflikte zwischen jüngerer und älterer Generation sowie Rückkehrern waren prägend. Zu erwähnen ist auch der stark abnehmende Frauenanteil in den ersten Jahren entsprechend der allgemeinen Nachkriegssituation.²⁹

Darmstadt als „Gegengründung zu Institutionen des nationalsozialistischen Deutschland“ zu positionieren, kann als Mythos der Moderne angesehen werden. Es fand eine Mythisierung einer Arché, eines Ursprungs statt, der einerseits die „Ereignisfolge“ und andererseits den „Geist“ betraf.³⁰ Viele Elemente des Darmstädter Selbstverständnisses können als Gegenmythos zum NS-Mythos verstanden werden: zB. Rationalität versus Irrationalität; Individualität versus Kollektivität, Politikabstinenz versus Politisierung etc.; die „nicht begründeten Residuen der musikalischen Tradition“ sollten beseitigt werden (im Gegensatz zu einer traditionsgebundeneren Schule der Moderne bei Schönberg). (Borio und Danuser, *Im Zenit der Moderne*, 369) Das Eigenbewusstsein war eng verbunden mit dem Avantgarde-Begriff. Sendungsbewusstsein vor dem Hintergrund der Verachtung nationalsozialistischer und allgemein populistischer Kulturideale prägte die Akteure.

27 Vgl. Martin Iddon, *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), XI.

28 Siehe dazu auch folgende Artikel in Gianmario Borio und Hermann Danuser, ed., *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, (Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997).

Michel Butor, „Le théâtre et la musique aujourd’hui“ (1963), 229–234; Giacomo Manzoni, „Neue Musik – Neue Szene“ (1966), 235–244; Mauricio Kagel, „Neuer Traum – Neue Musik. Gedanken zum Instrumentalen Theater“ (1966), 245–253; Heinz-Klaus Metzger, „Das Musiktheater John Cages“ (1966), 253–266; Henri Pousseur, „Votre Faust. Neue musikalische und theatrale Erfahrungen“ (1967), 267–292.

29 Vgl. Borio und Danuser, *Im Zenit der Moderne*, 94–98.

30 Ibid., 359–360.

Wie die folgende Programmanalyse zeigen wird, sind sowohl die Berücksichtigung von Publikumsinteressen als auch zeitgeschichtliche Implikationen bis heute für die Programmierung an großen Institutionen im Bereich Musiktheater prägend.

Programmgestaltung auf Österreichs Bühnen und der internationale Kontext

Die Opernaufführungen in der Saison 2018 der Salzburger Festspiele bieten: Mozart, Strauss, Tschaikowsky, Rossini, Monteverdi, Henze (Die Bassariden), Einem (Der Prozess), Bizet.

Im Format „Für Kinder“ sind Mozart, Tschaikowsky und Henze präsent. Zum Vergleich: 2017 standen Wozzeck, Lady Macbeth und Reimanns Lear am Programm.³¹

Zur Saison 2017/18 an der Staatsoper:³²

31 Die Übersicht basiert auf den Angaben auf der aktuellen Website der Salzburger Festspiele (<https://www.salzburgerfestspiele.at/spielplan>, zuletzt abgefragt am 20. 02. 2018).

32 Die Aufstellung erfolgte auf Basis der Angaben auf der Website der Staatsoper (<https://www.wiener-staatsoper.at/spielplan-tickets/liste/>, zuletzt abgefragt am 10.02.2018); die im 20. Jahrhundert komponierten bzw. uraufgeführten Werke wurden der besseren Übersicht halber unterstrichen: Adriana Lecouvreur (Francesco Cilea) UA 1902, Aida (Giuseppe Verdi), Andrea Chénier (Umberto Giordano) 1896, Arabella (Richard Strauss), Ariadne auf Naxos (Richard Strauss), Ariodante (Georg Friedrich Händel), Capriccio (Richard Strauss), Carmen (Georges Bizet), Chowsantschina (Modest Mussorgski) 1886, posthum, Dantons Tod (Gottfried von Einem) UA 1947 (Salzburger Festspiele), Daphne (Richard Strauss), Das Rheingold (Richard Wagner), Der Freischütz (Carl Maria von Weber), Der Rosenkavalier (Richard Strauss), Der Spieler (Sergej Prokofjew) UA 1929, Die Fledermaus (Johann Strauß), Die Walküre (Richard Wagner), Die Zauberflöte (Wolfgang Amadeus Mozart), Don Giovanni (Wolfgang Amadeus Mozart), Don Pasquale (Gaetano Donizetti), Elektra (Richard Strauss), Eugen Onegin (Peter I. Tschaikowski), Falstaff (Giuseppe Verdi), Faust (Charles Gounod), Fidelio (Ludwig van Beethoven), Götterdämmerung (Richard Wagner), Hänsel und Gretel (Engelbert Humperdinck), I puritani (Vincenzo Bellini), Il Trovatore (Giuseppe Verdi), Il barbiere di Siviglia (Gioachino Rossini), Kátja Kabanová (Leoš Janáček) UA 1925, L'Italiana in Algeri (Gioachino Rossini), L'elisir d'amore (Gaetano Donizetti), La Bohème (Giacomo Puccini) UA 1896, La Fille du régiment (Gaetano Donizetti), La cenerentola (Gioachino Rossini), La Traviata (Giuseppe Verdi), Le Nozze di Figaro (Wolfgang Amadeus Mozart), Lohengrin (Richard Wagner), Lulu (Alban Berg), Macbeth (Giuseppe Verdi), Madama Butterfly (Giacomo Puccini) UA 1900, Otello (Giuseppe Verdi), Parsifal (Richard Wagner), Pelléas et Mélisande (Claude Debussy) UA 1902, Rigoletto (Giuseppe Verdi), Rusalka (Antonín Dvořák), Salome (Richard Strauss), Samson et Dalila (Camille Saint-Saëns) 1877, Siegfried (Richard Wagner), Simon Boccan-

16 Opern von insgesamt 54 von stammen aus dem 20. Jahrhundert, davon lediglich eine aus der 2. Hälfte (Gottfried von Einem, Dantons Tod). Strauss (7) und Puccini (4, davon 3 im 20. Jahrhundert fertiggestellt bzw. uraufgeführt) sind die meistaufgeführten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Sie machen 2/3 des Repertoires des 20. Jahrhunderts der untersuchten Saison aus.

Die Saison 2016/17 an der Staatsoper zeigt ein ähnliches Bild:

Die Tote Stadt, Reimanns Medea, Blaubarts Geheimnis (Philip Glass), Adès (The Tempest), Cardillac, Peter Grimes, Pollicino, Patchwork (Kinderoper von Tristan Schulze), Pünktchen und Anton (Eröd,), Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny waren Werke des 20. Jahrhunderts, die als Repertoireerweiterung betrachtet werden können. Musik von Philipp Glass war u.a. bei Ballettabenden zu hören.

Das Theater an der Wien, der Staatsoper historisch verbunden – es war die Spielstätte der Staatsoper nach dem Zweiten Weltkrieg, hat einige programmatische Neuausrichtungen durchlaufen. Nach einer Zeit als Musicaltheater wird es nun als »das neue Opernhaus« positioniert. Intendant Roland Geyer betont die Wichtigkeit von Uraufführungen, um dem Anspruch auf Neues gerecht werden zu können. Das Theater an der Wien hat zudem das „Dogma“, Musiktheater solle „nicht nur das Ohr erfreuen“, sondern müsse auch „die zentralen Fragen unserer Zeit aufwerfen und theatralisch beantworten helfen“. Die „Einengung auf wenige Meisterwerke im Sinne eines hochkulturellen Kanons“ wird gezielt in Frage gestellt. Ziel ist, mit einem erweiterten Repertoire eine „emotionell-intellektuelle Bewusstseinserweiterung“ zu erreichen und dem Publikum Sinnstiftungsmöglichkeiten anzubieten.³³ Der Spielplan 2018 enthält dementsprechend im Bereich Oper neben Wozzeck eine Wagner-Trilogie in Form einer aktuellen Bearbeitung sowie Der Besuch der alten Dame (Einem). Im Rahmen der Wiener Festwochen wird die Orestie in einer Neubearbeitung gegeben. In der Sparte Kammeroper steht neben Debussy Pelleas et Mélisande A quiet Place von Bernstein (als Gastspiel) am Programm. In der „Hölle“ ist Durchs rote Meer (Format: Kabarett) zusehen.

gra (Giuseppe Verdi), Tosca (Giacomo Puccini) UA 1900, Turandot (Giacomo Puccini) UA posthum 1926, Un ballo in maschera (Giuseppe Verdi).

33 Roland Geyer, „Marktgerecht oder Lust auf Neues?“, in: Michael Fischer, ed., *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft* (Salzburg: Residenz, 2012), 138.

Im online verfügbaren Opernarchiv fällt neben dem Barockschwerpunkt eine deutliche Tendenz zur Repertoireerweiterung auf. Hier sind u.a. zu nennen:

Wiener Festwochen 2017: Mondparsifalll (Bernhard Lang, Jonathan Meese nach Wagners Parsifal), 2017: Elegie für junge Liebende, Peer Gynt (Egk, 1938), UA Hamlet (Anno Schreiber), 2016: El Juez (Christian Kolonovits, 2014), Die Dreigroschenoper, Peter Grimes, 2015: La Mère coupable (Milhaud), 2014: American Lulu (Neuwirth), Lazarus (Schubert/Ives), 2013: The Rake's progress.

In der konzertanten Version war 2013 u.a. Der Kaiser von Atlantis oder Die Todesverweigerung zu hören (Viktor Ullmann), Menotti (The Telephone, Opera buffa 1947), La voix humaine (Poulenc/Cocteau, 1959). 2012 war Mathis der Maler programmiert.

Ein kurzer Seitenblick sei auf das Kosmos-Theater geworfen. Es ist programmatisch eindeutig auf künstlerische Aktivitäten von Frauen ausgerichtet, wie die diesbezüglich nicht unkritische Eröffnungsrede von Elfriede Jelinek zeigt.³⁴ In der Musik wird betreffend die Präsenz bzw. Nicht-Prä-

34 Jelinek moniert, dass es skandalös ist, dass es überhaupt notwendig sei, Frauenräume zu organisieren: „Ich frage mich, wie es möglich ist, daß Personen immer noch für ihre Anliegen auf die Straße gehen müssen, demonstrieren müssen, Druck machen müssen, nur aufgrund ihres Seins, aufgrund der biologischen Tatsache, daß sie Frauen sind. Es flößt mir ein gewisses Entsetzen ein, daß wir für etwas vorbestimmt sein sollen, das uns zu Zurückgesetzten macht, die um alles und jedes kämpfen sollen, und das gerade in Zeiten, in denen die Not eigentlich darin besteht, daß keine besteht, wie die Philosophen sagen würden. Aber wieso sind gerade so viele Frauen von dieser Not betroffen, die es doch angeblich gar nicht gibt oder nicht geben sollte? Weil sie sind, was sie sind und wofür sie nichts können? Es scheint aber auch nicht zu genügen, daß man an sich Frau ist, und auch nicht, daß man sie für etwas ist, einen Mann, ein Kind, einen Pflegebefohlenen, die Gesellschaft. Man muß immer noch etwas darüber hinaus drauf häufen, um da sein, sich artikulieren, auf seine Rechte pochen zu dürfen. Es ist, als ob man sich selbst für sich erkämpfen müßte, um überhaupt sein zu dürfen, was man schon ist. Man darf ja offenbar nicht einmal in die eigene Haut hineinschlüpfen, auch darum soll man schon kämpfen müssen. Daß man ein Für Sich sein darf und nicht einfach nur an und für sich einfach existieren. Denn daß Frauen ein Für Anderes sein müssen, ist sowieso klar. Jetzt kämpfen sie also darum, daß sie etwas sagen dürfen, um den berühmten Raum für sie selbst, für sich allein. Schon Virginia Woolf hat dafür gekämpft, um einen sehr kleinen wenigstens, in dem die Frau etwas würde aufschreiben können. Tisch, Sessel, Lampe, mehr braucht man dazu ja nicht. Jetzt haben sie also ihren Raum, die Frauen, in dem sie reden oder schweigen dürfen oder was auch immer, es soll ihnen ja überlassen sein, was sie damit machen, aber damit, daß ihnen dieser Raum gegeben ist, kann es ja nicht getan sein. Aber die Sache scheint damit bereits abgetan zu sein. Man braucht Frauen ja nur einen Raum zu übergeben, sie werden ihn dann, das haben sie ja geübt, schon besenrein machen, einrichten, herrichten, bis sie sich zugrundegerich-

sens von Komponistinnen ein besonderer Nachholbedarf geortet.³⁵ Am Programm stand u.a. das ein Jahr zuvor bei der Münchner Biennale uraufgeführte Musiktheater in 4 Szenen *One Woman Oper* (2009), komponiert von Irinel Anghel, Juliane Klein, Charlotte Seither und Carola Bauckholt, des Weiteren *Blond unter Aufsicht* (Musiktheater, 2003) von Sonja Breuer (Idee, Text, Regie) und Paul Engel (Musik) sowie 2013 das experimentelle Musiktheater *Abstrial* der Komponistin und Performerin Pia Palme.

Zur Kontextualisierung der bisherigen Ergebnisse im internationalen Musikbetrieb kann die Wissenschaft herangezogen werden, die sich bereits mehrfach mit der zeitgenössischen Oper kompositions- und rezeptionsgeschichtlicher Sicht beschäftigt hat. Paul Griffiths betont die im Vergleich

tet haben werden. Das sind sie ja gewöhnt. Hier bitte ist dieser Raum, aber besser, er bleibt verborgen wie die Leistungen der Frau, die das Obszöne schlechthin sind, denn sie sind da, aber man sieht sie nicht, und man soll sie nicht sehen. Man soll nur ihre Ergebnisse sehen, nicht wie es zu ihnen gekommen ist. Sie tauchen im Bruttoinlandsprodukt eines Landes nicht auf, diese Arbeiten der Frauen. Sie, diese Leistungen, sind das, was verdeckt stattzufinden hat, so wie ja auch die Genitalien der Frau glücklicherweise verdeckt sind und nach innen führen, nicht repräsentationsfähig sind, auch nicht kunstfähig, wie Freud sagt, der nur das Flechten und das Weben als originär weibliche Kulturtechniken gelten lassen wollte, ja, das Flechten und das Weben, das hat sie uns gegeben. Das Schreiben und das Lesen, ist stets der Männer Fach gewesen. Da haben sich die Frauen also ihre Wiese, ihre Lichtung, freigesprengt, unter immensem Druck von Meisseln, Hämmern und Worten im öffentlichen Raum, der ihnen ja auch nie gehört hat, und den sie sich erst haben erkämpfen müssen, und dann leuchtet sich erst mal gar nichts. Kein Vorhang kann hochgehen, nur der Hut kann einem hochgehen dabei, denn was den Frauen da gegeben worden ist, soll ihnen gleichzeitig vorenthalten werden, aber nicht damit es länger vorhält, im Gegenteil, sondern damit es gleichzeitig da ist und weg ist. Also das Offene bleibt sowieso verweigert, denn die Frau ist zu dem, was sich im öffentlichen Raum abspielt, nicht zugehörig, daher muß sie immer auf sich verweisen, indem sie dauernd an sich selbst zurückverwiesen wird, vielleicht kann man sagen zurückgeworfen. Im Fall des Raums, den sie da bekommen und schon wieder beinahe genommen bekommen hat, wenn nicht ein Wunder geschieht, kann man auch sagen: hinausgeworfen, enteignet.“ Elfriede Jelinek, „Frauenraum“ (Eröffnungsrede, Kosmostheater 15. 05. 2000, online verfügbar unter <http://www.kosmostheater.at/cgi-bin/page.pl?id=9;lang=de>, zuletzt abgefragt am 27.08.2018).

- 35 „Vor allem in der Musik gibt es in Österreich einen großen Nachholbedarf dem Publikum das großartige Schaffen von Musikerinnen und Komponistinnen vorzustellen, Hörgewohnheiten zu verändern und das Auditorium mit den vielseitigen, historisch gewachsenen Diversifikationen weiblichen Musikschaffens zu konfrontieren. Kosmostheater hat sich auch als offener Konzert- und Klangraum für österreichische und internationale Musikerinnen aus den unterschiedlichen Genres, unter besonderer Berücksichtigung von Musikerinnen aus den Bereichen der Neuen Musik und der New Electronics präsentiert.“ Kosmostheater, online (<http://archiv.kosmostheater.at/kunst.asp?Schlagwort=Musik>, zuletzt abgefragt am 27.08.2018).

zu anderen kulturellen Phänomenen besonders starke Verwurzelung der Oper in der Geschichte. Das illustriert er am Repertoire der English National Opera in der Saison 1991/92:

*The average age of works chosen [...] was 142 years, the repertoire including two seventeenth-century pieces, three from the eighteenth century, nine from the nineteenth century, and five from the twentieth century, of which only three postdate 1910 (Weill's Street Scene, Britten's Billy Budd, and a new opera, John Buller's The Bacchae).*³⁶

Ähnlich sieht es auch heute aus, nicht nur in England, wie das untersuchte Repertoire der Wiener Staatsoper zeigt. Griffiths führt jedoch zahlreiche Opern an, deren kompositionsgeschichtliche Bedeutung er unterstreicht.³⁷ Zeigt diese Auswahl die Nähe der Forschung zu den Spielplänen, verweist der genannte Reichtum doch auch darauf, wieviel es noch zu entdecken gilt. Hinsichtlich der Uraufführungen 1946 bis 1960 im englischen Repertoire³⁸ stehen laut Griffiths Britten und Strawinsky im Zentrum.³⁹ Während im englischen Sprachraum an der Tonalität, wenn auch ironisierend wie bei Strawinsky und Britten, festgehalten wurde, war im deutschen

36 Griffiths, „The twentieth Century: To 1945“, 279.

37 Werke von Schönberg (Erwartung, Moses und Aron, Von heute auf morgen), Berg (Wozzeck, Lulu), Strawinsky (Histoire du soldat, The Rake's Progress, Mavra), Strauss (Elektra, Rosenkavalier, Salome, Ariadne auf Naxos, Capriccio, Daphne, Die schweigsame Frau, Die Liebe der Danae), Schreker (Der ferne Klang, Die Gezeichneten), Pfitzner (Palestrina), Puccini (Madame Butterfly, Turandot), Debussy (Pelléas et Mélisande) Paul Dukas (Ariane et Barbe-Bleu), Punch and Judy (Harrison Birwistle), Stockhausen (Donnerstag), Messiaen (Saint François d'Assise), Bartok (Duke Bluebeard's Castle), Zemlinsky (Der Traumgöрге, Der Zwerg), Hindemith (Mathis der Maler, Neues vom Tage, Cardillac), P. M. Davies (Taverner), Britten (Death in Venice), Busoni (Arlecchino, Die Brautwahl, Doktor Faust), Wolf-Ferrari (Il segreto di Susanna), Rimsky-Korsakow (The Nightingale), Holst (Savitri), Ravel (L'Heure espagnole, L'enfant et les sortilèges), Krenek (Jonny spielt auf, Karl V.), Darius Milhaud (Christophe Colomb, Les Malheurs d'Orphée), Weill (Dreigroschenoper, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny), Janáček (Katya Kabanova, The Makropulos Case, From the House of Dead, Jenufa), Prokofiev (The Love for Three Oranges, The Gambler), Shostakovich (The Nose, Lady Macbeth), Enescu (Oedipe), Gershwin (Porgy and Bess) werden u.a. erwähnt.

38 Paul Griffiths, „The Twentieth Century: 1945 up to the present day“, in: Roger Parker, ed., *Oxford History of Opera* (Oxford: Oxford University Press, 1994), 317-349.

39 Samuel Barber, Bernstein, Carlisle Floyd, Douglas Moore, Vaughan Williams, William Walton, Michael Tippett sind weitere Komponisten aus dem englischen Sprachraum, deren Werke genannt werden.

Sprachraum und in Europa der Wunsch nach Erneuerung größer,⁴⁰ wobei sich die Avantgarde (Boulez, Stockhausen, Nono, Xenakis) zunächst generell von der Oper abwandte. 1961-1970 ändert sich die Situation. Die Oper löste sich vom Konservatismus der Nachkriegszeit,⁴¹ sodass auch die Avantgarde daran Interesse hatte. Durch die Einbindung der elektronischen Musik, politische Impulse oder szenische Neuerungen wie bei Bernd Alois Zimmermann (*Die Soldaten*) nahm das Musiktheater ebenfalls Anteil an Innovationen.⁴² Der Avantgarde-Gedanke, immer neuen dramatischen Ausdruck finden zu müssen, führte laut Griffiths letztlich zur Desintegration der Gattung Oper. Dennoch wurden seit den 1970er Jahren Opern immer wieder gern geschrieben, sogar wieder mehr als zuvor. Neben Henze sind Penderecki (*Paradise lost*, *Die schwarze Makse*, *Ubu Rex*), Ligeti (*Le Grand Macabre*), Berio (*La vera storia*, *Un re in ascolto*), Nono (*Prometeo*), Stockhausen, Messiaen, Philipp Glass (*Einstein on the Beach*, *Satyagraha*), John Adams (*The Death of Klinghoffer*, *Nixon*) zu nennen. Letztlich gibt es kaum einen Komponisten (Ausnahme ist Boulez), der sich nicht der Oper gewidmet hätte, resümiert Griffiths schließlich am Ende seines zur Gegenwart hin offenen Artikels.

2008 zeichnet Theo Hirsbrunner, den deutschsprachigen Raum fokussierend, ein ähnliches Bild der aktuellen Opernlandschaft, das ebenfalls deren Lebendigkeit betont. Nach einer Zeit der Ablehnung und der Krise um 1960, sei seit den 1970er Jahren wieder eine verstärkte Produktion zu beobachten, wobei man, dem subjektiven Urteil folgend, wie es Hirsbrunner getan hat, wirkungsvollere und schwierigere Werke unterscheiden kann. Werke, die eine Skepsis gegenüber der Gattung zum Ausdruck bringen, wie Berios *Un Azione musicale re in ascolto* (Salzburg 1984) oder Ligetis *Anti-Oper Le grand macabre* (Stockholm 1978), stehen solchen der jüngeren Generation gegenüber, die mit der Literaturoper keine Probleme zu haben scheinen. Allen voran ist hier Aribert Reimann zu nennen, im Besonderen *Lear* (München 1978): „Reimanns Kunst zeigt sich vor allem

40 Fortner (*Die Bluthochzeit*), Dallapiccola (*Il prigioniero*), Frank Martin (*Der Sturm*) werden diesbezüglich genannt, während Henze laut Griffiths der Tradition verhaftet blieb.

41 Vgl. u.a. Nono (*Intolleranza*, *Al gran sole carico d'amore*).

42 Des Weiteren nennt Griffiths: Davies (*Eight Songs for a Mad King*), Birtwistle (*Down by the Greenwood Side*), Penderecki (*The Devils of Loudun*), Alberto Ginastera (*Don Rodrigo*), Samuel Barber (*Antony and Cleopatra*), Henze (*Bassarids*), Maderna (*Hyperion*), Pousseur (*Votre Faust*), Ligeti (*Nouvelles Aventures*), Kagel (*Staatstheater*), Berio (*Opera*), Tippett (*The Midsummer Marriage*), Nicholas Maw (*The Rising of the Moon*), Stockhausen (*Licht*).

in der Behandlung der weiblichen Singstimmen, aber auch im Orchester, das auf ingenieure Weise die Reihentechnik weiter entwickelt oder mit Clustern arbeitet.“⁴³ Auch Gerd Kühns Stallerhof nach Franz Xaver Kroetz (München 1988) ist laut Hirsbrunner unter die Literaturopern einzureihen, wenngleich sie auch als Sprachlosigkeit und Sprachskepsis thematisierende „Anti-Oper“ gesehen werden kann. Rihms Hamletmaschine (Mannheim 1992) und die Eroberung von Mexiko (Hamburg 1992) realisieren „eine Musik, die selbst Drama ist“. ⁴⁴ Auch Helmut Lachenmann erreicht einen extremen Punkt mit seiner Oper Das Mädchen mit den Schwefelhölzern (Hamburg 1997), der, so Hirsbrunner, „nach einer Zuhörerschaft von Eingeweihten ruft“. Dasselbe gilt für Beat Furrers Musiktheater, z.B. Narcissus (Graz 1994) und Olga Neuwirth.

Aufschlussreich ist, dass auch unter dem Blickwinkel des Experimentellen ähnliche Werke im Vordergrund stehen. Betrachtet man die beliebtesten Werke, fällt auf, dass nicht nur die Klassizität ein wesentlicher Faktor für die Präsenz am Spielplan zu sein scheint, sondern vice versa gerade diese auch auf einer Aktualität und kritischem Potential beruht, die den Stücken inhärent ist bzw. das sie in der jeweils aktuellen politischen Situation in der öffentlichen Debatte erhalten. Als ein Beispiel kann dafür die Dreigroschenoper dienen. Entstanden in einer Kooperation von Ernst Josef Aufricht und Bert Brecht, die das Ziel verband, in Berlin mit der Bearbeitung von John Gas Beggars Opera (London 1728) einen Theatererfolg zu landen: Aufricht hatte am Schiffbauerdamm das Theater gepachtet und war auf der Suche nach einem geeigneten Eröffnungstück. Zunächst der Beteiligung des als Avantgardisten bekannten Kurt Weill weniger erbaut, ließ sich Aufricht jedoch von dem Dramaturgen Robert Vambery überzeugen, der Weills Songs als anrührend, weil zugleich fremd, naiv und raffiniert empfand. Das Stück wurde, wie Frieder Reininghaus schreibt, „mit seiner Anti-Bürgerlichkeit und seinen wohl dosierten literarischen Brutalitäten“ ein Sensationserfolg, der auch zahlungskräftige Beamte, Angestellte und Glücksritter nicht durch marxistische Ideologie zu sehr verschreckte. Caspar Neher war der Ausstatter, der ebenso von dem Erfolg profitierte wie Komponist und Dichter.⁴⁵ Das Sujet thematisiert die Verflechtungen der Unterwelt mit dem Staatssicherheitsapparat und entsprach damit der Unsicherheit, die die „kleinen Leute“ in der „unsicheren Politik der demo-

43 Hirsbrunner, „Musiktheater der Gegenwart“, 30.

44 Ibid., 34.

45 Der Uraufführung folgten innerhalb eines Jahres ca. 4000 Vorstellungen an über 100 Theatern.

kratischen Regierungen“ empfanden. Die Musik hatte auf Basis eines historischen Stücks eine neue Ästhetik eingebracht. Wenn auch die politische Reichweite „angesichts der Massenarbeitslosigkeit und der Krisenhaftigkeit des politischen Systems der Weimarer Republik“ mitunter als nicht ausreichend angesehen wurde, wurde doch ein aufklärerisches Potential darin gesehen, dass Operette, Schlager und die Operntradition kritisch parodiert wurden, wie auch darin, dass Gebrauchsmusik sich hier als frisch und doppeltbödig entpuppte. Brecht sah das Stück explizit als Versuch an, die Oper von Grund auf zu erneuern.⁴⁶

Kurt Weill sprach von einer „Aufgabe des l'art pour l'art Standpunktes“. Damit konnten Sie nach eigener Einschätzung ein Publikum ansprechen, „das weit über den Rahmen des traditionellen Musikhörers und Operngängers hinausreiche“, wie er auf einer Anfrage der Zeitschrift *Melos* sagte. Auch Mahagonny zeugt von der „Bemühung um Umerziehung des als revolutionswürdig angesehenen Opern-Publikums“. Gerade die Bemühung, „dem Musiktheater zu einer neuen Grundlage und Breitenwirkung zu verhelfen“, erschien, so Frieder Reininghaus, „konsensfähig bis in die sozialdemokratische Mitte hinein“.⁴⁷ Kreneks *Jonny* spielt auf (Leipzig 1927) kann dafür in gewisser Hinsicht als Vorbild angesehen werden.

Auch Janáček, dessen Opern ein Fixpunkt im Repertoire darstellen, ging seinen eigenen Weg, wie ihm bereits Julius Korngold attestierte. Seine intensive Beschäftigung mit dem Wort, die er auch mit Mussorgksy teilte, war der Punkt, der ihm zur Distanzierung von der Operntradition, im Besonderen der „romantisierenden Nationalmusik“, verhalf. Die Idee der Literaturoper, die auf ein Libretto als „Zwischenschritt“ verzichtete, teilte er nicht nur mit Mussorgski, sondern u.a. auch mit Debussy, Berg und Strauss.⁴⁸ Im Besonderen die surrealen Stoffe brechen, wie *Melanie Unseld* gezeigt, hat mit der Opernkonvention: *Die Ausflüge des Herrn Broucek* (zum Mond), *das Schlaue Füchlein*, *Die Sache Makropoulos*, *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* nach Dostojewski, welche Janáček als aus einer Bilderfolge zusammengestellte Szenenmontage realisierte, lange bevor

46 Frieder Reininghaus, „Auf Ernst Kreneks linken Haken – folgt der Doppelschlag von Bertolt Brecht und Kurt Weill“, in: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, ed., *Experimentelles Musik und Tanztheater* (Laaber: Laaber, 2004), 73-74.

47 Reininghaus, „Auf Ernst Kreneks linken Haken – folgt der Doppelschlag von Bertolt Brecht und Kurt Weill“, 75-77.

48 Melanie Unseld, „Experimenteller Dilettantismus, verkannte Avantgarde – Leoš Janáčeks Weg von *Jenufa* bis *Aus einem Totenhaus*“, in: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, ed., *Experimentelles Musik und Tanztheater* (Laaber: Laaber, 2004), 97.

die Montagetechnik in den 1960er Jahren als tragendes Prinzip des Werkes erkannt wurde. Das Werk thematisiert visionär vorwegnehmend die Katastrophen des 20. Jahrhunderts

Bei Hans Werner Henze kann das Erfolgsgeheimnis ebenfalls darin gesehen werden, dass die traditionelle Oper den Angelpunkt seiner Werke darstellt, er jedoch zugleich mit seinen literarischen Partnern „eine Außen-seiterposition jenseits vorherrschender Zeitströmungen“ einnahm. König Hirsch (1956) ist bekanntlich eine bewusste Distanzierung von der „damals tonangehenden Darmstädter Avantgarde“.49 Die Werke, die gemeinsam mit Ingeborg Bachmann entstanden, können als ähnlich inkommensurabel angesehen werden.

Wie Henze mit König Hirsch ein „totales Theater“ im Visier hatte, hatte es Bernd Alois Zimmermann mit den Soldaten nach Jakob Michael Reinhold Lenz. Wie Jörn Peter Hiekel darlegt, ist die Zeitstruktur zugleich „Vergegenwärtigung einer eminenten Konflikthaftigkeit“. Es geht darum, dass „alle Personen ‚untentrinnbar in eine Zwangssituation geraten‘“.50 Durch Simultanszenen wird bereits im zweiten, aber besonders im vierten Akt die Einheit der Zeit aufgehoben in die Linearität gesprengt, was die Gattungskonventionen deutlich überschreitet. Als Meilenstein der Entwicklung des Musiktheaters der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts muss angesehen werden, dass mit *Einstein on the Beach* keine Handlung mehr die Grundlage war.51 Durch die enge Kooperation mit Wilson kam es zu einer Gleichberechtigung von Bild und Klang, was mit einem Bedeutungsverlust von Sprache und Text einherging. Wolfgang Rihm hat durch Auseinandersetzung mit Artaud sein Bühnenschaffen entwickelt.52 Auch Rihm verzichtet auf traditionelles Plot und Handlung, wie etwa in *Die Eroberung von Mexiko*. Werden hier Repertoirestücke in ihrer experimentellen Di-

49 Arnold Jakobshagen, „Vergangenheit am Schlachtensee – Hans Werner Henze zwischen Oper und „imaginärem Theater““, in: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, ed., *Experimentelles Musik und Tanztheater* (Laaber: Laaber, 2004), 137.

50 Vgl. Jörn Peter Hiekel, „„Pluralistisches“ Musiktheater als Ausdruck der Katastrophe – Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten*“, in: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, ed., *Experimentelles Musik und Tanztheater* (Laaber: Laaber, 2004), 141.

51 Vgl. Sabine Sanio, „Ein unverhoffte Ausweg – *Einstein on the Beach* von Philip Glass als postdramatisches Musiktheater“, in: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, ed., *Experimentelles Musik und Tanztheater* (Laaber: Laaber, 2004), 192–195.

52 Vgl. Gerhard R. Koch, „Erprobung und Bewährung radikaler Kulturgesten – Wolfgang Rihms *Kraftakte*“, in: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, ed., *Experimentelles Musik und Tanztheater* (Laaber: Laaber, 2004), 198–202.

mension beschrieben, ist andererseits auch zu betonen, dass beispielsweise Luigi Nono, wie es Jürg Stenzl unterstrich, „nie experimentelles Theater“ im Sinn hatte, auch wenn er experimentelle Elemente einbezog.⁵³

Zusammenfassend kann festgehalten werden: Die von der Wissenschaft als gelungen beurteilten Werke, die teilweise auch Eingang ins Repertoire fanden, zeichnen sich durch eine gelungene Verbindung von Tradition und Innovation in Hinblick auf die jeweilige Entstehungszeit aus. Die Gestaltung der Spielpläne, in der die neue Musik nur marginal vertreten ist, rechtfertigt angesichts der Fülle der genannten Stücke eine mangelnde Qualität neuer Werke allerdings nicht.

Fallstudien

Will man tiefergehend ergründen, welche Werke an welchen Häuern aus welchen Gründen gespielt werden, müssen nun Einzelfälle genauer betrachtet werden. Ich greife in den letzten Jahren in Österreich gespielte Stücke von zwei Komponisten und einer Komponistin exemplarisch heraus: Werke von Gottfried von Einem, Olga Neuwirth und Thomas Adès.

Gottfried von Einems Opern

Einem genießt 2018 eine herausragende Präsenz auf den österreichischen Bühnen: Dantons Tod, Der Prozess und Der Besuch der alten Dame sind in dieser Spielzeit in Wien bzw. im Sommer in Salzburg zu sehen. Dies ist selbstverständlich Folge des Jubiläumsjahres: Einem würde heuer seinen 100. Geburtstag feiern. Darüber hinaus verweist diese Würdigung auf Einems Stellung als *der* österreichische Nachkriegskomponist. In Salzburg feierte er 1947 mit Danton einen Sensationserfolg, der den damals 29-jährigen international berühmt machte. Danton ist ein Stück, dem mehrfach bescheinigt wird, damals genau den Zeitgeist getroffen zu haben. Als „Komponist der Stunde null“ verkörpert Einem das Selbstverständnis der Zweiten Republik, des befreiten Österreichs der Nachkriegszeit, das weitgehend mit dem der neuen Musik im deutschsprachigen Raum übereinstimmte. (Siehe dazu auch Borio und Danuser, *Im Zenit der Moderne*, 358ff.)

Der Uraufführungserfolg von Danton bei den Salzburger Festspielen verdankte sich wohl auch dem, was Joachim Reiber „potenziertes Anfangsglück“ nennt: erstmals wurde bei den Festspielen die Uraufführung einer

53 Jürg Stenzl, „Partielle Einbeziehung des Experimentellen – Luigi Nono und das neue Musiktheater“, in: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, ed., *Experimentelles Musik und Tanztheater* (Laaber: Laaber, 2004), 147.

Oper eines bis dato unbekannten Komponisten aufs Programm gesetzt. Dieser verkörperte „das Verlangen nach dem Neuen“, das auch seine Musik bediente. Dieser gelang es zugleich, die aktuelle „Zerrissenheit“ zu verkörpern. Dabei wurde das Fatalistische als das aktuelle Politische verstanden, wie aus zeitgenössischen Kritiken hervorgeht.⁵⁴ Einem wählte folgendes Zitat von Georg Büchner als Vorspann für die Partitur aus:

*Ich studierte die Geschichte der Revolution. Ich fühlte mich wie vernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. In finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, allen und keinem verliehen. Der einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich. Es fällt mir nicht mehr ein, vor den Paradegäulen und Eckstehern der Geschichte mich zu bücken. Ich gewöhne mein Auge ans Blut. Aber ich bin kein Guillotinenmesser. Das Muß ist eins von den Verdammungsworten, womit der Mensch getauft worden. Der Ausspruch: es muß ja Ärgernis kommen, aber wehe dem, durch den es kommt – ist schauderhaft. Was ist das, was in uns lügt, stiehlt, mordet?*⁵⁵

Um die Handlung der aktuellen Situation näher zu rücken, betonten Einem und sein Kompositionslehrer Boris Blacher, der Librettist, die Macht der Massen und ihre Verführbarkeit stärker als Georg Büchner im gleichnamigen Drama. Einem enthielt sich jedoch eines Urteils ebenso wie der Auseinandersetzung mit der Frage der Schuld – entsprechend der offiziellen von den USA unterstützten Politik des Nachkriegsösterreich. Der Gedanke, dass „alle Verbindungen zwischen Österreich und dem nationalsozialistischen Deutschland [...] jetzt aufgelöst“ seien, wurde auch von den amerikanischen Besatzern propagiert. Einem wurde in der Folge des Sensationserfolgs Direktoriumsmitglied der Salzburger Festspiele. Salzburg diente als „Plattform“, „ein österreichtaugliches und wohl auch konvenie-

54 Der Germanist und Historiker Joachim Reiber, als langjähriger Chefredakteur der Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde bekannt, widmete diesem Mythos des vollkommenen Neubeginns ein Buch, das sowohl die Bedeutung Einems seit den 1940er Jahren als auch die Problematik seiner zeitgeschichtlichen Position, stellvertretend auch für die Institutionen, in denen er wirkte, thematisiert. Joachim Reiber, *Gottfried von Einem. Komponist der Stunde null* (Wien: Kremayr und Scheriau, 2017), 14.

55 Georg Büchner, zit.n. Reiber, *Gottfried von Einem*, 14f.

rendes Geschichtsbild zu errichten“, stellte Joachim Reiber fest. Auch die von Regisseur Oscar Fritz Schuh geforderte Internationalität diene letztlich dazu, sich von Deutschland zu distanzieren.⁵⁶ Diese Positionierung darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass aufgrund personeller Kontinuitäten sehr wohl nachhaltige Beziehungen zur Zeit vor 1945 bestanden. Diese waren auch inhaltlicher Natur und betrafen Einem, Schuh und dem Bühnenbildner Caspar Neher, die für den gefeierten künstlerischen Neubeginn ins Salzburg verantwortlich zeichneten. Bereits 1943, als Schuh nach Wien kam, war an der Staatsoper eine Ära der Erneuerung zu bemerken, für die die Presse unter dem Titel „Lebendige Oper in Wien“ Oscar Fritz Schuh, Oberspielleiter an der Wiener Staatsoper, „einen der erfolgreichsten deutschen modernen Opernregisseure“ verantwortlich machte.⁵⁷ Es wurden nicht nur neue Werke von Wagner-Régeni, Egk und Orff gespielt sondern, wie Siegrid Schmidt darlegte, auch eine neue Form der Operninszenierung zu realisieren gesucht. Dies entspricht den Bemühungen um einen „neuen Mozart-Stil“, den Schuh gemeinsam mit Karl Böhm entwickelte. So ist der Schluss mit Siegrid Schmidt berechtigt: „Alles schien nach Veränderung und Erneuerung zu verlangen, aber sie fand 1945 und in den direkten Folgejahren nur sehr beschränkt statt, oder sie hatte sich schon vorher angebahnt.“⁵⁸ Werner Egk, Leiter der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer, war nicht nur Gottfrieds von Einem freundschaftlich verbunden, sondern teilte auch dessen musikästhetische Vorstellungen, wollte er sich doch „für eine neue deutsche Musik, die weder im Zwölftonsystem festhing noch in den spätromantischen Klangkaskaden von Strauss“ einsetzen, für „eine Moderne, in der auch etliches an Internationalität steckt“.⁵⁹ Damit sah er sich selbst als viel offener und moderner an als beispielsweise Hindemith. Einem wurde als Zukunftshoffnung für genau eine solche von Egk vertretene neue deutsche Moderne angesehen, wie Reiber darlegte. Seine Assistentenstelle beim Generalintendanten der Dresdner Oper Heinz Tietjen und seine Beziehungen sollten ihm auch eine Unabkömmlichkeitserklärung einbringen, die ihn vom Militärdienst befreite: Die Arbeit an Danton war ein wichtiger Grund dafür. Nach der Schließung aller Theater

56 Reiber, *Gottfried von Einem*, 15-22.

57 Vgl. Siegrid Schmidt, „Oscar Fritz Schuh: Visionen, Uraufführungen und ihre Rezeption“, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, ed., *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung* (Salzburg: Müller-Speiser, 2008), 109f.

58 Schmidt, „Oscar Fritz Schuh“, 112.

59 Reiber, *Gottfried von Einem*, 57.

1944 wurden als Begründung dafür „Rundfunkaufgaben“ geltend gemacht, Danton sollte als Funkoper bearbeitet werden. Wie Orff und Egk war auch Einem nicht Parteimitglied, was nach dem Krieg zu seiner Entlastung beitrug. Egk und Einem unterstützten sich gegenseitig, um ihre Gegnerschaft zum Regime nach 1945 zu bezeugen.

Es wird häufig argumentiert, dass sich beide, wie auch andere Komponisten dieser Zeit, nur dem Geistigen zugehörig und dadurch über den politischen Dingen stehend ansahen. Richard Strauss, Präsident der Reichsmusikkammer, und Schostakowitsch, aber auch Prokofjew sind diesbezüglich zu nennen;⁶⁰ glaubten die Komponisten auch, über dem Regime zu stehen, waren sie doch Spielbälle der Machthaber.⁶¹ Dem ist allerdings entgegenzuhalten, dass im Besondern Werner Egk betreffende neuere Forschungen sehr wohl dessen aktive Teilhabe am Nazi-Regime dargelegt haben.⁶² Einem betreffend ist allerdings festzustellen, dass eine nachhaltige Auseinandersetzung mit dem Thema Schuld und Gerechtigkeit in seinem musiktheatralischen Werk erkennbar ist. Im Besonderen Der Prozess nach Kafka ist in diesem Lichte zu sehen, wie Reiber hervorhob. Das 1953 in Salzburg uraufgeführte Werk traf den Nerv der Zeit wiederum in besonderer Weise. Seit 1952 die 1946 begonnenen Entnazifizierungsverfahren offiziell eingestellt worden waren, legte sich Schweigen über die Vergangenheit. Damit wurde festgeschrieben, was mit Ralph Giordano als „zweite Schuld“ benannt werden kann, wie Reiber hinsichtlich des in den 1980er Jahren publizierten Bestsellers festhält: „Zur Schuld, das Verbrecherregime des Nationalsozialismus (mit) ermöglicht zu haben, war die zweite Schuld gekommen, sich nicht der Verantwortung zu stellen, nichts (mehr) wissen zu wollen von irgendeiner Schuld.“⁶³ Das Verdrängte wird als Angst spürbar, was zur Popularität von Kafka in den Jahren nach 1945 beitrug. Auch Henzes Rundfunkoper Ein Landarzt von 1951 zeugt davon. Einems Rol-

60 Vgl. Frieder Reininghaus, „Experimente auf der politischen Bühne der Diktatoren – Richard Strauss, Sergej Prokofjew und Dmitri Schostakowitsch flirteten mit der totalitären Staatsmacht“, in: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, ed., *Experimentelles Musik und Tanztheater* (Laaber, 2004), 125–129.

61 Schostakowitsch wurde beispielsweise 1936 wegen Lady Macbeth abgemahnt und 1942 für seine Leningrader Symphonie belobigt.

62 Siehe dazu u.a.: Michael Custodis und Friedrich Geiger, *Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel* (Münster: Waxmann, 2013); Friedrich Geiger, „Werner Egk als Leiter der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer“, in: Albrecht Riethmüller und Michael Custodis, ed., *Die Reichsmusikkammer. Kunst im Bann der Nazi-Diktatur* (Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2015), 87–100.

63 Reiber, *Gottfried von Einem*, 77.

le im Dritten Reich ist ambivalent. Seit 1942 auch Mitarbeiter der Reichsmusikammer, war er Teil des nationalsozialistischen kulturpolitischen Netzwerks, in dessen Rahmen er auch Kollegen wie den Dirigenten Leo Borchard unterstützte und jüdischen Musikern, wie Konrad Latte, das Leben rettete. Einems dritte Oper nach Friedrich Dürrenmatt, *Der Besuch der alten Dame*, 1971 ein sensationeller Premierenerfolg in der Staatsoper, behandelt ebenfalls die Frage nach später Gerechtigkeit.

Einem avancierte zunehmend zu Österreichs Staatskomponisten. Die Uraufführung seiner Oper *Kabale und Liebe* nach Friedrich Schiller 1976 an der Wiener Staatsoper erlebte der Komponist gemeinsam mit seiner Frau aus der Bundespräsidentenloge, das Werk ist dem damaligen Bundespräsidentenehepaar Kirchschläger gewidmet. Zum 75jährigen Bestehen der Wiener Symphoniker wurde seinen Kantate *An die Nachgeborenen* aufgeführt, die anlässlich des 30jährigen Bestehens der UNO zwei Tage zuvor in New York ihre Uraufführung erlebt hatte. Der Auftrag stammte von Generalsekretär Kurt Waldheim. Die Kritik äußerte sich zu Einems Musik meist hinsichtlich der musikalischen Sprache, der fehlende Avanciertheit und Eklektizismus attestiert wurde oder auch „umfassendes Handwerk“.⁶⁴ Inhaltliche Aspekte wurden kaum diskutiert. Gerade diese sind aber wichtig, will man die Bedeutung seiner Werke und deren gesellschaftskritisches Potential heute erfassen. Mit Brechts Text thematisiert Einem wiederum die Frage der Schuld, die hier als Schuldbekenntnis angesichts der eigenen Unzulänglichkeit formuliert ist:

*Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut/ in der wir untergegangen sind /gedenkt/ wenn ihr von unseren Schwächen sprecht / auch der finsternen Zeit/ der ihr entronnen sein [...] Ihr aber, wenn es so weit sein wird / daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist/ gedenkt unserer/mit Nachsicht.*⁶⁵

Einems Rückzug aus der Öffentlichkeit seit den frühen 1970er Jahren – 1972 legte er seine Professur an der Wiener Musikuniversität zurück, es folgte der Umzug ins Waldviertel – und seine zunehmende Hinwendung zu mystischen Welterfahrungen können als Versuch gesehen werden, »den Weg aus der Geschichte« zu finden und damit Befreiung von der Last der Vergangenheit.⁶⁶

64 Reiber, *Gottfried von Einem*, 184.

65 Bert Brecht, zit. n. Reiber, *Gottfried von Einem*, 188.

66 Reiber, *Gottfried von Einem*, 194.

Dass die Staatsoper also aktuell den Staatskomponisten programmiert und damit auch an die institutionelle Tradition der Einem-Erfolge anschließt, kann als Auseinandersetzung mit der österreichischen Identität und Vergangenheit gesehen werden – eine Auseinandersetzung, die auch eine Reflexion der „zweiten Schuld“ einschließt, was vielleicht erst heute nach nunmehr längerem Abstand möglich ist. Einen Hinweis auf diesbezügliche dramaturgische Überlegungen bietet das Programmheft der Staatsoper zu Danton, in dem der Komponist selbst zu Wort kommt. Einem sah seine Werke immer als zeitgebunden an: Er sei von dem Sujet „hellauf begeistert“ gewesen, schreibt er von dem von Boris Blacher angelegten Fund 1943: „Wie sich beim Componieren zeigt, lag der Stoff genau in meiner Zeit.“⁶⁷ Wie der Titel dieses Texts sowie die Bemerkung, dass sich „die Beschäftigung mit dem Opernstoff nach dem fehlgeschlagenen Widerstand und dem Hitlerattentat vom 20. Juli 44“ intensiviert habe, nahe legen, will sich Einem in der Rolle des gescheiterten Revolutionärs gesehen wissen, die er auch als „Abrechnung mit der jüngsten, eben erst verklungenen, schrecklichen Vergangenheit“ bezeichnete.⁶⁸ Wie Einems Memoiren tendiert auch der von der Einem-Stiftung verfasste Lebenslauf dazu, die Gegnerschaft Einems zum Nazi-Regime überzubetonen, indem subtil diesbezügliche Indizien angeführt werden, gegenteilig zu Wertendes jedoch weggelassen wird oder nur kurz Erwähnung findet. Als ein Beispiel sei Einems Besuch bei den Bayreuther Festspielen 1934 genannt, der in der als Chronik verfassten Biografie eine Zeile einnimmt, gefolgt von etwas mehr als vier Zeilen, die die Begeisterung Einems für Mahler behandeln und unterstreichen, dass dessen Musik nicht hatte aufgeführt werden dürfen.⁶⁹ Andreas Láng, Dramaturg der Staatsoper, schreibt zu Danton:

Das Werk ist, trotz der hochkomplex ersonnenen Partitur, inklusive aller historischen wie kompositorischen Querverweise und mahnenden Botschaften, ein die Sinne ansprechender und von diesen zu erfassender Wurf, wurzelnd in den im NS-Regime gemachten ei-

67 Gottfried von Einem, „Ich träumte, ich wäre Danton“, in: Andreas Láng und Oliver Láng, ed., *Gottfried von Einem. Dantons Tod*, (Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/18), 21.

68 Einem, „Ich träumte, ich wäre Danton“, 21.

69 Gottfried von Einem, „Biografie“, in: Andreas Láng und Oliver Láng, ed., *Gottfried von Einem. Dantons Tod* (Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/18), 13–17.

*genen ernüchternden Erfahrungen hinsichtlich der Bestialität Einzelner und der mitleidlosen Brutalität der Masse.*⁷⁰

Lang versteht das Stück denn auch als „Aufruf und Warnung vor der Wiederholung ähnlicher Geschehnisse“.⁷¹ Stefan Bodo Würffel stellt Danton in den Kontext der Revolutionsoper und attestiert ihr vor diesem Hintergrund in ähnlicher Weise Aktualität.⁷² Diese Interpretation verschweigt allerdings, was die Oper unbehaglich macht: die fehlende Stellungnahme. Weniger das Fatalismus-Zitat als die Tatsache, dass sich sowohl die NS-Herrschaft selbst als auch die Widerstandsbewegung als gescheiterte Revolution verstehen lassen, stimmt nachdenklich. Denn Büchners Drama zeichnet in seiner Allgemeinheit „das Porträt einer Bewegung, die sich zum Zeitpunkt der Handlung an einem toten Punkt befindet, die sich in blutrünstigen Terror verwandelt hat und dem Volk keine Verbesserung seiner Situation, sondern statt Brot nur rollende Köpfe zu bieten hat.“⁷³ Dass dieser Umstand dem Werk vielleicht auch Gegnerschaft erspart, lässt diese Ambivalenz umso unbehaglicher erscheinen. Sie korrespondiert allerdings mit der Ambivalenz der Situation selbst aus der Sicht des Komponisten, wie auch der berühmte Schluss, das sentimentale Lied der Henker, zeigt. „Ich wollte damit beweisen“, schreibt Einem, „dass die größten KZ-Henker und Bürokraten des Todes durchaus zu menschlichen Rührungen fähig waren, wie es ja auch Beispiele gibt, dass ein KZ-Aufseher am Abend seiner Violine wunderbare Melodien entlockte und ein anderer zu Tränen gerührt war, wenn er eine Tierquälerei miterleben musste. Das änderte aber nichts daran, dass sie Handlanger des Todes waren. Und diese Abgründigkeit ihres Charakters, dieser schreckliche Trapezakt zwischen Verbrechen und angeblicher Menschlichkeit, der drückt sich in der Musik, in dieser Passage, aus. Und wenn die Leute sich das einmal genau anhören würden, dann müssten viele, leider Gottes, bitterlich weinen.“⁷⁴

70 Andreas Láng, „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod“, in: Andreas Láng und Oliver Láng, ed., *Gottfried von Einem. Dantons Tod* (Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/18), 44.

71 Ibid., 44.

72 Stefan Bodo Würffel, „Revolution und Reaktion in der Oper. Gottfried von Einems Dantons Tod im Lichte unserer Erfahrung“, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, ed., *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung* (Salzburg: Mueller-Speiser, 2008) 271–286.

73 Julia Zirkler, „Der Einzelne nur Schaum auf der Welle“, in: Andreas Láng und Oliver Láng, ed., *Gottfried von Einem. Dantons Tod* (Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/18), 36.

74 Einem, „Ich träumte, ich wäre Danton“, 22.

Wie sich Menschen in Extremsituationen verhalten, ist das Thema, das Einem als das für ihn zentrale nennt.

Erwin Ringel, der Einems Interpretation des Opernschlusses widersprach, betont, dass „Menschlichkeit über die rührselige Bewunderung der Natur und die Beschirmung des eigenen Clans“ hinausgehen müsse, „denn das wahre Maß der Humanität bleiben immer die Fremden, die Andersartigen, die Schwachen“.⁷⁵ Ringel mahnte denn auch eine persönliche Stellungnahme ein, zu der die Oper herausfordere. Aus dieser Perspektive kann die aktuelle Programmierung auch als Versuch aufgefasst werden, in – nach der Waldheim-Affäre veränderter gesellschaftspolitischer Sicht – dieses Kapitel der Geschichte neu zur Reflexion zu bringen. Der Abdruck des Textes von Ringel im Programmheft deutet zumindest darauf hin. Erhard Busek hat in diesem Sinne die Bedeutung der Oper aus aktuellem politischen Blickwinkel kommentiert:

Die Aufführung dieser markanten und vielleicht stärksten Oper Gottfried von Einem stellt eine wichtige kulturpolitische Erinnerung dar. [...] jedenfalls ist sie ein bleibender Beitrag, einiges an historischen Belastungen in der Geschichte Österreichs und Europas auszuräumen. Mit Recht wird immer daran erinnert, dass die Gründungsaussagen zur Schaffung der Salzburger Festspiele mit der Katastrophe des Ersten Weltkrieges und dem Ende des alten Europas zu tun haben. Gottfried von Einem signalisierte einen Neubeginn, nicht zuletzt mit Dantons Tod. Mit der Perspektive der Französischen Revolution auf der Bühne in Salzburg wurde eine Auseinandersetzung mit den Irrwegen der Politik, der Gewalt und der Veränderung durchgeführt. Vielleicht war es auch der Gedanke, dass den totalitären Zeiten nach dem Ersten Weltkriege eine bloß primitive Auseinandersetzung mit der Macht zu eigen war. Die verändernde Kraft der Französischen Revolution hat weder im Kommunismus und schon gar nicht im Faschismus eine Reflexion gefunden. Wenn Drama und Oper beginnen, ist Danton bereits am Ende. Er hat aufgegeben. Aber Georg Büchner und Gottfried von Einem haben diese Resignation auf die Bühne gestellt, also ein

75 Erwin Ringel, „Wie beendet man eine Revolution?“, in: Andreas Láng und Oliver Láng, ed., *Gottfried von Einem. Dantons Tod* (Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/18), 57.

*Werk geschaffen. Die bloße Tatsache des Werkes weist über die Resignation hinaus.*⁷⁶

Busek schließt mit einem Plädoyer für Demokratie:

*[...] in der Politik jedoch geht es um das bestmögliche erreichbare Gute, die Absage an allzu radikale Aktionen, Maßnahmen und Vorstellungen. Das ist nebenbei die Stärke einer Demokratie und die entscheidende Schwäche von Diktaturen. Demokratie muss die unterschiedlichsten Interessen in einer Bevölkerung irgendwie in Einklang bringen, ohne ihre Werte zu verraten. In den Zehn Geboten sind sie enthalten, ebenso in den Menschenrechten.*⁷⁷

In den Spielplan des Theater an der Wien passt die Einem-Produktion (*Der Besuch der alten Dame*) ebenfalls aufgrund ihres zeitgeschichtlichen zur Reflexion aufrufenden Gehalts. Auch die 2017 am Theater an der Wien zu sehende Oper *Werner Egks, Peer Gynt*, löste in der Presse Diskussionen hinsichtlich des Gehaltes des Werkes und der Gesinnung des Komponisten aus.⁷⁸

In Salzburg ist Einems Oper ebenso Teil der Tradition, worauf im online verfügbaren Festspiel-Blog explizit verwiesen wird, Oscar Fritz Schuh zitierend, der von einer „Wiedergeburt Salzburgs durch ein Werk des modernen Musiktheaters“ bezüglich der Uraufführung von *Danton* sprach:

*Hätte man zum Beispiel nach dem 2. Weltkrieg würdig und offiziell die neue Ära mit einem Rosenkavalier oder einer neuen Ariadne begonnen, man wäre aus dem Musealen nie herausgekommen. So aber entschloss man sich zu etwas ganz Ungewöhnlichem, zu etwas, das der Konvention nach nicht unbedingt nach Salzburg gehörte. [...] So war mit einem Mal ein neuer Weg gewiesen und der Anschluss an die Gegenwart gefunden. [...] Salzburg war gerettet.*⁷⁹

76 Erhard Busek, „Wie hemme ich ein rollendes Rad?“, in: Andreas Láng und Oliver Láng, ed., *Gottfried von Einem. Dantons Tod* (Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/18), 85f.

77 Ibid., 87.

78 Vgl. Daniel Ender, „Bo Skovhus: „Das Stück ist ganz stark vorbelastet“. Interview“, *Der Standard*, 16. Februar 2017, online verfügbar unter derstandard.at/2000052680948/Bo-Skovhus-Das-Stueck-ist-ganz-stark-vorbelastet, zuletzt abgefragt am 30.08.2018.

79 Salzburger Festspiele Blog. Zum 100. Geburtstag von Gottfried von Einem, 24. Jänner 2018, online verfügbar unter <https://www.salzburgerfestspiele.at/blog/entryid/804>, 13. 4. 2018.

Olga Neuwirth

Der Spielplan des Theater an der Wien ist auch hinsichtlich aus gesellschaftspolitischen Gründen nicht realisierter und realisierter Werke interessant, wie am Beispiel von Olga Neuwirth, die 2012/13 mit einem neuen Werk vertreten war, deutlich wird. An ihrem Beispiel tritt auch die Bedeutung des Librettos für die Rezeption einer Oper, die bereits Einems Beispiel klar machte, nochmals hervor.

Peter Ruzicka hat auf das Lamento der Komponisten verwiesen, heute kaum mehr gebraucht zu werden – auch in Hinblick auf Neuwirths Eröffnungsrede bei den Salzburger Festspielen 2006.⁸⁰ Dennoch ist es vielsagend, welche Projekte heute nicht den Weg auf die Opern- und Festspielbühnen fanden. Helga Utz hat die nicht realisierten Werke Neuwirths aufgelistet, wovon das Musiktheater auf ein Libretto Elfriede Jelineks „Der Fall des Hans W.“, das den Don Giovanni Stoff mit dem Skandal um den pädophilen Kinderpsychiater und Mörder Dr. Wurst verknüpft und in Hinblick auf das Thema der Verführung bearbeitet, das bekannteste ist.⁸¹ Es erfuhr auf vielen prominenten Bühnen eine Absage, offensichtlich erschien das Libretto zu radikal und unzumutbar. Jelinek zog es 2006 zurück. In dem 2008 publizierten Text wird allerdings noch ein Projekt als unverwirklicht erwähnt: Lulu, geplant für „MaerzMusik“ 2008 in Berlin. 2012/13 erfuhr das Vorhaben dann doch eine Realisierung: American Lulu ging in Berlin und Wien über die Bühne.

Warum findet Olga Neuwirth trotz aller Schwierigkeiten Eingang zu den staatstragenden Bühnen? Karin Hochradl, ebenfalls skeptisch, was Neuwirths Außenseiter-Rolle und ihre diesbezüglichen Lamenti betrifft, sieht Neuwirths Erfolgsrezept in der Kraft, neue Sichtweisen zu provozieren.⁸² Als das Charakteristikum ihrer Werke kann die gesellschaftskritische Intention, alte und neue Werte in Frage zu stellen, neue Hör- und

80 Vgl. Peter Ruzicka, „Festspiele der Zukunft“, in: Michael Fischer, ed., *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft* (Salzburg: Residenz, 2012), 176–179.

81 Vgl. Helga Utz, „Anmerkungen zu nicht realisierten Projekten Olga Neuwirths“, in: Stefan Drees, ed., *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang* (Salzburg: Anton Pustet, 2008), 366–371.

82 Karin Hochradl, „Olga Neuwirth/Elfriede Jelinek, Von bewussten, unbewussten sowie dazwischen positionierten Komponenten der Musiktheaterkonzeptionen Bählamms Fest und Lost Highway“, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, ed., *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung* (Salzburg: Mueller-Speiser, 2008), 417–426. Hochradl spricht auch die „Absage des angeforderten Musiktheaterprojekts über den NS-Arzt Gross für das Mozartjahr 2006“ an.

Sehrräume zu entwerfen, Marginalisiertes ins Zentrum zu stellen und gesellschaftliche Lügen zu entlarven gelten. Dadurch werden die Kompositionen zugleich zum Anstoß und zur Attraktion, bewegen sich oft auf einer schmalen Linie zwischen beiden, die zugleich Erfolg und Misserfolg trennt, letzterer häufig in Form einer Absage vor der geplanten Realisierung. Neuwirth ist zudem die Auseinandersetzung mit aktuellem Unrecht, nicht geahndeten Verbrechen und der NS-Zeit ein Anliegen. Der kleinbürgerliche Alltag und die Konsumgesellschaft bilden den Rahmen. Eine wichtige Intention ist auch der „Entwurf diverser Gegenwirklichkeiten zu massenmedial aufgezwungenen Realitäten“. Hochradl betont, dass „trotz ihrer geballten Gesellschaftskritik“ [...] „Neuwirth im Zirkel des aktuellen „E-Musik-Betriebes““ funktioniert.⁸³ Hierzu ist zu fragen, ob es nicht gerade die Aktualität und die Anstößigkeit, sind, die zum Erfolg beitragen. „Dialogizität mit dem Publikum“ (Hochradl, „Olga Neuwirth/Elfriede Jelinek“, 421) ist gefragt, Intertextualität trägt zur Vieldeutigkeit bei, aber auch zum Durchbrechen der gängigen Gattungsmuster und dazu, „disparate Hörerwartungen“ zu befriedigen⁸⁴ – durchaus im Sinne einer „trendigen“, ironisch-scharfzüngigen Postmoderne, die sich Resignation versagt.

Neuwirths Werke sind in einigen Zügen mit den erfolgreichen Stücken des 20. Jahrhunderts, wie sie die Musikforschung beurteilt, vergleichbar. Im Besonderen *American Lulu* knüpft an die Tradition – Alban Bergs *Lulu* – an, wobei diese in radikaler Weise erneuert und dabei auch die Gattungsnormen überschritten werden. Das Stück ist aktuell in seiner, unserer Gegenwart, und doch innerhalb der großen Tradition rezipierbar. Im Sinne einer aktuellen Programmdramaturgie findet eine kritische Auseinandersetzung mit dem Kanon statt. Kompaktheit, Aktualität und Provokation gehen eine für Neuwirth charakteristische Mischung ein. Das Stück enthält neben autobiographischen Bezügen auch Bezüge zu den Aufführungs-orten Berlin und Wien und deren Geschichte, die dabei kritisch reflektiert wird, worauf Neuwirth im Programmheft hinweist.⁸⁵

Thomas Adès

Sind auch zumeist nationale Perspektiven bei Auftragsvergabe und Uraufführungen vorherrschend, wie etwa in Paris gespielte Komponisten wie

83 Hochradl, „Olga Neuwirth/Elfriede Jelinek“, 419.

84 Ibid., 426.

85 Vgl. Olga Neuwirth, »Notizen zu *American Lulu*«, in *Olga Neuwirth. American Lulu* (Programmheft) (Wien: Theater an der Wien, 2014), 8-13.

Pascal Dusapin (Perela, uomo di fuoco, 2003), Philippe Manoury (K..., 2001) oder der Messiaen-Schüler Philippe Fénélon (Salambo, 1998) zeigen,⁸⁶ setzen sich doch einige Komponisten und Komponistinnen international durch, wie beispielsweise Kaija Saariaho (L'amour de loin, UA Salzburg 2000, Adriana Mater, UA Paris 2006). Auch Werke englischsprachiger Komponisten sind international präsent. Neben dem bereits zum Klassiker avancierten Benjamin Britten ist hier auch Thomas Adès (UA The Tempest, London Covent Garden 2004, The Exterminating Angel UA Salzburg 2016) zu nennen, der 1999 die Leitung des von Britten gegründeten Aldeburgh Festivals übernahm und so prädestiniert dafür schien, als in Britten's Fußstapfen Geschlüpfte gesehen zu werden. Die international erfolgreichen Opern⁸⁷, zu denen zweifellos auch die Werke Aribert Reimanns und Hans Werner Henzes zählen, weisen einige Charakteristika auf, die gewisse Schlüsse bezüglich ihres Erfolgsgeheimnisses zu ziehen erlauben. Was verbindet Erfolgsstücke wie Aribert Reimanns Opern und die von Thomas Adès? Arne Stollberg charakterisiert Adès Erfolg wie folgt:

*Pragmatismus, auch gegenüber den Sachzwängen des Opernbetriebs, als Forderung kompositorischer Professionalität und eine damit zusammenhängende, gewissermaßen handwerkliche Ästhetik des „well made“ – hierin artikuliert sich, was für das englische Musiktheater seit Britten generell von größter Tragweite ist und es gegen die kontinentale Avantgarde abgrenzt.*⁸⁸

Dem entspricht die Rezension der Salzburger UA im Kurier von 29. Juli 2016.

86 Danielle Buschinger hat zu den Uraufführungen der Pariser Oper gearbeitet. Hier wird vor allem auch deutlich, dass sich die Programme der Nationaltheater weniger durch Beliebtheit auszeichnen, als sich für den nationalen kompositorischen Nachwuchs bzw. die in einer Nation wirkenden Komponistinnen und Komponisten verantwortlich zu fühlen. Danielle Buschinger, »Die Uraufführungen der Pariser Oper 1998-2004«, in Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, ed., *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung* (Salzburg: Mueller-Speiser, 2008) 485-493.

87 Siehe dazu auch Daniel Weber, »Verzeichnis der Opern-Uraufführungen 1975-2006«, in Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, ed., *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung* (Salzburg: Mueller-Speiser, 2008), 643ff.

88 Arne Stollberg, »Englisches Musiktheater von Benjamin Britten bis Thomas Adès und die Ästhetik des „well made“«, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl ed., *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung* (Salzburg: Mueller-Speiser, 2008), 502.

Man sucht als Besucher zunächst freilich den zwingenden Grund, warum aus dem Film eine Oper werden musste. Und findet am Ende vielleicht sogar gleich mehrere gute Gründe: Weil gerade das bürgerliche Genre Oper sich besonders dazu eignet, eine Geschichte über die Grenzen und den möglichen Verfall der Bourgeoisie zu erzählen; weil die finale Rettung, die keine wirkliche ist, vermittelt einer Opernarie herbeigeführt wird; oder auch nur, weil Adès ein wahrer Könner ist.

Zugegeben: Seine Tonsprache ist nicht sonderlich innovativ, nicht einmal überaus originär – aber gut verständlich. Er versteht es meisterhaft, verschiedene Stile zu vermischen, zwischen spanischer Volksmusik und Walzer zu changieren, Effekte zu setzen, berührende Momente mit Soloinstrumenten (Klavier, Gitarre) zu schaffen und die Spannung Suspense-artig zu steigern.

Die Instrumentierung ist höchst raffiniert, der Einsatz der vielen Glocken gerade in Salzburg passend, die orchestralen Zwischenspiele sind exzellent, farbenprächtig und treiben das Crescendo der Story voran. Als Dirigent des intensiven und präzisen RSO Wien ist der Komponist überdies ein kraftvoller Gestalter.⁸⁹

Stollberg bringt am Beispiel von Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, das wegen seiner Sperrigkeit dem Theaterbetrieb gegenüber von der Neuen Zeitschrift für Musik 1997 als „erste Oper des 21. Jahrhunderts“ begrüßt worden ist, die Gegensätze zwischen einer in der Tradition der Kunstreligion und Autonomie verhafteten Avantgarde und der englischen Pragmatik auf den Punkt, zu welcher neben Kompositionen von Adès auch die Werke Hans Werner Henzes zu rechnen sind. Die avantgardistische Kritik an der Institution hat allerdings deren Bestehen zur Voraussetzung, was auch auf die Differenz zwischen anglo-amerikanischer und kontinentaler Tradition erklärt. Die englische Oper folgt der italienischen Tradition des „kommerziellen Musiktheaters“, indem sie „sowohl die Notwendigkeit, sich einem breiten Publikum verständlich zu machen, als auch die ökonomischen Bedingtheiten des Theaterbetriebs“ berücksichtigt.⁹⁰ Scheint sie damit von der Avantgarde deutscher Prägung auch weit entfernt, ist die Gesellschaftskritik ein gemeinsames Merkmal, sodass

89 Gert Korentschnig, „Ein Dinner wird zur Hölle“, Kurier, 29. 07. 2016, online verfügbar unter <https://kurier.at/kultur/the-exterminating-angel-bei-den-salzburger-festspielen-ein-dinner-wird-zur-hoelle/212.580.094>, abgefragt am 11.04.2018.

90 Stollberg, „Englisches Musiktheater von Benjamin Britten bis Thomas Adès“, 511.

sich durchaus auch eine Linie zu Werken Olga Neuwirths ziehen lässt. Die Lust an Anspielungen und Zitaten, die der Kommunikation mit dem Publikum dienen, teilen Adès und Neuwirth wohl auch nicht zufällig.

Gesellschaftskritik und Kommunikation mit dem Publikum finden sich auch bei Henze und Reiman. Jürgen Maehder sieht Intellektualisierung des Musiktheaters als Erfolgshintergrund für Reimanns Literaturopern, wenn auch die Kritik an mangelnder Publikumswirksamkeit seit der Salzburger Nachkriegsuraufführungsära präsent bleibt. Selbst die hochgelobte Nachkriegszeit in Salzburg führte letztlich zu einer eher ernüchternden Bilanz, was die Akzeptanz der zeitgenössischen Werke beim breiten Publikum betrifft.⁹¹

Conclusio

Welche Rolle spielen nun neue Werke auf Österreichs Bühnen? Nationaltheater sehen sich als nationale Traditionshüter und zugleich Orte nationaler Innovation mit internationalem Anspruch. In Österreich ist, was die institutionelle Tradition betrifft, das Erbe der nationalsozialistischen Zeit, das noch aufzuarbeiten ist, greifbar. Hinsichtlich internationaler Einflüsse zeigen sich Präsenz sowohl der deutschsprachigen und internationalen Avantgarde einschließlich der englischsprachigen Tradition, sodass sich das Musiktheater als Ort der Begegnung und der Auseinandersetzung aktueller ästhetischer Strömungen präsentiert. Bühnen sind die Schnittpunkte der Opernästhetik und damit auch Orte des Wettstreits. Hier ist auch der Ort für Musikkritik.⁹²

Der Anspruch, mit Musiktheater Feste im emphatischen Sinn zu feiern, wie für die Salzburger Festspiele mehrfach formuliert, beinhaltet den Wunsch nach Veränderungen der Rezeption bekannter Werke – auch hin zu einer kritischen. Eine gewisse Dosis an Provokation scheint dabei durchaus erwünscht. Axel Brüggemann erinnert an den subversiven Charakter des Festes im Gegensatz zum Spektakel.

91 Vgl. Jürgen Maehder, „Untersuchungen zum Musiktheater Aribert Reimanns. Musikalische Dramaturgie in *Lear* und *Die Gespenstersonate*“, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl ed., *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung* (Salzburg: Mueller-Speiser, 2008), 342–373.

92 Wenn auf die Tendenz zur Musealisierung der Klassikkultur verwiesen wird, wird auch die Notwendigkeit von Kritik betont und auf die prekäre Lage der Musikkritik hingewiesen. Vgl. Reinhard J. Brembeck, „Glück & Nekrophilie“, in: Michael Fischer, ed., *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft* (Salzburg: Residenz, 2012), 157–158.

In der Feier geht es immer: um Bestätigung. Ein Fest aber ist etwas anderes: Das Fest stellt die Regeln der Gesellschaft in Frage, hebt den Konsens des Miteinanders in der Inszenierung auf, tüttelt durch die Inszenierung und das Rollenspiel, durch die Umdeutung vermeintlich bekannter Zeichen und Symbole an den Grundwerten des geltenden Gemeinwesens.⁹³

Kritik, Intellektualisierung und Aktualität fungieren als Erfolgsfaktoren – im Gegensatz zur These, dass mangelnde Popularität auf einem vermeintlichen Missverständnis der Gattung Oper beruhe.⁹⁴ Dazu passt, dass die große Oper der Vergangenheit, Wagner, Verdi und Mozart, heute als „Kunst der Subversion“ gesehen wird. Der Erfolgsfaktor ist dabei, Emotionen zu erzeugen:

Kunst lebt von Emotionen und führt zur Grenze unserer Begrifflichkeiten, wo das Rätsel des Lebens ohne helfende Konventionen beginnt. Um uns an die letzten Einsichten der Existenz heranzutasten, helfen uns naturwissenschaftliche Erkenntnisse nur bedingt weiter. Dazu brauchen wir auch Bilder und Geschichten, Gleichnisse, die unser Denken und unsere Berechenbarkeit erweitern. Das Musiktheater kann helfen, diese Bilder zu vermitteln, in denen wir uns wiedererkennen und mit denen wir uns weiterentwickeln können.⁹⁵

Damit nimmt die Kunst auch eine sinnstiftende, quasi religiöse Funktion an.⁹⁶

Das Politische der Oper und die „soziale Relevanz“ können dabei auch in einer Mikro-Politik gesehen werden: „dem Zwischenmenschlichen, der Keimzelle der Gesellschaft“, das die Oper thematisieren kann. „Ich glaube nicht, dass die Oper die Welt bewegen muss. Es reicht, wenn sie uns be-

93 Axel Brüggemann, „Publikumsreflexion und Kritik“, in: Michael Fischer, ed., *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft* (Salzburg: Residenz, 2012), 159.

94 Vgl. David Treffinger, *Musik als Literatur? Die Oper nach 1945 in der Identitätskrise* (Graz: Univ. Diss., 2012).

95 Geyer, „Marktgerecht oder Lust auf Neues?“, 138.

96 Volker Gerhardt, „Fünf Anregungen aus der Geschichte“, in: Michael Fischer, ed., *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft* (Salzburg: Residenz, 2012), 67 und 70. Gerhardt hat den Ausnahmecharakter der Festspiele unterstrichen, der seines Erachtens quer zur Institutionalisierung steht. Das „Erleben des Großen“, des Göttlichen, stand seit der Antike im Zentrum, was seit dem „Tode Gottes“ in der Moderne für die Kunst umso mehr als Auftrag erscheint. „Reine Mitteilung“ und „Ereignis“ seien Ziel der Festspiele, „dem Augenblick Dauer zu verleihen“.

wegt. Wenn sie jeden einzelnen Zuschauer radikal infrage stellt. Aber das zumindest muss sie schaffen“, fordert Axel Brüggemann. Denn: „Was für einen Sinn hätte sie sonst?“⁹⁷

Bei der Diskussion der zukünftigen Positionierung von Salzburg wurde betont, das Neue sei immer auch mit dem Engagement für die Jugend verbunden, Kooperationen und Nachwuchsförderungen deshalb auch Aufgabe öffentlicher Institutionen.⁹⁸ Auch auf die Wichtigkeit einer Öffnung zu experimentellen künstlerischen Zugängen wurde hingewiesen. Auffallend ist die Tendenz in den Spielplänen, diese Forderungen zu vereinen und Ballett sowie Kinderoper als experimentelle Formen ins Programm aufzunehmen. Dennoch bleibt, betrachtet man die Quantität an zeitgenössischer Musik, ein großes Ungleichgewicht zwischen traditionellen und neuen Stücken. Welche Rolle dabei die postmoderne Ästhetik spielt, die eher auf Relektüre des Alten als auf genuines Neuschaffen im Sinne einer Fortschrittsgläubigkeit setzt und die auch die Regie nachhaltig prägt, ist eine der Fragen, die sich hierzu stellen, die in diesem Rahmen aber offen bleiben müssen. Scheint auch die Auswahl des neuen Repertoires im Einzelnen, wie es die Fallbeispiele gezeigt haben, durchaus nachvollziehbar und vom Willen zu Innovation und Reflexion getragen, wäre dennoch mehr Engagement von Seiten der Intendanten für die Kunst der Gegenwart notwendig, um eine bessere Balance zwischen zeitgenössischem Schaffen und älteren Werken im Repertoire herzustellen.

Bibliographie

- Agid, Philippe und Tarondeau, Jean-Claude. *The management of opera: an international comparative study*. Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan, 2010.
- Borio, Gianmario und Danuser, Hermann, Hrsg. *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997.
- Braunmüller, Robert. *Oper als Drama: Das „realistische Musiktheater“ Walter Felsensteins*. Berlin: De Gruyter, 2012 (Reprint von 2002).
- Brembeck, Reinhard J. „Glück & Nekrophilie“. In: Michael Fischer, Hrsg.. *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft*. Salzburg: Residenz, 2012, 157–158.
- Brüggemann, Axel. „Publikumsreflexion und Kritik“. In: Michael Fischer, Hrsg.. *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft*. Salzburg: Residenz, 2012, S. 159–165

97 Brüggemann, „Publikumsreflexion und Kritik“, 163.

98 Vgl. Büning, „Die Festspiele als Traditionshüter und Trendsetter?“, 106–111

- Buschinger, Danielle. „Die Uraufführungen der Pariser Oper 1998-2004“. In: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Hrsg. *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung*. Salzburg: Mueller-Speiser, 2008, 485–493.
- Busek, Erhard. „Wie hemme ich ein rollendes Rad?“. In: Andreas Láng und Oliver Láng, Hrsg.. *Gottfried von Einem. Dantons Tod*. Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/18 (Programmheft), 82–87.
- Butor, Michel. „Le théâtre et la musique aujourd’hui“ (1963). In: Gianmario Borio und Hermann Danuser, Hrsg.. *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997, 229–234.
- Büning, Eleonore. „Die Festspiele als Traditionshüter und Trendsetter? Drei Bemerkungen dazu“. In: Michael Fischer, Hrsg.. *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft*, Salzburg: Residenz, 2012, 106–111.
- Custodis, Michael und Geiger, Friedrich. *Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel*. Münster: Waxmann, 2013.
- Dorninger, Maria. „Uraufführungen Salzburger Festspiele 1920-2006 (Oper, Schauspiel, Ballett)“. In: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Hrsg.. *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung*. Salzburg: Mueller-Speiser, 2008, 245–248.
- Döhl, Frédéric und Herzfeld, Gregor, Hrsg.. *In search of the „Great American Opera“: Tendenzen des amerikanischen Musiktheaters*. Münster, New York: Waxmann, 2016.
- Eickhoff, Thomas. „Mit Sozialismus und Sachertorte. Entnazifizierung und musikpolitische Verhaltensmuster nach 1945 in Österreich“. In: Albrecht Riethmüller, Hrsg.. *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust*. Stuttgart: Franz Steiner, 2006, S. 85 – 100.
- Einem, Gottfried von. „Ich träumte, ich wäre Danton“. In: Andreas Láng und Oliver Láng, Hrsg. *Gottfried von Einem. Dantons Tod*. Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/2018 (Programmheft), 20–22.
- Fischer-Karwin, Heinz. *Das teuerste Vergnügen der Welt. Die Wiener Staatsoper seit 1945*. Salzburg: Bergland Buch, 1979.
- Fuhrich, Edda und Prossnitz, Gisela, Hrsg.. „Das klinget so herrlich, das klinget so schön“. *Die Sänger der Mozart-Opern bei den Salzburger Festspielen*. München: Langen Müller, 1991.
- Gallup, Stephen. *Geschichte der Salzburger Festspiele*. Wien: Orac, 1989 (deutschsprachige Ausgabe).
- Geiger, Friedrich. „Werner Egk als Leiter der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer“. In: Albrecht Riethmüller und Michael Custodis,

- Hrsg.. *Die Reichsmusikkammer. Kunst im Bann der Nazi-Diktatur*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2015, 87–100.
- Gerhardt, Volker. „Fünf Anregungen aus der Geschichte“. In: Michael Fischer, Hrsg.. *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft*. Salzburg: Residenz, 2012, 67–71.
- Geyer, Roland. „Marktgerecht oder Lust auf Neues?“. In: Michael Fischer, Hrsg.. *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft*. Salzburg: Residenz, 2012, 136–140.
- Gottfried von Einem. „Biografie“. In: Andreas Láng und Oliver Láng, Hrsg.. *Gottfried von Einem. Dantons Tod*. Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/2018 Programmheft, 13–17.
- Grasberger, Franz. *Richard Strauss und die Wiener Oper*. Tutzing: Schneider, 1969.
- Griffiths, Paul. „The twentieth Century: To 1945“. In: Roger Parker, Hrsg.. *Oxford History of Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1994, 279–316.
- Hiekel, Jörn Peter. „„Pluralistisches“ Musiktheater als Ausdruck der Katastrophe – Bernd Alois Zimmermanns Oper Die Soldaten“. In: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, Hrsg.. *Experimentelles Musik und Tanztheater*. Laaber: Laaber, 2004, 140–143.
- Hirsbrunner, Theo. „Musiktheater der Gegenwart. Eine tour d’horizon“. In: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Hrsg.. *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung*. Salzburg: Mueller-Speiser, 2008, 25–38.
- Hochradl, Karin. „Olga Neuwirth/Elfriede Jelinek, Von bewussten, unbewussten sowie dazwischen positionierten Komponenten der Musiktheaterkonzeptionen Bählamms Fest und Lost Highway“. In: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Hrsg.. *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung*. Salzburg: Mueller-Speiser, 2008, 417–426.
- Hoegl, Clemens. *Das ökonomische Dilemma: Musik um welchen Preis?* In: Arnold Jacobshagen und Frieder Reininghaus, Hrsg.. *Musik und Kulturbetrieb* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10). Laaber: Laaber, 2006, 166–177.
- Iddon, Martin. *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Jacobshagen, Arnold. „Musikgeschichte als Institutionengeschichte“. In: Arnold Jacobshagen und Frieder Reininghaus, Hrsg.. *Musik und Kulturbetrieb* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10). Laaber: Laaber, 2006, 145–149.
- Jacobshagen, Arnold. „Vergangenheit am Schlachtensee – Hans Werner Henze zwischen Oper und „imaginärem Theater““. In: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, Hrsg.. *Experimentelles Musik und Tanztheater*. Laaber: Laaber, 2004, 136–140.

- Jaklitsch, Hans. *Die Salzburger Festspiele Band II. Verzeichnis der Werke und der Künstler 1920-1990*. Residenz: Salzburg, 1991.
- Kagel, Mauricio. „Neuer Traum – Neue Musik. Gedanken zum Instrumentalen Theater (1966)“. In: Gianmario Borio und Hermann Danuser, Hrsg.. *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997, 245–253.
- Kaindl-Hönig, Max, Hrsg.. *Resonanz. 50 Jahre Kritik der Salzburger Festspiele*, Salzburg: SN Verlag, 1971.
- Kasarova, Vesselina. „*Ich singe mit Leib und Seele*“. Über die Kunst, Sängerin zu sein. Gespräche mit Marianne Zelger-Vogt. Kassel: Bärenreiter, 2012.
- Koch, Gerhard R. „Erprobung und Bewährung radikaler Kulturgesten – Wolfgang Rihms Kraftakte“. In: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, Hrsg.. *Experimentelles Musik und Tanztheater*. Laaber: Laaber, 2004, 198–202.
- Kopecký, Jiří und Křupková, Lenka. *Das Olmützer Stadttheater und seine Oper: „Wer in Olmütz gefällt, gefällt in der ganzen Welt“*. Regensburg: Con Brio, 2017.
- Láng, Andreas. *Chronik der Wiener Staatsoper 1945-2005. Aufführungen. Besetzungen. Künstlerverzeichnis*. Wien: Löcker, 2006.
- Láng, Andreas. „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod“. In: Andreas Láng und Oliver Láng, Hrsg.. *Gottfried von Einem. Dantons Tod*. Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/18, 44–45.
- Láng, Andreas, Láng, Olivier, Hrsg.. *Richard Wagner und die Wiener Oper*. Wiener Staatsoper: Wien, 2013. (Katalog zu gleichnamigen Ausstellung an der Wiener Staatsoper)
- Maehder, Jürgen. „Untersuchungen zum Musiktheater Aribert Reimanns. Musikalische Dramaturgie in Lear und Die Gespenstersonate“. In: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Hrsg.. *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung*. Salzburg: Mueller-Speiser, 2008, 342–373.
- Mahr, Hans. „Festspiele 3.o“. In: Michael Fischer, Hrsg.. *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft*. Salzburg: Residenz, 2012, 88–93.
- Manzoni, Giacomo. „Neue Musik – Neue Szene (1966)“. In: Gianmario Borio und Hermann Danuser, Hrsg.. *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997, 235–244.
- Metzger, Heinz-Klaus. „Das Musiktheater John Cages (1966)“. In: Gianmario Borio und Hermann Danuser, Hrsg. *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997, 253–266.

- Mortier, Gerard. „Kunst als Notwendigkeit und Zukunftsvision“. In: Michael Fischer, Hrsg.. *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft*. Salzburg: Residenz, 2012, 50–65.
- Mungen, Anno, Hrsg.. *Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2011.
- Neuwirth, Olga. „Notizen zu American Lulu“. In: *Olga Neuwirth. American Lulu* (Programmheft). Wien: Theater an der Wien, 2014, 8–13.
- Partsch, Wolfgang und Pausch, Oskar, Hrsg.. *Die Ära Gustav Mahler. Wiener Hofoperndirektion 1897-1907. Katalog zur Ausstellung*. Wien: Böhlau, 1997 (Österreichisches Theatermuseum).
- Pawlik, Christine. *Uraufführungen an der Wiener Staatsoper zwischen 1918-1945*. Universität für Musik und darstellende Kunst Graz: Magisterarbeit, 2003.
- Pousseur, Henri. „Votre Faust. Neue musikalische und theatralische Erfahrungen“ (1967). In: Gianmario Borio und Hermann Danuser, Hrsg.. *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997, 267–292.
- Rädel, Matthias. „Markt, Sponsoring, Subvention: die Schnittstelle von Ökonomie und Politik“. In: Arnold Jacobshagen und Frieder Reininghaus, Hrsg.. *Musik und Kulturbetrieb* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10). Laaber: Laaber 2006, 160–166.
- Reiber, Joachim. *Gottfried von Einem. Komponist der Stunde null*. Wien: Kremayr und Scheriau, 2017.
- Reininghaus, Frieder. „Auf Ernst Kreneks linken Haken – folgt der Doppelschlag von Bertolt Brecht und Kurt Weill“. In: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, Hrsg.. *Experimentelles Musik und Tanztheater*. Laaber: Laaber, 2004, 72–77.
- Reininghaus, Frieder. „Experimente auf der politischen Bühne der Diktatoren – Richard Strauss, Sergej Prokofjew und Dmitri Schostakowitsch flirteten mit der totalitären Staatsmacht“. In: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, Hrsg.. *Experimentelles Musik und Tanztheater*. Laaber: Laaber, 2004, 125–129.
- Richter, Friedrich, Hrsg.. *Salzburger Festspiele 1938. Festschrift*. Berlin: Gebr. Mann, 1938.
- Ringel, Erwin. „Wie beendet man eine Revolution?“. In: Andreas Láng und Oliver Láng, Hrsg.. *Gottfried von Einem. Dantons Tod*. Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/18 (Programmheft), 54–57.
- Ruzicka, Peter. „Festspiele der Zukunft“. In: Michael Fischer, Hrsg.. *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft*. Salzburg: Residenz, 2012, 176–179.
- Sanio, Sabine. „Ein unverhoffte Ausweg – Einstein on the Beach von Philip Glass als postdramatisches Musiktheater“. In: Frieder Reininghaus und Kat-

- ja Scheider, Hrsg. *Experimentelles Musik und Tanztheater*. Laaber: Laaber, 2004, 192–195.
- Schanze, Helmut. „„Nur das Neue, Ungesagte ist in der Kunst sagenwert.“ Die Ur- und Erstaufführungen in Salzburg in der „Ära Mortier“ 1992–2000“. In: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Hrsg.. *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung*. Salzburg: Mueller-Speiser, 2008, 162–169.
- Schmidt, Siegrid. „Oscar Fritz Schuh: Visionen, Uraufführungen und ihre Rezeption“. In: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Hrsg. *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung*, Salzburg: Mueller-Speiser, 2008, S. 108–124.
- Stenzl, Jürg. „Partielle Einbeziehung des Experimentellen – Luigi Nono und das neue Musiktheater“. In: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, Hrsg.. *Experimentelles Musik und Tanztheater*. Laaber: Laaber, 2004, 144–147.
- Stollbergh, Arne. „Englisches Musiktheater von Benjamin Britten bis Thomas Adès und die Ästhetik des „well made““. In: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Hrsg.. *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung*. Salzburg: Mueller-Speiser, 2008, 500–519.
- Stollberg, Arne, Rentsch, Ivana und Gerhard, Anselm. *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2017.
- Timms, Colin und Wood, Bruce, Hrsg.. *Music in the London theatre from Purcell to Handel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Treffinger, David. *Musik als Literatur? Die Oper nach 1945 in der Identitätskrise*. Graz: Univ. Diss., 2012.
- Unsel, Melanie. „Experimenteller Dilettantismus, verkannte Avantgarde – Leoš Janáček's Weg von Jenufa bis Aus einem Totenhaus“. In: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, Hrsg. *Experimentelles Musik und Tanztheater*. Laaber: Laaber, 2004, 96–100.
- Utz, Helga. „Anmerkungen zu nicht realisierten Projekten Olga Neuwirths“. In: Stefan Drees, Hrsg. *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Anton Pustet, 2008, 366–371.
- Vogel, Martin. *Musiktheater V. Stücke für Salzburg*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1988.
- Walter, Michael. *Oper. Geschichte einer Institution*. Stuttgart: Metzler, 2016.
- Weber, Daniel. „Verzeichnis der Opern-Uraufführungen 1975–2006“. In: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Hrsg. *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung*. Salzburg: Mueller-Speiser, 2008, 643–681 (unpaginierter Anhang).

Würffel, Stefan Bodo. „Revolution und Reaktion in der Oper. Gottfried von Einems Dantons Tod im Lichte unserer Erfahrung“. In: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Hrsg. *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung*. Salzburg: Mueller-Speiser, 2008, 271–286.

Zirkler, Julia. „Der Einzelne nur Schaum auf der Welle“. In: Andreas Láng und Oliver Láng, Hrsg. *Gottfried von Einem. Dantons Tod*. Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/18 (Programmheft), 34–41.

Internetquellen:

Ender, Daniel. Bo Skovhus. „„Das Stück ist ganz stark vorbelastet“. Interview“. Der Standard, 16. Februar 2017. online unter derstandard.at/2000052680948/Bo-Skovhus-Das-Stueck-ist-ganz-stark-vorbelastet, zuletzt abgefragt am 30.08.2018

Jelinek, Elfriede. „Frauenraum“ (Eröffnungsrede, Kosmostheater 15. 05. 2000). Online unter <http://www.kosmostheater.at/cgi-bin/page.pl?id=9;lang=de>, zuletzt abgefragt am 27.08.2018.

Korentschnig, Gert. „Ein Dinner wird zur Hölle“, Kurier, 29. 07. 2016. Online unter <https://kurier.at/kultur/the-exterminating-angel-bei-den-salzbuerger-festspielen-ein-dinner-wird-zur-hoelle/212.580.094>, zuletzt abgefragt am 11.04. 2018.

Kosmostheater. Online unter <http://archiv.kosmostheater.at/kunst.asp?Schlagwort=Musik>, zuletzt abgefragt am 27.08.2018.

Salzburger Festspiele. Online unter <https://www.salzburgerfestspiele.at/spielplan>, zuletzt abgefragt am 20. 02. 2018 .

Salzburger Festspiele Blog. Zum 100. Geburtstag von Gottfried von Einem, 24. Jänner 2018, online unter <https://www.salzburgerfestspiele.at/blog/entryid/804>, zuletzt abgefragt am 13. 4. 2018.

Wiener Staatsoper. Online unter <https://www.wiener-staatsoper.at/spielplan-tickets/liste/>, zuletzt abgefragt am 10.02.2018.

Tempel und Kathedralen für die ernste und heilige Musik. Opern- und Konzerthäuser und ihre Ikonographie¹

Helmut Loos
Univerza v Leipzigu
University of Leipzig

Die Errichtung großer Bauwerke ist stets mit erheblichem Aufwand an planender Vorbereitung, an finanziellen Mitteln und ausdauernder Arbeit verbunden, sie geschieht nicht ohne praktisch-existentiellen Nutzen oder grundlegend-ideelles Bedürfnis etwa Leben und Existenz sichernder oder gesellschaftlich identitätsstiftender Art, wobei die Grenzen nicht erst seit der Renaissance oft fließen sind, praktische Nutzung und Repräsentation in einen Ausgleich gebracht werden. Dies betrifft Festungsbauwerke ebenso wie antike Tempelbauten und mittelalterliche Dome – man denke etwa an Wehrkirchen –, die Anstrengungen lassen wichtige Rückschlüsse auf Situation und Selbstverständnis der Zeit zu. Wenn ich im Folgenden darauf verzichte, die einzelnen Bildprogramme der ganz zufällig ausgewählten Opern- und Konzerthäuser speziell zu kommentieren, dann begründe ich dies mit der Evidenz der Darstellungen, die für sich sprechen. In ganz Europa unterscheiden sie sich nicht grundsätzlich, sondern lediglich in ihrer speziellen Ausgestaltung nach nationalen Aspekten.

- 1 Der vorliegende Beitrag ist gewissermaßen eine Fortsetzung meines Aufsatzes: „Tempel der Kunst – Kathedralen der Nation: Opern- und Konzerthäuser vor 1914“, in *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik - geistliche Musik - religiöse Musik. Bericht der Konferenz Chemnitz 28.-30. Oktober 1999 anlässlich des 70. Geburtstages von Klaus Wolfgang Niemöller*, hrsg. von Helmut Loos und Klaus-Peter Koch (=Edition IME. Reihe I: Schriften; Bd. 7) (Sinzig: Studio, 2002), S. 345–359. Polnische Übersetzung in: *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*, Bd. 7, hrsg. von Leszek Mazepa (Rezeszow, 2003), S. 42–51. Auf die zugehörigen Abbil-

1743 wurde in Berlin das erste eigenständige Bauwerk für musikalische Veranstaltungen errichtet, die Königliche Hofoper, heute – frisch renoviert – Staatsoper Unter den Linden. Sie wurde nicht zufällig mit einem Portikus als Tempel gestaltet und entsprechend mit einem reichen Figureschmuck antiker Götter, Musen und anderer Gestalten aus der griechischen Mythologie ausgestattet. Dieser Bildschmuck, Skulpturen und Gemälde, beinhaltet ikonographisch ein Programm, das deutlich auf Sinn und Zweck des Gebäudes als Musentempel zur moralischen Bildung hin ausgerichtet ist.

Weitere Gebäude für die Kunst wurden auf dem Gendarmenmarkt errichtet. Das Französische Komödienhaus wurde 1776 in der Mitte zwischen der deutschen und der französischen Kirche fertiggestellt. Der Bau Friedrichs des Großen weist als Frontseite nicht wie die Hofoper einen Portikus auf, aber eine ähnlich antikisierende Gestaltung mit Giebel und Pilastern, die Musenfiguren krönen. Im Giebeldreieck hat der Bauherr das Motto „Ridentur et corriguntur mores“ – „Die Sitten mögen belacht und verbessert werden“ anbringen lassen, das den moralischen Anspruch der Künste im Anschluss an die Antike formuliert. Die beiden flankierenden Kirchen, Horte christlicher Moral, wurden wenig später (1780 bis 1785) mit korrespondierenden Kuppeltürmen im antiken Stil versehen. König Friedrich Wilhelm III. beauftragte 1800 Carl Gotthard Langhans mit dem Neubau des Nationaltheaters, das hinter dem anschließend abgerissenen Französischen Komödienhaus erbaut und 1802 eingeweiht wurde. „Der Koffer“, wie es im Volksmund genannt wurde, besaß wie die beiden Dome einen Portikus. Nachdem das Nationaltheater 1817 abgebrannt war, errichtete Karl Friedrich Schinkel hier in den Jahren 1819 bis 1820 (Eröffnung 1821) das Königliche Schauspielhaus.

Die antike Prägung wird in Schinkels Architektur des Schauspielhauses gewissermaßen potenziert. Zwei übereinander angeordnete Giebel, ein Tempel mit Portikus, sind ohne antike Vorbilder und stellen eine Ausnahme in der klassizistischen Architektur der Zeit dar. (Einen doppelten Giebel besitzt auch das Königliche Hof- und Nationaltheater zu München, nach Plänen Carl von Fischers aus den Jahren 1810/11 ausgeführt und 1823 bis 1825 erbaut von Leo von Klenze.) Das Bildprogramm des Hauses enthält die üblichen Götter der Antike, Apoll, Bacchus, die Musen und andere, der Giebel der südlichen Seitenfassade zeigt die Szene, wie Orpheus Eurydike aus der Unterwelt befreit. Im Innern liegt hier der Konzertsaal, neben den

dungen wird in der Druckfassung des vorliegenden Beitrags aufgrund der diffizilen urheberrechtlichen Fragen verzichtet.

Zugangstreppe finden sich zwei Gemälde, Orpheus und die Heilige Cäcilia, die antike und die christliche Symbolgestalt der Musik. Der Saal selbst wird von insgesamt 18 Komponistenbüsten vor kreisrunden Medaillons geschmückt: Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Händel, Hasse, Fasch, Naumann, Graun, Hiller, Dittersdorf, Benda, Gluck, Haydn, Mozart, Winter, Reichardt, Carl Maria von Weber, Beethoven und Romberg.² Im Vorsaal des Konzertsaals (Parterre) waren „sechs Büsten namhafter Theaterdichter aufgestellt, darunter Lessing, Goethe und Schiller“.³ 1827 wurde hier die berühmte Iffland-Skulptur von Friedrich Tieck hinzugefügt.⁴ Im ersten Stock, dem Vorraum zur Galerie, fanden sich später (1935) Büsten von Mendelssohn, Schumann, u. a.⁵

Lange musste Berlin auf einen repräsentativen Konzertsaal warten. 1888 wurde eine 1876 erbaute Rollschuhbahn an der Bernburger Straße 22a/23 in Berlin-Kreuzberg zu einem bestuhlten Konzertsaal ohne Tische umgebaut. Die Wände des Saals sind durch Pilaster und Rundbögen gegliedert, darin ist ringsum „in zartem Relief je ein von 2 geflügelten Genien getragenes Medaillon-Bild eines berühmten Musikers angeordnet.“⁶ Es handelt sich um insgesamt 16 Portraits, die ich noch nicht identifizieren konnte.⁷

Der historische Prozess, auf den ich hier aufmerksam machen möchte, besteht in einem teilweisen Wandel der Bildausstattung von Opern- und Konzerthäusern. Mit dem Rückgriff auf die Antike war ihre Ikonographie von Figuren der griechischen Mythologie geprägt. Im 19. Jahrhundert wurden die antiken Götter zunehmend von Dichtern und Komponisten verdrängt, ohne deshalb zu verschwinden. Insbesondere im Bereich der Musik bzw. der abgehobenen Ersten Musik zeichnet sich darin die Entwicklung zur Kunstreligion der Moderne mit Komponisten als obersten Göttern ab.

2 Adalbert Behr, Alfred Hoffmann, *Das Schauspielhaus in Berlin*, hrsg. von Erhardt Gißke (Berlin: Verlag für Bauwesen, 1984), S. 78.

3 Behr, Hoffmann, *Das Schauspielhaus in Berlin*, S. 79.

4 Klaus Gerlach, „Theatralische Kunstführung und Oekonomie“, *August Wilhelm Ifflands Berliner Bühne* (Berlin-Boston: de Gruyter, 2015), Tafel 13.

5 Behr, Hoffmann, *Das Schauspielhaus in Berlin*, S. 90.

6 Zu Baugeschichte und Ausstattung siehe *Deutsche Bauzeitung*, *Verband Deutscher Architekten- und Ingenieurvereine*, *Architektenverein zu Berlin* 23 (1889). Zugriff 27. 2. 2018, https://archive.org/stream/bub_gb_S5_mAAAAMAAJ/bub_gb_S5_mAAAAMAAJ_djvu.txt. Hier wird auch auf Wandgemälde von Emil Doepler (d. J.) hingewiesen.

7 „Die alte Berliner Philharmonie – Ein Berliner Mythos“, *Katalog zur Ausstellung*, hrsg. von Oliver Hilmes (Berlin, 2016), war mir bislang nicht erreichbar.

Besonders interessant sind die fest in die Architektur einbezogenen Bildnisse, da sie nicht ohne großen Aufwand verändert werden konnten, während einzeln aufgestellte Plastiken flexibel zu handhaben waren. Neben dem Konzertsaal im Berliner Schauspielhaus (1821) waren Musikerbildnisse fest installiert etwa im Odeon zu München, 1826–1828 errichtet durch Leo von Klenze. Die Orchesterapsis wurde mit Büsten folgender Komponisten ausgestattet: Cimarosa, Haydn, Weber, Méhul, Mozart, Händel, Vogler, Winter, Gluck und Rossini. Die Büste von Peter von Winter wurde alsbald gegen eine von Beethoven ausgetauscht. Um die Jahrhundertmitte fand sich folgendes Programm: Beethoven, Mozart, Gluck, Händel, Haydn, Vogler, Méhul, Weber, Cimarosa und Winter. Ab 1905 fand sich die Auswahl: Bach, Gluck, Mozart, Weber, Wagner, Liszt, Schubert, Beethoven, Haydn und Händel.⁸

Das Haus des Wiener Musikvereins mit seinem goldenen Saal ist von dem klassizistischen Architekten Theophil von Hansen erbaut und 1870 eingeweiht worden, nur ein Jahr nach dem Neuen Haus des k.k. Hof-Operntheaters. Die Loggia der Gebäudefront ist mit drei Figuren von Franz Melnitzky geschmückt, der auch rundum die Statuen auf den Balustraden aus Terrakotta geschaffen hat (daneben Genien von Raimund Novak). Ebenerdig waren an der Hauptfront in Nischen der Seitenflügel zehn Figuren berühmter Musiker von Vincenz Pilz aufgestellt (darunter Bach, Gluck, Mozart und Weber, heute im Vestibül zu sehen), geschaffen 1865, eingefügt 1875/1876, entfernt 1911 durch Ludwig Richter bei einer Umgestaltung. Im Innern des Musikvereinsgebäudes waren vier Statuen von Pilz und vier Musikerbüsten an den Prunktreppen im Foyer zum Saal postiert, im goldenen Saal an der Decke Gemälde von August Eisenmenger mit Apollo und den neun Musen angebracht, auf den Nebefeldern Genien abgebildet. Ringsum im Obergeschoss des Saals standen Marmorbüsten berühmter Komponisten, ausschließlich solche, die 1870 schon verstorben waren: An der Stirnseite neben der Orgel Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel, dazu zwischen den Türen 16 Büsten von Robert Schumann, Hector Berlioz, Franz Schubert, Felix Mendelssohn Bartholdy, Wolfgang Amadeus Mozart (2x), Joseph Haydn (2x), Ludwig van Beethoven, Louis Spohr, Giacomo Meyerbeer, Luigi Cherubini, Carl Maria von Weber, Gaspare Spontini und von zwei nicht identifizierten Komponisten.

8 Heinrich Habel, *Das Odeon in München und die Frühzeit des öffentlichen Konzertsaalbaus* (Berlin: de Gruyter, 1967), S. 44ff.

Das Neue Haus des k.k. Hof-Operntheaters zu Wien (Architekten Eduard van der Nüll und August Sicard von Sicardsburg, heute Wiener Staatsoper), 1869 eröffnet, zeigt in den Arkaden der Loggia auf Podesten fünf Bronzestatuen von Ernst Julius Hähnel (von links nach rechts: Heroismus, Melpomene, Phantasie, Thalia und Liebe). Komponistenbüsten finden sich nur im Innern, im großen Foyer die von Mozart, Cherubini, Beethoven, Rossini und anderen. Die Opéra Garnier in Paris, 1875 eröffnet, zeigt zwischen den Eingangsbögen Medaillons von Bach, Pergolesi, Haydn und Cimarosa. Weiter ist sie außen an drei Seiten von einer Galerie mit Komponistenbüsten umgeben, an der Front Rossini, Aubert, Beethoven, Mozart, Spontini, Meyerbeer, Halevy, dazu je 10 Büsten an West- und Ostseite.

Als nächstes Beispiel sei der große Konzertsaal des Moskauer Konservatoriums in den Fassungen von 1901 und 1953 gewählt. Das Kaiserliche Konservatorium zu Moskau (seit 1940 Staatliches Moskauer P.-I.-Tschaikowski-Konservatorium) ist als zentrale musikalische Ausbildungsstätte Russlands 1866 von Fürst Nikolai Petrowitsch Trubezkoi und Nikolai Rubinstein gegründet worden. Nachdem es zunächst in einem Herrenhaus der Fürstin Jekaterina Romanowna Daschkowa aus dem Ende des 18. Jahrhunderts (erbaut vom Architekten Wassili Iwanowitsch Baschenow, 1738-1799) untergebracht war, wurde sein heutiges Domizil in den Jahren 1893 bis 1901 von dem Architekten W. P. Sagorski im klassischen Stil erbaut. Von dem Vorgängerbau, dem alten Baschenowschen Gebäude, übernahm er die Fassade des Zentraltails mit seiner Halbrunde sowie einige Mauern des rechten Seitenflügels. Mit drei Konzertsälen war das Konservatorium gleichzeitig das führende Konzertinstitut der Stadt. Der zentrale Große Konzertsaal ist mit Komponistenportraits ausgestattet worden. Sie stammen von dem russischen Maler Nikolay Bodarevsky (aus Odessa, 1850-1921), bei dem sie Vasily Safonov, der Direktor des Konservatoriums, 1889 in Auftrag gegeben hatte. 1901 wurden sie fertiggestellt, es handelte sich um 14 Portraits. In einem zeitgenössischen russischen Bericht (von 1905) wird auf die Anordnung und Dekoration der Großen Halle zur feierlichen Eröffnung am 7. April 1901 eigens hingewiesen. Die auf den Portraits abgebildeten Komponisten seien nach einer Sitzung der Baukommission unter Beteiligung kompetenter Persönlichkeiten gemäß ihrem Profil und ihrer Kreativität angeordnet worden sei. Die 14 großen Medaillons an den Längsseiten des Saals zeigen demnach die großen Schöpfer sinfonischer Musik: Bach, Händel, Haydn, Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Gluck, Wagner, Glinka, Tschaikowsky, Borodin und (Nikolai) Rubin-

stein. Die vier russischen Komponisten seien in den Ecken des positioniert worden, vorn Glinka und Tschaikowsky, hinten Borodin und Rubinstein. Als ausländische Komponisten folgten von der Bühne ausgehend Bach und Beethoven, Mozart und Händel, Haydn und Schubert, Mendelssohn und Schumann, Wagner und Gluck. Wenn ich den Text richtig interpretiere, so folgt daraus, dass von links vorn Glinka, Bach, Mozart, Haydn, Mendelssohn, Wagner und Borodin zu sehen waren, von rechts vorn Tschaikowsky, Beethoven, Händel, Schubert, Schumann, Gluck und Rubinstein. Die vier russischen Komponisten rahmten damit ausschließlich Komponisten deutscher Sprache. Bemerkenswert waren vor allem vorn die Paarungen Tschaikowsky und Beethoven sowie Glinka und Bach, die offenbar als Gründungsväter der nationalen Schulen gesetzt wurden. Glinka entspreche demnach Bach, Tschaikowsky Beethoven. Am Ende der beiden Reihen standen Gluck und Rubinstein sowie Wagner und Borodin. Letztere können als moderne Vertreter der nationalen Oper angesehen werden, da Borodins Oper *Fürst Igor* (fertiggestellt von Nikolai Rimski-Korsakow und Alexander Glasunow) 1890 uraufgeführt worden war. Die Kombination Gluck/(Nikolai) Rubinstein erschließt sich mir nicht. Umso deutlicher wurde die Bedeutung von Bach und Beethoven nochmals hervorgehoben, deren Bronzebüsten am Eingang des Großen Saals aufgestellt waren als den ewigen Repräsentanten der reinen Kunst.⁹

Im Jahre 1953, dem Todesjahr Stalins und Prokofjews, wurde die Komponistengalerie im Großen Konzertsaal des Moskauer Konservatoriums geändert. Vier Portraits wurden entfernt: Haydn, Mendelssohn, Gluck und Händel. Ersetzt wurden sie durch Mussorgsky, Chopin, Dargomyschski und Rimski-Korsakow. Heute präsentiert sich die Sammlung in folgender Aufstellung: links von vorn Tschaikowsky, Beethoven, Mussorgsky, Schubert, Schumann, Chopin, Rubinstein, rechts von vorn Glinka, Bach, Mozart, Dargomyschski, Rimski-Korsakow, Wagner, Borodin. Die Eckpunkte und die Gründungsväter sind also erhalten geblieben. Ein Jahr später (1954) wurde vor dem Gebäude ein von W. I. Muchina geschaffenes Tschaikowski-Denkmal aufgestellt. Bereits am Ende des Zweiten Weltkriegs wurde noch eine weitere ikonographische Veränderung vorgenommen. Bei einem Bombenangriff war das Glasbild der Heiligen Cäcilia im Foyer des Saals durch die Druckwelle zerstört worden. An seine Stelle platzierten die Verantwortlichen 1944 das Bild von Ilya Repin "Slawische Komponisten". Es

9 Zugirff: 25. 2. 2018, <http://www.mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=131506>. Michael Saponov danke ich für wertvolle Hinweise.

zeigt ein (fiktives) Treffen der Komponisten Smetana, Glinka, Naprawnik, Oginsky, Lipinsky, Balakirew, Dargomyschsky, Rimsky-Korsakow u. a., d. h. russischer, polnischer und tschechischer Komponisten. Es ist 1872 im Zuge des russischen Panslawismus entstanden und von dem Kaufmann Porochowschikow für sein Restaurant „Der Slawische Basar“ in Auftrag gegeben worden. Die Auswahl der Komponisten geht auf Nikolai Rubinstein zurück, der ausdrücklich Tschaikowski ausschloss. Repin selbst wollte das Bild noch um Mussorgsky und Borodin ergänzen, der Auftraggeber Porochowschikow aber lehnte diese als „Dilettanten“ ab. Die Transferierung des Bildes in das Moskauer Konservatorium deutet 1944 einen überreifen Zusammenhang an und vielleicht auch eine imperiale Geste. Insgesamt stellen die Veränderungen nach dem Zweiten Weltkrieg ikonographisch eine deutliche Stärkung des russischen Elements in der Galerie großer Komponisten dar. Es stimmt mit anderen Beobachtungen überein, dass die Zusammengehörigkeit der Musik in Europa bis zum Zweiten Weltkrieg trotz der Ausbildung nationaler Schulen noch überwiegend funktionierte und erst danach ein scharf abgrenzender Nationalismus Oberhand gewann. Die Ikonographie des Moskauer Konservatoriums darf als programmatisch für das Selbstverständnis und die Ausrichtung der hier ausgebildeten russischen Musiker gelten.

Die St. Petersburger Philharmonie ist ursprünglich für Versammlungen Adliger 1839 erbaut worden. Das Gebäude enthält keinen äußeren oder inneren Bildschmuck, der auf seine Funktion als zentraler Konzertsaal der Stadt hinweist. Dasselbe gilt für das Concertgebouw (Königliches Konzertgebäude) in Amsterdam, das 1888 eröffnet wurde, und für die Carnegie Hall in Manhattan/New York, 1897 fertiggestellt. Das Neue Concerthaus zu Leipzig dagegen, 1884 eingeweiht, präsentierte an seine Fassade hoch positioniert Mozart und Beethoven als Ganzkörperfiguren, an den Längsfassaden waren rechts und links je 4 weitere Komponistenstatuen geplant: Bach, Haydn, Gluck und Händel. 1892 wurde das Mendelssohn-Denkmal von Werner Stein vor dem Hauptportal errichtet, 1893 waren im Foyer drei Büsten „von Johann Sebastian Bach, von Robert Schumann und von Carl Reinecke“ aufgestellt.¹⁰ Das „zweite“ Gewandhaus war das architektonische Vorbild für die 1900 entstandene Symphony Hall in Boston, der jedoch der äußere Bilderschmuck fehlt, und die im Innern 16 Nachbildungen antiker Statuen enthält.

10 Emil Kneschke, *Die 150jährige Geschichte der Leipziger Gewandhaus-Conzerte 1743-1893* (Leipzig-New York, 1893), S. 149.

Das Athenäum, der repräsentative Konzertsaalbau von Bukarest, ist in den Jahren 1885-1888 entstanden. Seine kreisrunde Form verdankt er dem ursprünglichen Plan, einen Zirkus mit Manege zu erbauen. Er zerschlug sich ebenso wie die Absicht, hier die literarische Gesellschaft „Ateneul Român“ zu platzieren, aus finanziellen Gründen. Ein Spendenaufruf unter Bukarester Bürgern brachte schließlich die Mittel für den Bau eines Konzerthauses zusammen, das durch den mächtigen Portikus Tempelcharakter erhielt. Vor dem Repräsentationsbau ist später eine Statue des Nationaldichters Mihai Eminescu aufgestellt worden, die Inneneinrichtung enthält ein einziges, allerdings in der Schautreppe des Foyers höchst wirkungsvoll platziertes Komponistenstandbild, das des Nationalkomponisten George Enescu. Den Saal zierte ein zwischen 1933 und 1938 gemaltes Rundbild des Malers Costin Petrescu, das in 25 Szenen die rumänische Geschichte von Kaiser Trajan bis König Carol II. idealisiert.

Dominieren in Konzerthäusern die Komponisten, so liegt bei Theatern und Opernhäusern der Fokus auch auf Schriftstellern und Dichtern. Der erste Bau der Dresdner Hofoper von Gottfried Semper wurde 1841 eingeweiht. Neben dem Haupteingang standen zwei Sitzfiguren Johann Wolfgang von Goethes und Friedrich Schillers von Ernst Rietschel, darüber zwei weitere, von mir noch nicht identifizierte Figuren. Komponisten waren nicht vertreten. Bei dem zweiten Bau 1878 wurden die beiden Sitzfiguren übernommen und um vier von Ernst Julius Hähnel ergänzt: Sophokles und Euripides (stehend), William Shakespeare und Molière (sitzend). Auf der Balustrade fanden sich Figuren aus Schauspiel und Oper: Titania und Oberon, Steinerner Gast und Don Giovanni, Faust und Mephisto, Hexe und Macbeth. Weitere finden sich auf dem Proszeniumsfries. Der gemalte Schmuckvorhang zeigte unter Dichtern (Sophokles, Shakespeare, Molière, Lessing, Schiller und Goethe) auch Komponisten: Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Rossini, Meyerbeer und Wagner.

Besonders reich mit Komponistenstatuen ist das Opernhaus in Budapest ausgestattet. An der Vorderfront des 1875-84 erbauten Gebäudes sind die Schöpfer der ungarischen Nationalmusik Ferenc Erkel und Franz Liszt als große Vollplastiken repräsentativ in den Blick gerückt, während die Balustraden am Dachabschluß 16 Statuen mit folgenden Persönlichkeiten tragen (vlnr): Monteverdi, Scarlatti, Gluck, Mozart, Beethoven, Rossini, Donizetti, Glinka, Wagner, Verdi, Gounod, Bizet, Mussorgski, Tschaikowsky, Moniuszko, Smetana; dies sind 5 Italiener, 4 Deutsche, 3 Russen, 2 Franzosen, 1 Pole, 1 Tscheche - sie repräsentieren europäische Musiktraditionen

in ihrer Bedeutung für Ungarn. Antike Thematik - die ältere europäische Tradition - enthalten allegorische Deckenfresken von Bertalan Székely in der Vorhalle und von Mór Than im Haupttreppenhaus: Geburt der Musik, Apollo und Mars, Orpheus und Amphion, die Sirenen und die Musen.

Einen interessanten Vergleich erlauben die deutschen Stadttheater von Fürth und Czernowitz, errichtet vom berühmten Wiener Architekturbüro Fellner & Helmer 1902 bzw. 1904/05. (Das Czernowitzer deutsche Stadttheater war eigentlich früher geplant, der Bau musste aber wegen finanzieller Probleme zurückgestellt werden, so dass die Pläne in Fürth zur Anwendung kamen.) Das Bildprogramm in Fürth enthält an der Fassade Reliefmedaillons von Schiller und Mozart, ringsum Büsten von Beethoven und Wagner sowie Goethe und Lessing. In Czernowitz finden sich an der Fassade Reliefmedaillons von Wagner und Shakespeare, ringsum Büsten von Puschkin, Mozart, Schiller, Schubert, Beethoven, Goethe, Haydn, Schewtschenko. Die zentrale Figur oben auf dem Giebel zeigt eine weibliche Gestalt mit einer brennenden Fackel, die das Licht der Erleuchtung bringt, die Wahrheit. Und genau dies markiert den Anspruch aller dieser Gebäude, Tempel der Wahrheit zu sein, die durch die schaffenden Künstler verkündigt wird.¹¹

Die Beispiele lassen sich fast beliebig vermehren: Die Alte Oper in Frankfurt a. M. ist 1880 eingeweiht worden und trägt an der Front die oft zitierte Aufschrift „Dem Wahren Schoenen Guten“.¹² In den Arkaden der Loggia stehen links und rechts Mozart und Goethe. Über den Bogenscheiteln der Belle Etage (Arkaden und Fenster) sind 24 Portraitmedaillons angebracht: Gegen Süden Schiller, Beethoven, Goethe, Lessing, gegen Südosten Gluck, Meyerbeer, Wagner, gegen Südwesten Grillparzer, Kleist, Shakespeare, gegen Osten Cherubini, Spontini, Liszt, Aeschylus, Sophocles, Euripides, gegen Westen Auber, Boieldieu, Méhul, Corneille, Molière, Racine und gegen Norden Lope de Vega und Calderon.¹³

11 Übrigens gab es zur Zeit des Theaterbaus in Czernowitz bereits die Czernowitzer Philharmonie, erbaut in den Jahren 1876–1877 als Konzerthalle der Ukrainischen Musikgesellschaft.

12 Gerhard Kurz, *Das Wahre, Schöne, Gute. Aufstieg, Fall und Fortbestehen einer Trias* (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2015).

13 Sculptures at the Old Opera House. Zugriff 7. 3. 2018, <http://vanderkrogt.net/statues/object.php?record=dehs224&webpage=ST>. – Albert Richard Mohr, *Das Frankfurter Opernhaus 1880–1980. Ein Beitrag zur Frankfurter Theatergeschichte* (Frankfurt a. M.: Dr. Waldemar Kramer, 1980). – Christiane Wolf Di Cecca, *Die Frankfurter „Alte Oper“*. *Baumonographie eines Opernhauses 1869–1880* (Frankfurt a.M.: Dr. Waldemar Kramer, 1997).

1884 erhielt das Stadttheater in Olmütz an der Außenfassade „Portraits aus gebranntem Kalk von Friedrich Schiller, Johann Wolfgang v. Goethe, Wolfgang Amadeus Mozart und Richard Wagner“.¹⁴ Nach der Übergabe in tschechische Verwaltung im Jahre 1920 wurde die Fassade neu gestaltet. Die Medaillons der deutschen Klassiker wurden unter die Fenster verschoben und erhöht zwischen den Fenstern Büsten tschechischer Künstlerpersönlichkeiten angebracht: Josef Kajetán Tyl, Jaroslav Vrchlický, Bedřich Smetana und Antonín Dvořák.¹⁵

Bibliographie

Behr, Adalbert, Hoffmann, Alfred. *Das Schauspielhaus in Berlin*. Hrsg. von Erhardt Gißke. Berlin: Verlag für Bauwesen, 1984, S. 78.

Deutsche Bauzeitung, Verband Deutscher Architekten- und Ingenieurvereine, Architektenverein zu Berlin 23 (1889). Zugriff 27. 2. 2018, https://archive.org/stream/bub_gb_S5_mAAAAMAAJ/bub_gb_S5_mAAAAMAAJ_djvu.txt. Hier wird auch auf Wandgemälde von Emil Doepler (d. J.) hingewiesen.

„Die alte Berliner Philharmonie – Ein Berliner Mythos“. *Katalog zur Ausstellung*. Hrsg. von Oliver Hilmes. Berlin, 2016.

Habel, Heinrich. *Das Odeon in München und die Frühzeit des öffentlichen Konzertsaalbaus*. Berlin: de Gruyter, 1967, S. 44ff.

<http://www.mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=131506>. Zugriff: 25. 2. 2018.

<http://vanderkrogt.net/statues/object.php?record=dehs224&webpage=ST>. Zugriff: 7. 3. 2018

Gerlach, Klaus. „Theatralische Kunstführung und Oekonomie“. *August Wilhelm Ifflands Berliner Bühne*. Berlin-Boston: de Gruyter, 2015, Tafel 13.

Kneschke, Emil. *Die 150jährige Geschichte der Leipziger Gewandhaus-Konzerte 1743-1893*. Leipzig-New York, 1893, S. 149.

Kopecký, Jiří, Křupková, Lenka. *Das Olmützer Stadttheater und seine Oper. „Wer in Olmütz gefällt, gefällt der ganzen Welt“*. Regensburg: ConBrio, 2017, S. 133.

Kurz, Gerhard. *Das Wahre, Schöne, Gute. Aufstieg, Fall und Fortbestehen einer Trias*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2015.

Loos, Helmut. „Tempel der Kunst – Kathedralen der Nation: Opern- und Konzerthäuser vor 1914“. In *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik - geistliche Musik - religiöse Musik. Bericht der Konferenz Chemnitz 28.-30. Oktober 1999 anlässlich des 70. Geburtstages von Klaus Wolfgang*

14 Jiří Kopecký, Lenka Křupková, *Das Olmützer Stadttheater und seine Oper. „Wer in Olmütz gefällt, gefällt der ganzen Welt“* (Regensburg: ConBrio, 2017), S. 133.

15 Ebd., S. 194.

Niemöller. Hrsg. von Helmut Loos und Klaus-Peter Koch (=Edition IME. Reihe I: Schriften; Bd. 7). Sinzig: Studio, 2002, S. 345–359.

Mohr, Albert Richard. *Das Frankfurter Opernhaus 1880-1980. Ein Beitrag zur Frankfurter Theatergeschichte*. Frankfurt a. M.: Dr. Waldemar Kramer, 1980.

„Tempel der Kunst – Kathedralen der Nation: Opern- und Konzerthäuser vor 1914“. In *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik - geistliche Musik - religiöse Musik. Bericht der Konferenz Chemnitz 28.-30. Oktober 1999 anlässlich des 70. Geburtstages von Klaus Wolfgang Niemöller*. Hrsg. von Helmut Loos und Klaus-Peter Koch (=Edition IME. Reihe I: Schriften; Bd. 7). Sinzig: Studio, 2002, S. 345–359.

Wolf Di Cecca, Christiane. *Die Frankfurter „Alte Oper“. Baumonographie eines Opernhauses 1869-1880*. Frankfurt a.M.: Dr. Waldemar Kramer, 1997.

Die Wiener Volksoper als „nationale Spielstätte“

Hartmut Krones

Univerza za glasbo in upodablajoče umetnosti Dunaj
University of Music and performing arts Vienna

Am 11. Februar 1894 erschien in der Zeitung „Das Vaterland“ eine Ankündigung, aus der ich eingangs kurz zitieren will:

Zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum des Kaisers [...] hat sich auf Anregung der Grafen Hans Wilczek, Johann Harrach und Rudolph Kinsky unter Vorsitz des Letzteren ein vorbereitendes Comité gebildet, um das Kaiserjubiläum in würdiger Weise zu feiern. [...] Unter Anderem plant man die Errichtung einer Art von Ruhmeshalle in Wien, in welcher Se. Majestät der Kaiser und all jene Persönlichkeiten im Bild verewigt werden, welche während der fünfzigjährigen Regierung des Kaisers sich um Oesterreich verdient gemacht haben.¹

Gedacht war, wie das „Neue Wiener Journal“ wußte, an einen „Jubiläums=Ausstellungspalast nach Pariser Muster“, und zwar „in Verbindung mit einem Riesen=Bazar“.

Der hiezu ausersehene Platz, wäre das Belvedere. Mit solcher ‚Barbarei‘ dürfte sich kein Mensch befreunden können und es wird wahrscheinlich der Platz der Franz Josefskaserne in Aussicht genommen werden.

1 „Das Vaterland“, *Zeitung für die österreichische Monarchie* Nr. 40, 11. Februar 1894, S. 6.

Als Alternativ-Project wurde hier „Ein Palast [...] von hervorragender Schönheit und gleichfalls von praktischem Werthe“ propagiert, der ebenso „ein Asyl für die obdachlosen Museen Wiens“ sein könnte wie

ein gesellschaftlicher Vereinigungspunkt, der ja der Wienerstadt heute noch fehlt. Ein Concertsaal, groß und geräumig, der Ausstellungszwecken ebenso dienen kann, wie Musikaufführungen und Faschingsveranstaltungen großen Styls.

Und im Sommer sollte „das Dach mittelst hydraulischen Drucks gehoben und ähnlich der Pariser ‚Alhambra‘ ein Restaurationsgarten auf dem Dache errichtet werden.“ Dem diesen Plan ins Werk setzenden Verein müßte selbstverständlich „der Bürgermeister von Wien“ vorstehen.²

Es gab noch einen dritten Plan:

ein Bauproject, welches die Schaffung von drei großen Avenuen und die Anlage eines Forums an Stelle der Franz Josefs-Kaserne bezweckt. Von der Reichsbrücke bis zum Tegetthofmonument ist die eine Avenue gedacht, vom Praterstern bis zur Ferdinandsbrücke die zweite und von hier in gerader Linie bis zum Stefansplatz die dritte, die ‚Via Austria‘. Das Stubenviertel aber soll mit einem großen Monumentalbau, der Ausstellungszwecken zu dienen hätte, geschmückt werden.³

Auch die „Wiener Abendpost“ vom 21. März berichtete noch von der geplanten „Ruhmeshalle“ „zur Verewigung der denkwürdigen Thätigkeit des Kaisers“,⁴ dann wurde es merkwürdig still um diesen Plan. Anstelle dessen beschloß der Salzburger Landtag im Jänner 1895, zum „Kaiserjubiläum eine Erziehungsanstalt für taubstumme und blinde Kinder zu errichten“,⁵ und der Salzburger Katholikentag befand, „die schönste Gabe für das Kaiserjubiläum wäre die Verwirklichung des kaiserlichen Wahlspruches unter Beiseitelassung kleinlicher Differenzen zwischen den Nationalitäten.“⁶ Der Wahlspruch lautete bekanntlich „viribus unitis“, mit vereinten Kräften.

2 Neues Wiener Journal, Nr. 106, 9. Februar 1894, S. 2.

3 Ebenda, S. 2f. Siehe auch Neue Freie Presse Nr. 10580, 6. Februar 1894, S. 4.

4 Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung Nr. 66, 21. März 1894, S. 1.

5 Volksblatt für Stadt und Land Nr. 4, 24. Jänner 1895, S. 3.

6 Neues Wiener Journal, Nr. 1026, 2. September 1896, S. 8.

Am 10. Jänner 1897 lesen wir dann von einem „eigens aufgeführten Gebäude“ mit einem „Kolossalgemälde“ „Kaiser Franz Joseph und seine Zeit“:

Aus der ganzen Monarchie soll architektonisch und figuralisch das Merkwürdigste und Hervorragendste dargestellt werden, das nicht nur die Regierungszeit unseres Kaisers umfaßt, sondern bis in das Jahr 1830 zurückreicht,⁷

also bis zur Geburt von Franz Joseph. Bezüglich dieser „Ruhmeshalle“ beließ man es dann aber bei jener „Ruhmeshalle im Arsenale“, die Kaiser Franz Joseph 1863 zu errichten angeordnet hatte und in der „alle Heerführer von Leopold I. von Babenberg bis zu FM. Radetzky in Statuen verewigt“⁸ sind.

Am 23. Jänner 1897 kam dann aber ein Projekt zur Sprache, das dann wirklich ausgeführt wurde und das unser eigentliches Thema eröffnet: „in Währing zum Kaiserjubiläum ein Theater zu bauen“. Zunächst wurde aber noch, wie zu lesen ist, „von Strebern Disharmonie in den Verein [„der Projectanten“] hineingebracht“,⁹ was dann am 9. Juli zu einer gehässigen Diskussion im Wiener Gemeinderat führte. Es sei, meinte ein Redner, eine „Zumuthung [...], mindestens 260.000 fl. zu bringen, um ein Theater zu bauen, in dem jene Herren schaffen können, welche den früheren Verein durch ihre Intriguen unmöglich gemacht haben.“ Und: „Viel nothwendiger wäre es, ein Kinderspital zu erbauen! Nur um einigen Parteigenossen Gelegenheit zum Paradiren zu geben, wird das Theater gebaut.“ Ein anderer meinte, „es sei höchst nothwendig, daß endlich ein ordentliches Volkstheater in Wien erstehe.“ Und jetzt wurde es politisch: „Der Majorität handle es sich bloß darum, ein antisemitisches Theater zu bekommen“, schimpfte der nächste, was sofort zur Erwiderung führte: „Wir wollen kein antisemitisches Theater, sondern ein deutsches Theater, welches deutschen Schriftstellern und deutschen Künstlern Gelegenheit zu wirken geben soll, damit nicht die Juden dominiren. (Beifall.)“ Letztendlich wurde der Antrag auf die Summe von 260.000 fl. „mit allen gegen“ nur eine Gegenstimme „angenommen“.¹⁰

7 *Das Vaterland* Nr. 10, 10. Jänner 1897, S. 6.

8 *Neues Wiener Journal* Nr. 1695, 13. Juli 1898, S. 6.

9 *Deutsches Volksblatt* Nr. 2895, 23. Januar 1897, S. 9.

10 *Das Vaterland* Nr. 188, 10. Juli 1897, S. 6.

Ähnlich nationalistische, wenn auch nicht antisemitische Töne vernehmen wir 1897 auch in Bezug auf ein anderes Projekt: den im Frühjahr 1897 in Bozen begonnenen Bau der monumentalen „Herz Jesu=Anbetungskirche“, die als das „schönste und erhabenste Werk zum Kaiserjubiläum“¹¹ bezeichnet wurde. Und speziell wurde darauf hingewiesen, daß man die Kirche „nach alten edlen Vorbildern romanischer Bauweise in deutschen und österreichischen Landen“ in Bozen errichte, dem „Centralpunct im deutschen Südtirol“.

Der „Kaiserjubiläums-Stadttheater-Verein“ genehmigte dann in seiner Generalversammlung vom 2. August 1897 die ihm von der Gemeinde Wien auferlegten Bedingungen und verankerte diese in seinen Statuten,¹² weiters legte er „Antheilscheine“ auf, um das „restliche Capital“ zu beschaffen, und berief den späteren „Director“, „Herrn [Adam] Müller-Guttenbrunn“, als literarischen Beirath“ in den Ausschuß. Das Grundstück „an der ehemaligen Währingerlinie“ war von der Gemeinde Wien für den Bau des Theaters gewidmet worden.¹³ – Am 11. November 1897 fand dann „die erste Sitzung des durch die Gemeinderäthe der Stadt Wien vervollständigten Ausschusses statt“¹⁴, inzwischen ging der Bau schnell vonstatten, bereits am 14. Juli 1898 wurde „die Ausschreibung der Dachdeckerarbeiten beschlossen“,¹⁵ und am 29. November 1898 berichtete das „Neue Wiener Journal“:

Das Kaiserjubiläum.

Immer näher rückt der Tag, an welchem Wien, ganz Oesterreich, und mit uns auch das civilisirte Ausland seiner ehrfurchtsvollen Huldigung und Sympathie für den erhabenen Herrscher, der Habsburgs Thron seit einem halben Jahrhundert glorreich innehat, feierlichen Ausdruck geben wird. Sind durch das entsetzliche Ereigniß vom 10. September auch alle glanzvollen Feste unmöglich geworden, so wird sich die Huldigung darum nicht minder aufrichtig, nicht minder herzlich für den vielgeprüften Monarchen gestalten. Und nicht zum Mindesten wird, den edlen Intentionen unseres

11 *Das Vaterland*. Beilage zu Nr. 165, 17. Juni 1897, S. 9.

12 *Neues Wiener Journal* Nr. 1396, 11. September 1897, S. 6.

13 *Wiener Salonblatt* Nr. 39, 26. September 1897, S. 14f. *Das Vaterland* Nr. 265 vom 25. September 1897, S. 6, sowie das *Neue Wiener Journal* vom selben Tag (Nr. 1410, S. 7) bezeichneten Müller=Guttenbrunn bereits als „Director“.

14 *Reichspost* Nr. 261, 14. November 1897, S. 7.

15 *Wiener Neueste Nachrichten*, Nr. 28, 18. Juli 1898, S. 6.

hochherzigen Kaisers gemäß, der Dank der Bevölkerung in Wohltätigkeitsacten seinen Ausdruck finden.

Mit dem Näherrücken des bedeutungsvollen Tages mehrten sich auch die Nachrichten über die Veranstaltungen und Vorkehrungen.

– Das „entsetzliche Ereigniß“ war die Ermordung von Kaiserin Elisabeth in Genf.

Danach wird unter dem Titel „Die Illumination in Wien“ berichtet, daß am „2. December [...] das neue Rathhaus, sämmtliche städtische Gebäude sowie auch die Votivkirche, letztere, wie wir hören, bengalisch beleuchtet werden.“ Und weiter:

Dem Beispiele der Commune folgend, haben sich bereits in den 19 Bezirken Comités gebildet, welche mittelst Kundmachung ihre Mitbürger auffordern, trotz der herrschenden Landestrauer den dynastischen Gefühlen der Treue und Anhänglichkeit für den Kaiser durch reichliche Beflagung und Beleuchtung der Häuser Ausdruck zu geben. Die Beflagung soll ohne Trauerabzeichen in der Weise durchgeführt werden, daß die Häuser den ganzen Tag über geschmückt bleiben. Die Beleuchtung der Fenster und Geschäftsauslagen soll in den Abendstunden zwischen 6 bis 10 Uhr erfolgen.¹⁶

Am Samstag, dem 10. December 1898, wurde dann das „Kaiser=Jubiläums=Stadttheater“ mit der „feierlichen Schlußsteinlegung“¹⁷ eröffnet. Es hatte „1855 Sitzplätze, die sich auf Parquet und Parterre, 40 Logen, Balcon, erster und zweiter Rang vertheilen.“ Preise waren u. a.: „Ein Parterre= oder Balconloge 12 fl., ein Orchesterfauteuil 2 fl. 50 kr., ein Parquetsitz 1. bis 5. Reihe 2 fl., ein Parterresitz 1. Reihe 1fl. 60 kr., ein Parterresitz 11. bis 17. Reihe 60kr., ein zweiter Rangszitz 9. bis 14. Reihe 30 kr.“ Und jetzt folgen interessante Zusätze, die ein spezielles Gerechtigkeitsgefühl verraten: Beim Vorkauf wird ein kleiner Zuschlag eingehoben. Die Garderobegebühr beträgt 10 kr. für jeden Sitz von 1 fl. aufwärts, 5 kr. für jeden Sitz unter 1 fl.“¹⁸

– Der Bühnenvorhang zeigte ein „farbenprächtiges Bild“, das „den Einzug der deutschen Dichtkunst versinnbildlichen soll“. Die Zeitung „Das Vaterland“ kommentierte das so: „Die Germanengestalten auf dem Bilde sind wohl eine kleine Concession an den bekanntlich ‚stramm=deutschnationalen‘ Charakter eines Theiles der Vertreter von Währling“. Und dement-

16 Neues Wiener Journal, Nr. 1833, 29. November 1898, S. 2

17 Das Vaterland Nr. 341, 11. December 1898, S. 10.

18 Das Vaterland Nr. 335, 5. December 1898, S. 3.

sprechend gab der Bürgermeister Dr. Lueger nach Beethovens Overture „Die Weihe des Hauses“ und Schuberts „Festhymne“ auch der Hoffnung Ausdruck, daß „dieses Haus hoffentlich eine Stätte sein werde, auf welcher sich die wirklichen Wiener auch wirklich heimisch fühlen. Möge diese deutsche Kunstanstalt fürderhin ein Wahrzeichen der Liebe zum Kaiserhaus, ein Denkmal deutscher Wiener Bürger sein.“¹⁹

Die erste „normale“ Vorstellung fand dann am 15. Dezember mit zwei Stücken statt. Zuerst erwies man dem „genius loci“ mit einem neuen Stück von Franz Wolff seine Reverenz: „An der Währinger Linie“, ein Volksstück mit den typischen Wiener Originalen, dann folgte mit der „Hermannsschlacht“ von Heinrich Kleist die Verbeugung vor dem deutschnationalen Publikum, und auch in den nächsten Jahren versuchte man, „Volkstümliches“ und „Nationales“ zu verbinden. Einige Dramen-Titel mögen das verdeutlichen: „Der Sohn der Wildniß“ (Halm), „Eine Liebesheirat“ (Baumberg), Operette „Der barmherzige Bruder“ (Millöcker), Oper „Turandot“ (Weber), „Der Pfarrer von Kirchfeld“ (Anzengruber), „Hofgunst“ (Trotha), „Der verwunschene Prinz“ (Plötz), „Der Stephansplatz“ (Neidhart), „Um's tägliche Brot“ (Antony, Musik Mestrozzi), „Pension Schöllner“ (Laufs), „Der Wirrwarr“ (Kotzebue), „Glück auf“ (Mara v. Berks), „Tiberius Gracchus“ (Barth) usw.

Unabhängig von der Tätigkeit des „Kaiserjubiläums=Stadttheaters“ fand am 30. September 1900 eine außerordentliche General=Versammlung der österreichischen „Musikverlags= und Sortiments=Actiengesellschaft ‚Wiener Musikverlagshaus‘“ statt, bei der nicht nur beschlossen wurde, „eine Fachschule für Lehrlinge zu errichten“, sondern auch das Project zur Gründung einer „Volksoper“ ins Leben gerufen wurde.²⁰ Nach einigen weiteren Überlegungen verkündete man das ab Februar 1901 in mehreren Zeitungen in großen Anzeigen:

Wiener Volksoper

Die Oesterreichische Musik=Verlags= und Sortiments=Actien=Gesellschaft „Wiener Musik=Verlagshaus“, vorm. F. Rörich, hat in ihrer General=Versammlung vom 30. September 1900 beschlossen, in die Vorarbeiten zur Gründung eines Vereines behufs Erbauung einer Wiener Volksoper einzugehen,[!] Dieser Beschluß fand vollsten Beifall in der musikfreudigen Wiener Bevölkerung.

19 *Das Vaterland* Nr. 341, 11. December 1898, S. 10.

20 *Neue Freie Presse* Nr. 12 969, 1. October 1900, S. 6.

Die Wiener Volksoper soll ergänzend an der Seite unserer herrlichen, weltberühmten Hofoper ihre Thätigkeit entfalten, indem sie sich die Aufführung jener Werke der Opern=Literatur zur Aufgabe stellt, welche entweder mangels eines geeigneten Hauses nicht zu entsprechender Wirkung gelangen oder aber in Anbetracht der für ein großes Opernhaus in erster Reihe stehenden Aufgaben keine Berücksichtigung finden können.

Auch soll durch die Errichtung einer Wiener Volksoper zahlreichen talentierten jungen Künstlern auf dem Gebiete des Gesanges und der Instrumental=Musik, wie sie alljährlich aus den Musikschulen unserer Stadt, voran aus unserem altherwürdigen Wiener Conservatorium, hervorgehen und meist im Auslande Stellung und Anerkennung suchen müssen, dann eine würdige heimische Stätte ihrer künstlerischen Thätigkeit vorzuführen.

Ebenso soll den heimischen Componisten Gelegenheit gegeben sein, auch kleinere Opern vorzuführen.

Dem großen Publicum aber soll eine neue Stätte der Pflege edler Musik entstehen, wo bei billigen Eintrittspreisen in dem vornehmen Rahmen eines neuen, mit allem modernen Comfort ausgestatteten Hauses nur Vorzügliches zur Aufführung gelangt.

Mitbürger, Musikfreunde aller Gesellschaftsclassen!

Vereinigen Sie sich mit uns und helfen Sie ein Werk begründen, das der auf unserem Wiener Boden so unvergleichlich gedeihenden Tonkunst gewidmet sein soll, der Stadt, in der unsere Meister Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner, Lanner, Strauss (Vater und Söhne) und eine stattliche Reihe von Meistern der heiteren Tonkunst gelebt und Unsterbliches geschaffen.

Lassen Sie uns zusammenstehen, eine künstlerische That zu vollbringen, welche allen Opernfreunden Wiens ohne Unterschied des Ranges und der Mittel nach des Tages Arbeit und Mühen edle Zerstreuung durch herzerfreuenden Musikgenuss bieten soll.

Möge dieser Appell nicht unbeachtet verhallen und unser schönes Wien, die Stadt der Lieder, um eine Stätte für Tonkunst und Volksbildung bereichert werden !

Und diese Stätte, sie soll geschaffen werden aus dem Volke und durch das Volk für das Volk. [...].

Wien, im Februar 1901

Wiener Volksoper

Die Österreichische Musik-Verlags- und Sortimenten-Aktien-Gesellschaft „Wiener Musik-Verlagshaus“, vorm. F. K. Richter, hat in ihrer General-Versammlung vom 30. September 1900 beschlossen, in die Vorarbeiten zur Gründung eines Vereines behufs Erbauung einer Wiener Volksoper einzutreten. Dieser Beschluß fand vollen Beifall in der musikkundigen Wiener Bevölkerung.

Die Wiener Volksoper soll ergänzend an der Seite unserer herrlichen, weltberühmten Opern ihre Tätigkeit entfalten, indem sie sich die Aufführung jener Werke der Opern-Literatur zur Aufgabe stellt, welche unserer mangelnden Ausstattung mangels eines geeigneten Hauses nicht zu entsprechender Wirkung gelangen oder aber in Anbetracht der für ein großes Opernhaus in erster Reihe stehenden Aufgaben keine Berücksichtigung finden können.

Nach soll durch die Vereinigung einer Wiener Volksoper zahlreichen talentierten jungen Künstlern auf dem Gebiete des Gesanges und der Instrumental-Musik, wie sie alljährlich aus den Musikschulen unserer Stadt, voran aus unserem alljährlichigen Wiener Conservatorium, hervorgehen und meist im Auslande Stellung und Anerkennung finden müssen, dann eine würdige heimische Stätte ihrer künstlerischen Tätigkeit vorsehnen.

Ebenso soll den heimischen Komponisten Gelegenheit geben sein, auch kleinere Opern vorzuführen.

Dem großen Publikum aber soll eine neue Stätte der Pflege edler Musik entstehen, wo bei billigen Eintrittspreisen in dem vornehmen Rahmen eines neuen, mit allem modernen Comfort ausgestatteten Hauses nur Verzügliches zur Aufführung gelangt.

Mitbürger, Musikfreunde aller Gesellschaftsclassen!

Verzeihen Sie sich mit uns und helfen Sie ein Werk begründen, das der auf unserem Wiener Boden so unvergleichlich gedeihenden Tonkunst gewidmet sein soll, der Stadt, in der unsere Meister Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner, Rameau, Strauss (Vater und Sohn) und eine halbe Reihe von Meistern der besten Tonkunst gelebt und Unsterbliches geschaffen.

lassen Sie uns zusammenstehen, eine künstlerische That zu vollbringen, welche allen Opernfreunden Wiens ohne Unterschied des Ranges und der Mittel nach des Tages Arbeit und Mühen edle Erquickung durch herr- erfreuenden Musikgenuss bieten soll.

Möge dieser Appell nicht unbeachtet verhallen und unser schönes Wien, die Stadt der Eichen, um eine Stätte für Tonkunst und Volksbildung bereichert werden! Und diese Stätte, sie soll geschaffen werden aus dem Volle und durch das Volk für das Volk.

Beifall Beschaffung der Mittel werden 7500 auf Raten laufende Antheilscheine à 200 Kronen mit 4 procentiger Verzinsung ausgeben, die in 2 Raten zu $\frac{1}{2}$ = 40 Kronen und $\frac{1}{2}$ = 100 Kronen eingezahlt sind. Die erste Rate per 40 Kronen wird bei der Zeichnung, der Rest per 160 Kronen bei Beginn des Baues eingezahlt.

Durch Erwerbung von 1 Antheilschein wird man unterfühendes Mitglied,
 „ „ „ 5 Antheilscheinen „ „ Gründer,
 „ „ „ 50 „ „ „ Stifter des Unternehmens.

Wien, im Februar 1901.

Das Agitations-Comité der Wiener Volksoper.

Ueberdies steht jedem Besitzer von fünf Antheilscheinen das gebührende Vorzugsrecht auf Logen, Parquet, „Variete“ und „Ballett“ nach einem aufzustellenden Zettel zu. Dieses Vorzugsrecht wird den berechtigten Mitgliedern deren Antheilscheine ausgelöst werden, durch Einbringung von Genußscheinen auch weiterhin gestiftet.

Die Namen der Stifter werden im Foyer der Wiener Volksoper für alle Zeiten auf Marmortafeln verzeichnet werden.

Das Anlagecapital wird vom sechsten Geschäftsjahre nach Errichtung der „Volksoper“ angefangen in 60 gleichen Theilen aus dem eigens gebildeten Tilgungsfonds, eventuell mit Zuhilfenahme des allgemeinen Reservefonds, durch Verlosung getilgt werden. Ist auf diese Weise das ganze Anlagecapital zurückgezahlt, so soll die „Wiener Volksoper“ Eigentum eines zu gründenden Pensionsfonds für Tonkünstler und Tonbildner werden.

Beitrittsbedingungen bitten wir annehmen in den Sälen der Aktien-Gesellschaft „Wiener Musik-Verlagshaus“, I. Augustinerstraße 8, I. Hofmarkt II, I. Johannesgasse 17, VII. Mariaböserstraße 86, ferner im Bureau der Gesellschaft der Musikfreunde, I. Giselstraße 12, und in der Bantanteile Keller & Helmer, IX. Serotengasse 7.

Schriftliche Anfragen sind an das Central-Bureau des Wiener Musik-Verlagshauses, I. Johannesgasse 19, 2. Stock, zu richten, welches auch die Auskünfte ertheilt.

Abbildung 1: Inserat „Wiener Volksoper“ auf Seite 7 der „Extrapost“.

Das Agitations=Comité der Wiener Volksoper.²¹

(Die Hinweise, wie man „Antheilscheine“ erwerben kann sowie weitere geschäftliche Details.)

Bald regten sich skeptische Stimmen, so in den Innsbrucker Nachrichten:

Wird doch [...] allerhand versprochen; so neuerdings der Bau und Betrieb einer — Volksoper, also das Inslebenrufen einer Institution, deren Projektierung schon wiederholt als Eintagsfliege auftauchte, um alsbald wieder zu verschwinden. Und das ist vollkommen begreiflich, denn eine Volksoper in Wien kreieren, wäre ein totgebournes Kind, das nicht einmal die Kinderkrankheiten überstehen oder selbst nur erleben würde.

²¹ „Extrapost“, Montags-Zeitung Nr. 995, 25. Februar 1901, S. 7. Die hier gekürzten Passagen beinhalten Hinweise, wie man „Antheilscheine“ erwerben kann, sowie weitere geschäftliche Details.

*Einem nicht existierenden Genre, für das es weder Produzenten noch Reproduzenten gibt, will man einen Tempel bauen! Und noch dazu selbstverständlich auf jener opferwilligen Basis, welche unter eine vierprozentige Verzinsung des Anlagekapitals nicht herabgeht. [...]*²²

Die Planung schritt aber weiter fort. „An den Wiener Gemeinderat [wurde] eine Eingabe [...] um Überlassung des im Bezirke Hernals gelegenen Platzes zwischen der Ottakringerstraße, der Zimmermannngasse und dem inneren Gürtel [gerichtet] [...] zirka 3400 Quadratmeter“. Als Gründe für die Errichtung einer Volksoper wurden die Punkte der Anzeige wiederholt, zusätzlich wies man aber darauf hin, daß man insbesondere „die Production speziell auf dem Gebiete der volkstümlichen Oper unter Zugrundelegung irgend eines vaterländischen-historischen und nicht in letzter Linie eines lokalwienerischen Sujets kräftigst fördern“ wolle.²³

Am 16. Jänner 1903 fand dann die „constituierende Generalversammlung“ des „Wiener Volksoper=Theatervereines“²⁴ statt, in der u. a. hervorgehoben wurde, daß die „volkstümlichen Werke unserer alten Meister durch einfache, liebliche, herzinnige Weisen glänzen“ und daß diese Musik „nicht in ein Haus paßt, das solche Dimensionen aufzuweisen hat, wie unser Hofoperntheater“. Das „projectirte Volksopernhaus“ müsse vielmehr ungefähr so groß wie das „Kaiserjubiläums=Stadttheater oder das Deutsche Volkstheater“ sein.²⁵ Und selbstverständlich „müßte die Gemeinde in der Verwaltung des Vereines vertreten sein, wobei den Wünschen des Gemeinderates voll und ganz zu entsprechen wäre“.²⁶ – Am 9. Februar wurde der Verein dann beim Bürgermeister Dr. Lueger vorstellig, der „die Ueberreichung einer Eingabe an die Gemeinde behufs Erwerbung eines Baugrundes empfahl“,²⁷ doch gab es hier Probleme, sodaß der Plan geboren wurden, „die Volksoper in ein schon bestehendes Schauspielhaus zu verlegen, wo ihre Vorstellungen mit den Schauspielen und Lustspielen, Volksstücken und Possen, die bisher das Repertoire dieser Bühne bildeten, abwechseln könnten.“ Und man verhandelte „mit dem Director des Kaiserjubiläums=Stadttheaters“ Müller=Guttenbrunn, „das Theater dem Vereine

22 Innsbrucker Nachrichten Nr. 173, 30. Juli 1902, S. 2.

23 Wiener Zeitung Nr. 236, 12. October 1902, S. 4.f

24 Neues Wiener Journal Nr. 3315, 18. Jänner 1903, S. 7.

25 Illustriertes Wiener Extrablatt Nr. 18, 18. Jänner 1903, S. 8.

26 Hans Jörgl's Fliegende Blätter 72 (1903), 25. Jänner 1903, S. 4.

27 Das Vaterland Nr. 41, 11. Februar 1903, S. 4.

zur Errichtung einer Wiener Volksoper dreimal in jeder Woche zur Verfügung zu stellen“.²⁸

Am 25. April 1903 erfahren wir dann: „Das Project einer Volksoper im Jubiläumstheater ist nun endgiltig gesichert. Es werden hundertfünfundzwanzig Vorstellungen in jeder Saison stattfinden, der Rest an Spielabenden gehört dem bisherigen Repertoire.“ Und: „Es sollen [...], bis auf Montag und Freitag, jeden Nachmittag Vorstellungen stattfinden! Das wäre eine Neu-einrichtung, wie sie weder Wien noch irgend eine andere Theaterstadt zu verzeichnen hat.“²⁹ Die Frage wäre nur, ob Herr Müller=Guttenbrunn das schaffe, da er schon jetzt am Abend kaum genug Publikum habe. Ein anderes Blatt weiß noch mehr: „Die Wahl zum Direktor der Volksoper soll auf Herrn Rainer Simons gefallen sein, der in den Jahren 1894 bis 1899 das Mainzer Stadttheater geleitet hat und in den letzten Jahren ein gastierender Künstler war.“³⁰ Und am 25. April wurde der Vertrag mit Simons tatsächlich unterschrieben;³¹ Simons wurde auch sofort tätig und verpflichtete u. a. Alexander Zemlinsky und Hans Pfitzner als Dirigenten.³² Um den Beginn im Herbst 1903 für die zunächst projektierten vier Jahre zu sichern, legte er Anteilscheine auf, die „bis spätestens Mitte Juni“³³ die notwendigen Mittel aufbringen sollten.

Am 1. Juni 1903 lesen wir dann erstmals, daß „Direktor Müller=Guttenbrunn amtsmüde“ sein soll. Und weiter: „Es verlautet mit ziemlicher Bestimmtheit, daß der Direktor der neuen Volksoper, Herr Simons, die Stelle der Direktors Müller=Guttenbrunn übernehmen und so der alleinige Leiter des Theaters werden soll. [...] Da [...] Müller=Guttenbrunn gegen finanzielle Schwierigkeiten zu kämpfen hat, machte ihm Herr Simons das Angebot, die Finanzierung in die Hand zu nehmen, wenn Herr Müller=Guttenbrunn zurücktritt und ihm die alleinige Direktion über das Stadttheater überläßt.“ Auch Bürgermeister Dr. Lueger sei einverstanden, da Herr Simons ein Mensch sei, „der den arg verfahrenen Thespiskarren wieder ins richtige Geleise bringt.“³⁴

28 *Neues Wiener Tagblatt* Nr. 99, 10. April 1903, S. 8. Siehe auch *Neue Freie Presse* Nr. 13878, 16. April 1903, S. 8.

29 *Neues Wiener Journal* Nr. 3410, 25. April 1903, S. 9.

30 *Neues Wiener Abendblatt* Nr. 113, 25. April 1903, S. 5.

31 *Neues Wiener Journal* Nr. 3411, 26. April 1903, S. 11.

32 *Der Humorist* Nr. 14, 10. Mai 1903, S. 3.

33 *Neues Wiener Tagblatt* Nr. 142, 24. Mai 1903, S. 10.

34 *Extrapost* Nr. 1113 (!), 1. Juni 1903, S. 4.

Am 2. Juni lesen wir jedoch, daß nicht genügend Anteilscheine verkauft wurden und daher „mit der Aufnahme der Vorstellungen im Jubiläums=Theater noch ein Jahr zuzuwarten“³⁵ wäre. „Herr Rainer Simons [...] hat bereits Wien verlassen.“³⁶ Bereits am 5. Juni erscheint dann die Nachricht, „daß [laut einer Nachricht des Präsidiums des Vereins] das Projekt, bereits in der Spielzeit 1903 bis 1904 die Volksoper im genannten Theater zu inaugurieren, nahezu gesichert erscheint“³⁷, und am 7. Juni lesen wir, daß Direktor Simons „gestern wieder in Wien eingetroffen“ ist und „neuerliche Verhandlungen mit Direktor Müller=Guttenbrunn angeknüpft“³⁸ hat. Er sei „lediglich zu kurzer Erholung nach seiner Besetzung an den Tegernsee abgereist“.³⁹ Am 8. Juni wird schließlich der Hintergrund der Verwirrung klar: Direktor Müller=Guttenbrunn hat diese Falschmeldung in die Welt gesetzt, die jetzt von der offiziellen „Rathaus=Korrespondenz“ korrigiert wird: „die Volksoper wird zweifellos in der Saison 1903—1904 ihre Spieltätigkeit beginnen“.⁴⁰

Am 13. Juni wird dann berichtet, daß „Director Müller=Guttenbrunn dem Antrag Director Rainer Simon's, das Jubiläumstheater gemeinsam zu leiten, angenommen [hat].“⁴¹ Seine Intrige wird dann aber in der „Extrapost“ noch zum Gegenstand eines breiten Kommentars, aus dem ein Satz zitiert sein soll: „Den überlegenen Kompagnon fürchtete er, obwohl es sich bereits längst zeigte, wie wenig Befähigung Herr Müller=Guttenbrunn zur Theaterleitung hatte.“⁴² Politischer wird es in der „Reichspost“:

Die Vertreter der Gemeinde werden dabei einen tüchtigen Theater=Fachmann kennen lernen, denn nur die eine Richtschnur wird vor Augen zu halten sein: daß Opern von jüdischen Komponisten und Librettisten nicht zur Aufführung gebracht und jüdische Kunstkräfte nicht engagiert werden dürfen, weil das Jubiläums=Theater ausdrücklich zur Förderung christlicher Autoren und

35 *Die Zeit* Nr. 242, 2. Juni 1903, S. 3.

36 *Neues Wiener Tagblatt* Nr. 150, 2. Juni 1903, S. 11.

37 *Neues Wiener Tagblatt* Nr. 153, 5. Juni 1903, S. 7. Auch andere Blätter bringen diese Nachricht.

38 *Neues Wiener Tagblatt* Nr. 155, 7. Juni 1903, S. 11.

39 *Die Zeit* Nr. 245, 5. Juni 1903, S. 3.

40 *Extrapost* Nr. 1114, 8. Juni 1903, S. 3.

41 *Die Zeit* Nr. 253, 13. Juni 1903, S. 3.

42 *Extrapost* Nr. 1117, 29. Juni 1903, S. 4.

*Darsteller geschaffen wurde. Wir haben Ursache, heute an diesen Umstand zu erinnern.*⁴³

Nach vielen Diskussionen zwischen Befürwortern und Gegnern der Doppeldirektion⁴⁴ entschied der Wiener Gemeinderat dann aber, „die Führung der Directionsgeschäfte im Kaiser Jubiläums=Stadttheater in den nächsten Tagen in die Hände des Directors Rainer=Simon's“ zu legen, der Müller=Guttenbrunn seinerseits „ein jährliches Fixum und 50 Percent des eventuellen Reingewinnes“ zahlen werde. Und er bekräftigte: „Ich will, daß das von mir geleitete Theater allen Kreisen der Bevölkerung zu einer angenehmen Unterhaltungsstätte werde. Ich gehöre keiner politischen Partei an und habe mich speciell niemals mit den österreichischen Verhältnissen beschäftigt. Ich will mir diese glückliche Unbefangenheit auch fernerhin wahren.“⁴⁵

Rainer Simons entschloß sich dann, „um einen tüchtigen Chor heranzubilden, stimmbegabte Damen und Herren unentgeltlich für den Chorgesang ausbilden zu lassen“⁴⁶ und dafür Professor Ferdinand Hellmesberger zu engagieren, und sehr bald erfuhr dieser Theaterchor höchstes Lob. Kritik gab es aber wieder von politischer Seite. Unter der Überschrift „Das christliche Stadttheater – gewesen?“ erschien am 29. August in der „Reichspost“ eine böse Stimme:

Als im Jahre das Kaiserjubiläums=Theater mit dem ausdrücklichen Programme geschaffen wurde, der dramatischen Kunst nichtjüdischer Art eine Heimstätte zu sein, da ging ein Gefühl der Erlösung durch den christlichen Teil des Wiener Theaterpublikums. Endlich einmal eine Bühne ohne Judenstücke und ohne jüdische Darsteller ! Klar und deutlich war der Direktion der Weg in diesem Sinne vorgezeichnet [...]. Nun ist der erste Direktor des neuen Theaters an seinen Fehlern gescheitert. Er wollte um jeden Preis ein kunsthistorischer Theatermann sein, den Wienern ‚Die Teufelsmühle am Wienerberg‘, ‚Der Viehhändler von Oberösterreich‘ und ‚Dr. Fausts Hauskäppchen‘ wieder einreden, weil diese Stücke vor 80 Jahren gefallen hatten und sie für ‚Die unheilbringende Krone‘ Raimunds wieder interessieren, obwohl dieses Stück vor 80 Jahren mit Ferdinand Raimund selbst nicht gefallen hat.

43 Reichspost Nr. 146, 1. Juli 1903, S. 11.

44 Hiezu siehe Neues Wiener Journal Nr. 3476, 2. Juli 1903, S. 9.

45 Illustriertes Wiener Extrablatt Nr. 181, 4. Juli 1903, S. 8.

46 Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung Nr. 186, 17. August 1903, S. 6.

Der neue Direktor des Theaters ist ein Ausländer, Rainer Simons aus Düsseldorf. Von ihm haben wir Naivetäten der gekennzeichneten Art nicht zu erwarten, hingegen mußten wir vorgestern aus einem liberalen Blatt erfahren, daß der neue Mann ein Judenstück erworben hat. Eine Berichtigung dieser Nachricht ist nicht erfolgt, gestern haben wir aber privatim erfahren, daß bei dem Vertragsabschluß mit Herrn Rainer Simons die Forderung nach dem Ausschluß von Juden und von jüdischen Darstellern fallen gelassen worden ist. Damit hat Wien die durch viele Opfer der Gemeinde und zahlreicher christlicher Parteimänner geschaffene christliche Bühne verloren.

Für die christliche Bevölkerung Wiens, welche in den letzten Jahren Herr im eigenen Hause geworden ist, erscheint die Tatsache gewiß nicht gleichgültig und sie hat ein Recht zu fragen: Wer hat das Jubiläumstheater den Absichten seiner Gründer und Erbauer entfremdet, mit anderen Worten also: es den Juden in die Hände gespielt?

Herrn Direktor Rainer Simons, der ein Namenschrist ist, wie tausend andere, trifft diese Verantwortung am allerwenigsten. [...] Am Anfang waren nämlich alle Vorstandsmitglieder dieses Vereines stramm für ein Theater ohne Juden, später fanden sich Stimmen, welche meinten, man könne das Geld für das Theater von Juden nehmen und Opern auch von Juden aufführen. [...] Nun fragen wir [...]: Warum hat die Vereinsleitung die christliche Grundlage des Theaters verläugnet? Warum hat sie nicht Herrn Rainer Simons, der ohne Juden nicht regieren wollte, abgelehnt und einen Direktor gesucht, der das Theater der christlichen Wiener Bürger auf der vereinbarten christlichen Grundlage weiterzuführen bereit war? Solche Bewerber hätte es gewiß gegeben, denn schon der Volksoперntheater=Verein, dessen Bestrebungen noch etwas nebulos waren, hatte solche Offerte erhalten: Offerte für die Führung eines judenreinen Theaters. Wer hat den antisemitischen Stadtrat derart über den philosemitischen Direktor informiert, daß diese merkwürdige Ehe zu Stande kam? [...]

Am 9. Juli aber stand in unserem Blatt zu lesen: [...] ,Ein tüchtiger Theaterfachmann ist Rainer Simons jedenfalls. Ob er auch ein vom Judengeiste freies Schauspielhaus in der richtigen Weise leiten wird, hängt vielleicht weniger von ihm ab, als davon, daß ihm die

entsprechenden klaren Direktiven gegeben werden [...].‘ Auch am 9. Juli war es noch Zeit von Direktor Rainer Simons die Garantien für die Reinhaltung des Theaters zu verlangen, denn im Moment der Beschlußfassung im Stadtrat war ja der Vertrag noch nicht unterzeichnet, welcher der jüdischen Literaten=Klique das einzige christliche Theater preisgab. Man hat den Verlust nicht hintangehalten und erst jetzt, sechs Wochen später, erfährt die Wiener Bevölkerung, daß ihm sein Theater unter der Hand wegeskamotiert worden ist.⁴⁷

Am 1. September eröffnete Simons die Saison mit dem Stück „Die Tragödie des Menschen“ von Emerich Madach, und die Kritik war ausgesprochen positiv. Kurz danach kam es beim künstlerischen Personal zu Irritationen, wie am 13. September zu lesen ist:

Eine Nachricht, die gestern wie ein Lauffeuer die Runde durch alle Theatercafes machte und die auf den ersten Blick ja wirklich Verblüffung erregen mußte, kommt aus dem Kaiserjubiläums=Stadttheater. Sie besagt, daß vorgestern sämtlichen Mitgliedern dieser Bühne ein Zirkular der Direktion zur Unterschrift vorgelegt wurde, in welchem sie verständigt wurden, daß die Direktion ihre Verträge mit Schluß der laufenden Saison, das heißt mit 1. Mai nächsten Jahres, als erloschen betrachte. Direktor Rainer Simons begründet diese für die davon Betroffenen sehr harte Maßregel damit, daß er vom nächsten Jahr ab vornehmlich die Oper kultivieren wolle und daß er deshalb nicht alle jetzt engagierten Kräfte behalten könne, sondern sich vorbehalten müsse, nur die zu behalten, die er auf Grund seiner eigenen Erfahrungen während der laufenden Saison für die im nächsten Spieljahr zur Aufführung zu bringenden Schauspiel= und Lustspielnovitäten geeignet erkannt habe. Es sei also sehr wohl möglich, daß von den jetzt Gekündigten eine größere oder kleinere Anzahl wieder neu engagiert werden würde, vorderhand müsse er aber einmal tabula rasa machen.⁴⁸

Die Zeitung findet dann zwar, daß „der Gedanke einer Volksoper“ schön sei, dennoch sollte „die Direktion alle Kraft daran setzen, um uns ein gutes deutsches (!) Schauspielhaus zu schaffen“.

47 *Reichspost* Nr. 196, 29. August 1903, S. 10f. „Wegeskamotieren“ bedeutet soviel „wegzaubern“ (insbesondere durch einen Taschenspielertrick).

48 *Deutsches Volksblatt* Nr. 5275, 13. September 1903, S. 10.

Am 13. September lesen wir dann, daß sich die Direktion erstmals als „die Direktion des Stadttheaters und der Volksoper“⁴⁹ bezeichnete, am 19. September legte der soeben gegründete, zusammen mit dem „alten“ Chor 140 Personen aufweisende „Chor der Volksoper“ „seine erste Probe ab“⁵⁰ und wirkte bei der Oper „Preciosa“ von Carl Maria von Weber mit – mit durchaus achtbarem Erfolg;⁵¹ sogar die „Reichspost“ zeigte sich rundum zufrieden.⁵² Als dann aber Shakespeares „Sommernachtstraum“ mit Mendelssohns Bühnenmusik aufgeführt wurde, kam wieder der Antisemitismus zum Vorschein: „Man braucht nicht gerade Antisemit zu sein, um die Musik Mendelssohn’s bei all ihrer Talentgröße gemütsarm zu finden und besonders braucht man auch nicht erfreut zu sein, daß die ‚Volksoper‘ sich so sehr beeilt hat, vor dem Judentum seine Reverenz zu machen.“⁵³

Die Menge der noch von Direktor Müller=Guttenbrunn abgeschlossenen Verträge führte aber bald dazu, daß Direktor Simons um Nachlassung der Pachtsumme ansuchen mußte. Und wieder schlug der Antisemitismus zu: Man habe Direktor Simons sogar erlaubt, „von dem strengen Prinzip, das nichtdeutsche Autoren von den Aufführungen im Stadttheater ausschließt“, Abstand zu nehmen, weil er „beruhigende Erklärungen über seine finanziellen Verhältnisse gab“. Diese Konzessionen, „die ihm im Handumdrehen die Sympathien und Unterstützung der gesamten Judenpresse eintrugen“, hätte man ihm nie eingeräumt, wenn man gewußt hätte, „daß er schon nach einem Vierteljahr unter Androhung sonstiger Zahlungsunfähigkeitserklärung die Forderung der Erlassung des ganzen Pachts für das laufende Jahr erheben würde“. Und die „Ausrede auf die Vorbereitungen für die Volksoperenvorstellungen“ zöge auch nicht, da Herr Simons ja keine Opernvorstellungen geben müsse. Und „bewährte Kenner der Wiener Verhältnisse halten die Zusammenkuppelung der Oper mit dem Schauspiel im Jubiläumstheater für ein von vornherein aussichtsloses Beginnen.“ Man würde also kaum Lust verspüren, dem Herrn Rainer Simons die Pacht zu erlassen, damit derselbe Herrn Müller=Guttenbrunn jährlich 20.000 K. zur Bezahlung seiner Schulden zur Verfügung stellen kann und das Theater noch obendrein der jüdischen Clique ausliefere.“ Und bei einem allfälligen neuen Pächter solle der Ausschuß die Ga-

49 *Neues Wiener Tagblatt* Nr. 251, 13. September 1903, S. 10.

50 *Illustriertes Wiener Extrablatt* Nr. 257, 19. September 1903, S. 9.

51 *Das Vaterland* Nr. 258, 20. September 1903, S. 6, sowie *Illustriertes Wiener Extrablatt* Nr. 258, 20. September 1903, S. 5.

52 *Reichspost* Nr. 215, 22. September 1903, S. 10.

53 *Wiener Neueste Nachrichten* Nr. 40, 5. Oktober 1903, S. 3.

rantie verlangen, „daß das Theater bleibt als was es von seinen Gründern geplant war, ein deutsches Schauspielhaus.“⁵⁴

Rainer Simons seinerseits erklärte in einem offenen Brief, daß er den katastrophalen Geschäftsstand des Theaters nicht hätte erkennen können und blieb bei seiner Forderung.⁵⁵

Das Deutsche Volksblatt, das Simons's Brief ebenfalls abdruckte, forderte, man müsse die Entscheidung davon abhängig machen,

ob Herr Rainer Simons willens ist, an dem bei Gründung des Theaters aufgestellten Programm, ‚Schaffung eines deutschen judenreinen Theaters‘, festzuhalten, oder ob er beabsichtigt, sein Theater der über die übrigen Theater herrschenden jüdischen Clique auszuliefern. [...] Beide Parteilager, die Antisemiten und die Juden, haben ein lebhaftes Interesse daran, zu wissen, wessen sie sich von dem neuen Direktor zu versehen haben, ob nach Mendelssohns ‚Sommernachtstraum‘ dann Meyerbeer und die Ludassys, Friedmanns, Engels und Buchbinders folgen sollen, oder ob diesen Elementen der Zutritt zur Bühne des Jubiläumstheaters verschlossen bleiben soll.“⁵⁶

Noch dicker trug das „Deutsche Volksblatt“ seinen Antisemitismus eine Woche später auf:

Während die jüdischen Blätter über die jüngsten Vorgänge im Jubiläumstheaterverein schweigen und nur einfach die Ausschlußbeschlüsse publizieren [...], offenbar, um die Anteilscheinbesitzer nicht darauf aufmerksam zu machen, daß sie noch Gelegenheit haben, ihre Rechte zu wahren, wenn sie nur fest zusammenstehen, beginnt die antisemitische Presse allmählich [...] Stellung zu nehmen. [...] die, Reichspost‘ [...] erhebt energisch die Forderung, daß der Direktor verpflichtet werde, so wie es früher war, keine Judenstücke aufzuführen und keine jüdischen Kräfte zu engagieren.

Und sie zitiert „eine mit der Sachlage sehr vertraute Persönlichkeit“, der „bei den Verhandlungen zwischen den beiden Direktoren“ die „Vermittlerrolle übernommen“ hatte und Simons „über die Frage des angeblich antisemitischen Standpunktes dieses Theaters“ folgendes sagte:

54 *Deutsches Volksblatt* Nr. 5313, 21. Oktober 1903, S. 11.

55 *Illustriertes Wiener Extrablatt* Nr. 289, 21. Oktober 1903, S. 3.

56 *Deutsches Volksblatt* Nr. 5314, 22. Oktober 1903, S. 9.

Ich würde an ihrer Stelle schon aus geschäftlichen, praktischen Rücksichten vor allem trachten, mir die Sympathie des Stammpublikums, das dieses Theater gebaut hat, nicht zu verscherzen und auch das Wohlwollen derjenigen Blätter, die seinerzeit hauptsächlich sich um das Zustandekommen des Unternehmens verdient gemacht haben, zu gewinnen suchen; denn man muß als unparteiischer, vernünftiger Mensch begreifen, daß diejenigen, die das Theater ausschließlich mit ihrem Geld erbaut haben, auch in demselben in erster Linie berücksichtigt werden wollen. Theaterstücke mit verhetzender Tendenz wurden niemals verlangt – wohl aber verlangt das Stammpublikum dieses Theaters, daß diese von deutschen Wiener Bürgern geschaffene Bühne auch in deutschem Geiste geleitet werde und heimatliche deutsche Dichter bevorzugt werden.

Und schließlich zitiert das „Deutsche Volksblatt“ die „Ostdeutsche Rundschau“:

Man kann es wohl als tollkühnes Unterfangen bezeichnen, ein Theater, das ausschließlich von deutschen Wiener Bürgern erbaut wurde und das als Stadttheater Eigentum der derzeit antiliberalen Gemeinde Wien ist, ganz entgegen den Absichten seiner Gründer der liberalen Theaterclique ausliefern zu wollen. Hatte schon Müller=Guttenbrunn durch seine heimischen Annäherungsversuche an die liberalen Blätter das Stammpublikum des Jubiläumstheaters verstimmt, so steigerte der neue Direktor die Verstimmung zur Empörung, als er durch die Wahl seines Eröffnungstücks demonstrativ den internationalen Kurs aufnahm und dem Bückling vor den Judäomagyaren einen vor der tschechischen Afterkunst folgen ließ. Die natürliche Folge davon war der Boykott des Theaters durch sein Stammpublikum.

Es ist also unzweifelhaft erwiesen, daß mit dem sogenannten ‚objektiven‘, das heißt mit dem internationalen Standpunkt an dieser Bühne nichts zu machen ist, und wenn die liberalen Blätter von einer Niederlage des ‚antisemitischen Theaters‘ faseln, so soll das offenbar die Tatsache verschleiern, daß es gerade das international=liberale Programm war, das unter der kurzen Zeit der Direktion Rainer Simons im Jubiläumstheater eine unzweifelhafte Niederlage erlitten hat. Trotz Mendelssohns gab es da die Abende, wo in die Theaterkasse nicht mehr als 100 K. eingegangen waren. Zahlen beweisen.

Im Hinblick auf diese Tatsache hat sich, wie wir erfahren, ganz ohne jeder Agitation spontan aus dem Kreise der Gründer und Stifter des Theatervereins eine Gruppe von kapitalkräftigen Männern zusammengefunden, die den festen Entschluß faßten, unter keinen Umständen es zuzugeben, daß diese von deutschen Wiener Bürgern geschaffene Kunststätte der internationalen Judenclique ausgeliefert werde. Vielmehr besteht in diesen Kreisen die Absicht, gegebenenfalls, wenn Simons sich nicht halten können sollte, in Form eines Regiekollegiums die Führung des Theaters provisorisch zu übernehmen und einen angestellten Direktor mit der Leitung dieser Bühne zu betrauen. Ueber die Person des in Aussicht genommenen Direktors verlautet, daß die Wahl auf Herrn Benke gefallen sein soll. Wir lassen die Frage unerörtert, ob Herr Benke der geeignete Mann wäre, den verfahrenen Karren ins richtige Geleise zu bringen[,] und verzeichnen diese Tatsache nur zur Kennzeichnung der Stimmungen und Absichten, die im Jubiläumstheaterverein herrschen.“

Und das „Deutsche Volksblatt“ schließt:

Wir haben diesen vortrefflichen Auslassungen der „Ostdeutschen Rundschau“ nichts hinzuzufügen. Wir geben nur der Hoffnung Ausdruck, daß in der morgigen Hauptversammlung Christlichsoziale und Deutschnationale verschiedenster Schattierungen vereint darauf hinarbeiten werden, daß das Jubiläumstheater endlich wird, was es nach den Absichten seiner Gründer werden sollte, ein gutes, modernes, deutsches Familientheater, vor dessen Toren die Macht des jüdischen Einflusses Halt machen muß.⁵⁷

Am 30. Oktober fand dann die Hauptversammlung des „Kaiserjubiläums=Stadttheatervereins“ statt und nach stürmischen Debatten und „numerischer“ Auszählung der Stimmen (anstelle einer nach der Summe der Anteilscheine) wurde Rainer Simons die Pacht erlassen. Es wurde aber betont, daß sich Direktor Simons „verpflichtet“ habe,

keine Juden in das Theater aufzunehmen und an den Traditionen des christlichen Theaters festzuhalten. Nur bei musikalischen Aufführungen werde zugegeben, daß ein Mitarbeiter, beziehungsweise der Textdichter, nicht zweifellos arischer Abstammung sei, doch

57 Deutsches Volksblatt Nr. 5321, 29. Oktober 1903, S. 8f.

müsse jedesmal der Ausschuß um die Zustimmung befragt werden. Stücke von Juden sind unbedingt von einer Aufführung ausgeschlossen, sonst würde Direktor Simons kontraktbrüchig und zur Rechenschaft gezogen.

Schließlich meldete sich ein Abgeordneter des Stadtrats zu Wort:

Obwohl wir in politischer Beziehung antisemitisch sehr weit fortgeschritten sind, geht unsere Gesellschaft einer fortschreitenden Verjudung entgegen, insbesondere die Hochschulen und die Kunstwelt. Es ist das für Wien, die Kunststadt und insbesondere erste Musikstadt, betrübend. Trotzdem sehen wir infolge einer Clique und der außerordentlichen Macht der Judenpresse mehr und mehr die vaterländische Kunst verkümmern und den populärsten Teil, das Theater, mehr und mehr auf die andre Seite hinübergehen. [...] Warum ist Wien als Theaterstadt so gesunken? Das hat seinen Grund teils in der Dekadenz des Mittelstands, zum größten Teil aber in der Verjudung des Theaters. Die Wiener haben nicht mehr deutschen Geist, sondern semitisches Machwerk gefunden, schale Witze, ekelhafte, nur auf Effekthascherei begründete Machinationen [...].⁵⁸

Wir verlassen nun die aufgeputschte Szene und lassen nur mehr einige historische Tatsachen folgen. Rainer Simons führte das Theater, durch das Erlassen der Pacht von großen Problemen befreit, schließlich erfolgreich weiter und nannte es bereits im Herbst 1904 „Kaiserjubiläums=Stadttheater und Volksoper“ bzw. „Jubiläums-Theater (Volksoper)“. „Die Lyra“ berichtete daher über die Eröffnung der „Wiener ‚Volksoper‘ im Stadttheater [vom 15. September 1904] mit Webers ‚Freischütz‘“, ein „so recht aus der deutschen Volksseele heraus erblühte[s] Werk“.⁵⁹ Dementsprechend war es gerade die „Lyra“, die ein Jahr vorher in einem Artikel „Die Anfangsgründe einer Wiener Volksoper“ die Entwicklung der Hofoper mit scharfen Worten kritisiert hatte:

Sie wurde insbesondere nach Jahn immer vornehmer, musiktechnisch immer unnahbarer, ‚pompöser‘ und für den Wiener Geschmack immer unzulänglicher, bis sie unter Mahler fast nur noch zur Fremden=Oper, zum Parade=Hause für den Fremdenverkehr – auf der Bühne und im Zuschauerraum! – geworden ist. Der Wie-

58 *Deutsches Volksblatt* Nr. 5323, 31. Oktober 1903, S.9f.

59 *Die Lyra* XXVIII (1904), Nr. 1 (710), 1. Oktober 1904, S. 8 [4]

ner aber will mit Recht heimische, vor allem deutsche Volks=Musik höherer Stufe, feinerer Art, in einem ihm gemütlichen Opernsaale! Diesem Wunsche suchte der vor Jahren gegründete Wiener „Volksoper=Verein“ zu entsprechen. Aber der gute Wille kann heute in dem in Theatersachen schon viel gewitzigten Wien nur schwer und langsam zur Tat sich verstärken. Manche Pläne des Vereines, dem erfahrene [!] treffliche Kräfte angehören, mußten unausgeführt bleiben. Die Geldkräfte und Förderer halten sich bei solchen Anlässen meist allzukühl und zu vorsichtig zurück, zumal wenn es sich um ein wirklich volkstümliches Unternehmen deutscher Bürgerkreise ohne goldenen Börsen= und Großgeschäftshintergrund handelt ! Aber der Wiener Volksoperverein scheint eine zähe Lebenskraft in sich zu haben. Ging es nicht alsbald im größeren Rahmen, so versucht er es nun schrittweise mit den Anfangsgründen einer Volksoper im Stadttheater.“⁶⁰

Herbst 1908 heißt das Haus dann bisweilen „Wiener Volksoper (Jubiläums-Theater)“, ehe sich „Volksoper“ allein durchsetzte. Bald pflegte er, vor allem mit seinem 1904 endgültig engagierten Hauptdirigenten Alexander Zemlinsky, auch die „große“, angesichts seines Kontraktes selbstverständlich sehr oft national ausgerichtete Oper, bis das Haus nach dem Ersten Weltkrieg durch die Inflation in finanzielle Schwierigkeiten geriet und Juli 1928 geschlossen wurde. Der spätere Hollywood-Regisseur Otto Preminger sorgte dann ab Herbst 1929 für einen erneuten Aufschwung, doch nach der Okkupation Österreichs durch Nazi-Deutschland und der Entlassung aller unerwünschten (vor allem jüdischen) Mitarbeiter übernahm die Stadt Wien das Theater und verwendete es u. a. als Spielstätte der nationalsozialistischen Organisation „Kraft durch Freude“. In den letzten Jahren des Zweiten Weltkrieges, als alle Theater geschlossen wurden, fungierte das Haus dann als Kino, nach dem Krieg war es zunächst Ersatzquartier für die zerstörte Wiener Staatsoper, ehe es ab der Saison 1946/47 wieder selbständig wurde. Allerdings war es etliche Jahre (unter gemeinsamer Führung) auch eine Art Dependence der Wiener Staatsoper. 1998 endgültig eigenverantwortlich, erfuhr die Volksoper in der Folge eine betont „wienerische“ Ausrichtung, pflegte dadurch auch in besonders prononcierter Weise die Gattung der Operette und besitzt somit erneut eine speziell bodenständige, ja sogar „nationale“ (jetzt allerdings österreich-bezogene) Ausrichtung.

60 Die Lyra XXVII (1903), Nr. 1 (686), 1. Oktober 1903, S. 6 [4]

Bibliographie

- Das Vaterland. Zeitung für die österreichische Monarchie.* Jahre: 1894, 1897, 1898, 1903.
- Der Humorist.* Jahr: 1903.
- Deutsches Volksblatt.* Jahre: 1897, 1903.
- Die Lyra.* Jahre: 1903, 1904.
- Die Zeit.* Jahr: 1903.
- „Extrapost“. *Montags-Zeitung.* Jahre: 1901, 1903.
- Hans Jörgl's Fliegende Blätter.* Jahr: 1903.
- Illustriertes Wiener Extrablatt.* Jahr: 1903.
- Innsbrucker Nachrichten.* Jahr: 1902.
- Neue Freie Presse.* Jahre: 1894, 1900, 1903.
- Neues Wiener Journal.* Jahre: 1894, 1896, 1897, 1898, 1903.
- Neues Wiener Abendblatt.* Jahr: 1903.
- Neues Wiener Tagblatt.* Jahr: 1903.
- Reichspost.* Jahre: 1897, 1903.
- Volksblatt für Stadt und Land.* Jahr: 1895.
- Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung.* Jahre: 1894, 1903.
- Wiener Neueste Nachrichten.* Jahre: 1898, 1903.
- Wiener Salonblatt.* Jahr: 1897.
- Wiener Zeitung.* Jahr: 1902.

Opera in Ireland

– A Continuing Struggle for Acceptance

Wolfgang Marx
Univerzitetni kolidž v Dublinu
University College Dublin

Operas have been performed in Ireland for more than 300 years while at times there has been quite an enthusiastic audience for it in Dublin and other urban centres on the island. However, two facts are of central importance when it comes to assessing the history and relevance of opera (and of a national opera house) in Ireland.

- At no point in its history did Ireland have an indigenous opera company producing an all-season programme.
- At no point in its history until 2008 did Ireland have a designated venue (be it called opera house or something else) that was dedicated to the presentation of opera alone, or even an equivalent of the German municipal theatre (Stadttheater) that would present a regular, roughly equal mix of opera, ballet and plays across the season.

This means that opera companies – be they Ireland-based or visiting from abroad – would run productions for a few days or weeks only, often travelling from one city to another.

On the other hand, since 2014 Ireland has a venue called “National Opera House”, and at the beginning of 2018 two Irish companies were merged to form “Irish National Opera”. This is the first time that the Irish state has committed itself to supporting an endeavour claiming to have a national reach and relevance. Yet venue and company are separate, and, as we shall

see below, while there are very promising recent developments all is not as well as it might seem in Irish operatic life.

This essay will focus on two periods, namely the early twentieth century (and the time leading up to it) and the 2017/18 season, comparing the provision of opera in both periods. A special focus will be on operas engaging with Irish subjects, Irish history and Irish mythology, and also on the Irish track record with regard to commissioning (and performing) new operas from Irish and Irish-based composers.

Opera in Ireland before 1922

The earliest confirmed staging of an opera in Ireland occurred in 1705 in Dublin; the piece was *The Island Princess* with music by Jeremiah Clarke, Richard Leveridge, William Pate and Daniel Purcell.¹ However, according to Axel Klein it was only in the wake of the success of John Gay's *The Beggar's Opera* after 1728 that Irish audiences developed a taste for opera. During the nineteenth century interest in opera continuously increased, with Irish composers writing a number of operas that were quite successful at home and abroad. Among these were William Vincent Wallace (11 operas) and Michael Balfe (32 operas). Charles Villiers Stanford, arguably the most important Irish composer of the late Romantic period, wrote six operas, including one (*Shamus O'Brien*) on an Irish topic.

Operas by Irish Composers

Musicology as a discipline developed relatively recently in Ireland, in a systematic and significant way perhaps only since the late 1980s. With a few notable exceptions (particularly the work of Axel Klein), there has also been little engagement with Irish musical history outside of the island. Therefore some "traditional" views/biases are still upheld while new primary sources are regularly discovered. One such bias is that while opera was regularly performed in Ireland there was little indigenous operatic work by Irish composers (be it performed in Ireland or elsewhere). Axel Klein's research has unearthed numerous operas by Irish composers that remain widely unknown (composers such as the aforementioned Balfe or Stanford represent exceptions that confirm this rule) as they are neither recorded nor performed, and in most cases not

1 Axel Klein, "Opera and music theatre," in *Encyclopaedia of Music in Ireland*, vol. 2, eds. Harry White and Barra Boydell (Dublin: UCD Press, 2013), 785–790: 785–786.

even edited. Klein estimates that Irish composers wrote ca. 280 operas between 1780 and 1925 – that is on average about two per year.² Among the earliest ones are:

- Charles Thomas Carter, *The Milesian* (1777)
- Tommaso Giordani, *Genius of Ireland* (masque, 1784)
- Tommaso Giordani, *The Island of Saints, or The Institution of the Shamrock* (pantomime, 1785)
- Johann Bernhard Logier, *Brian Boroihme, or Maid of Erin* (1809)
- Thomas Simpson Cooke, *The First Attempt* (1807)
- John A. Stevenson, *The Patriot* (1809)
- Thomas Simpson Cooke, *Thierna-na-Oge, or The Prince of the Lakes* (1829)
- Samuel Lover, *Il Paddy-Whack in Italia* (1841)

Klein concludes from this that “the absence of an Irish opera house was no handicap to the development of opera in Ireland”.³ As an aside he mentions an unsuccessful attempt by the Dublin-based Tommaso Giordani and the English singer Michael Leoni to establish an “English Opera House” in Dublin in 1783 – it had to close after seven months as it was too small to be sustainable and never generated a profit.⁴

Most of the operas by Irish composers did not survive for long on the stages. Balfe and Wallace were the first Irish composers to achieve lasting success not only in Ireland but also abroad, not least with the so-called “Irish Ring” consisting of Balfe’s *The Bohemian Girl* (1843), Wallace’s *Maritana* (1845) and Julius Benedict’s *The Lily of Killarney* (1862). Interestingly, only the London-based German Benedict engaged with an Irish subject matter while the two Irish composers placed their operettas in Bohemia (Balfe) and Spain (Wallace), respectively. There is no continuing story or thematic link between these three works; the “Ring” moniker derives entirely from the fact that they were regularly staged together in cyclical fashion.

2 Axel Klein, “Stage-Irish, or the National in Irish Opera, 1780–1925,” *The Opera Quarterly*, 21/1 (2005): 27–67: 34.

3 Ibid., 48.

4 Ibid., 34.

Opera in Dublin in the early twentieth century

In a recent article Maria McHale has analysed the provision of opera in Dublin between the years 1900 and 1916.⁵ During this period, opera was regularly performed in English, a trend that had established itself since the 1880s. Preferred venues were the Gaiety Theatre (opened in 1871 and then seating 1800) and the “New Theatre Royal and Opera House” (reopened in 1897 after the previous Theatre Royal – a regular venue for mainly Italian opera – had burned down in 1880; the new building seated 2300). McHale concludes that “in the seventeen-year period under discussion here, there were over 1000 performances of opera at the Theatre Royal and the Gaiety combined: an average of sixty nights of opera each year.”⁶ In the meantime McHale has expanded her research; at a recent conference presentation she revealed that the overall number of operatic performances between 1900 and 1922 at these two theatres was 1686, or c. 73 per year – so between 1916 and 1922 the number of performances must have increased further in order to increase the average number to that extent.⁷

This is likely to cover the vast majority of operatic performances in Dublin yet excludes possible performances at other venues, particularly with reduced forces and by smaller local companies. However, the main providers were British opera companies that travelled to Dublin once or twice a year to stay there for a number of weeks. Among the most regular visitors were E. Lockwood’s Opera Company, the Moody Manners Opera Company, the Carl Rosa Opera Company, the O’Mara Opera Company, the D’Oyly Carte Company and the Quinlan Opera Company. The early twentieth century witnessed an increased interest in Wagner among the Irish opera-going public: 1901 saw the Irish premiere of *Tristan und Isolde* while in 1913 *Der Ring des Nibelungen* was staged for the first time as a cycle on the island by the Quinlan Company. Between 1900 and 1916 *Tannhäuser* was given 37 times, *Lohengrin* 23 times and *Tristan und Isolde* seven times. While these numbers are quite impressive by today’s Irish standards, they are dwarfed by others: Between 1900 and 1922, Gounod’s *Faust* was given a

5 Maria McHale, “‘Hopes for Regeneration’: Opera in Revivalist Dublin, 1900-1916”; in *Music Preferred. Essays in Musicology, Cultural History and Analysis in Honour of Harry White*, ed. Lorraine Byrne-Bodley (Vienna: Hollitzer, 2018), 203-216.

6 McHale, *ibid.*, 205.

7 Maria McHale, “‘The Operatic Problem’: Issues of National Opera in Britain and Ireland, 1900-1922”, paper presented at the 16th Annual Conference of the Society of Musicology in Ireland, Cork, 15 June 2018. I am very grateful to Maria McHale for giving me access to her presentation slides.

combined 104 times in the Gaiety and the Theatre Royal, with Bizet's *Car-men* following in second place with 88 performances.⁸

The rich operatic life in Dublin during the early twentieth century is also reflected in discussions around establishing a dedicated opera house in Dublin (mirroring similar discourses in England). In 1900 Annie Patterson wrote an essay entitled "The Prospect of Native Opera" in the *Weekly Irish Times* in which she advocated establishing a "British Bayreuth in Dublin" which was to provide a "Home for Indigenous Opera".⁹ If the wording used by Patterson appears to be unexpectedly surprisingly pro-British, in 1909 she published "Music and the Nations" which was far more pro-Irish and relocated the intended Irish Bayreuth from Dublin to the Hill of Tara, the medieval seat of the High Kings of Ireland.¹⁰ McHale concludes from this that opera formed a central part in Dublin's cultural life at this time – that many people

*saw Dublin as a viable centre for British opera says much about the place of opera in Dublin's musical culture and its audience. And yet in Dublin, it would seem that there was a need for "regeneration" less in relation to audiences and more in terms of indigenous opera. [...] it was the Gaelic Revival that created the impetus for all these works. Language, folklore and mythology provided a distinctly Irish accent to operas, some of which were noted for their Wagnerism.*¹¹

Operas on an Irish subject matter and the Gaelic revival

Axel Klein observes that while many operas by Irish composers make reference to Irish traditional music – by using an Irish melody or integrating an Irish dance – only c. 30 of the 280 he has identified engage with an Irish subject matter. Many of these stem from the late 19th and early 20th centuries, commencing with John William Glover's *The Deserted Village* (1880), Paul McSwiney's *Amergen* (1881) and Charles Villiers Stanford's *Shamus O'Brien* (1895) as early representatives. However, their numbers increased significantly in the early years of the new century:¹²

8 McHale, *ibid.*

9 Axel Klein, "Stage-Irish, or the National in Irish Opera, 1780-1925", *The Opera Quarterly*, 21/1 (2005), 27-67, xx.

10 McHale, "Hopes for Regeneration", 212.

11 *Ibid.*, 215.

12 Klein, "Stage-Irish", 49-62; McHale, "Hopes for Regeneration", 211.

- Michele Esposito, *The Post-Bag: A Lesson in Irish* (1901)
- William Harvey Péliissier, *Connla of the Golden Hair* (1903)
- Thomas O'Brien Butler, *Muirgheis* (1903)
- Robert O'Dwyer, *Eithne* (1909)
- Michele Esposito, *The Tinker and the Fairy* (1909)
- Thomas Richard Gonsalvez, *Jozé* (undated, children's opera)
- Joseph Seymour, *An Irish May-Day* (c. 1915, children's opera)
- Geoffrey Molyneux Palmer, *Finn Varra Maa* (1917)
- Geoffrey Molyneux Palmer, *Srúth na Maoile* (1923)
- Geoffrey Molyneux Palmer, *Grania Goes* (1924)
- Geoffrey Molyneux Palmer, *Deirdre of the Sorrows* (1925)

The increased interest in Irish operatic subjects was part of the Gaelic revival, a movement emerging in the late nineteenth century that promoted Gaelic culture in Ireland, focusing particularly on the Irish language, Irish literature, Irish music, and Irish sports. Societies were formed to support these activities, led by the Gaelic League (Conradh na Gaeilge), founded in 1893 under its first President Douglas Hyde – the librettist of Esposito's *The Tinker and the Fairy* listed above, and later to become Ireland's first President. Other societies important in this context are the Gaelic Athletic Association (GAA), the Irish Literary Society and the Feis Ceoil (Irish for "Festival of Music") which runs an annual music competition in Dublin since 1897, covering by now almost 200 categories across different instruments/voice registers, groupings, age ranges and genres. While the strong focus on Irish traditional music as an expression of "Irishness" (sometimes juxtaposed with classical music as the music of the British colonial occupiers and the protestant Anglo-Irish ruling class) stems from this period, there was also a movement advocating a "catching up" with other nations with regard to all other cultural areas.¹³ The proposal of a dedicated Irish opera house by Annie Patterson (who was also a leading driver behind the Feis Ceoil) mentioned above falls into the category, as does the increased number of operas engaging with Irish topics.

13 This may be comparable to earlier and simultaneous attempts by ethnic minorities in Eastern and Northern Europe (particularly in the Habsburg and Russian Empires) to assert a cultural national identity in the absence of political independence, for example among Hungarians, Czechs, Poles, Finns, Norwegians etc.

Two operas from this productive first decade of the twentieth century deserve special attention for they pursue the goal of the Gaelic League in two different way, representing the first attempts to not only engage with Irish mythology but also do it in the Irish language. The first one of these was Thomas O'Brien Butler's *Muirgheis*, written in 1903. It was, however, to be performed in English for pragmatic reasons – many audience members would not have been fluent enough in the language to be able to follow a performance in Irish; it is also not clear how fluent the composer himself (who wrote the opera during a stay in India) was in the language.¹⁴ The opera was not successful; the *Irish Times*'s critic commented that "Mr O'Brien Butler has not yet attained the art of writing a good opera [...]."¹⁵ Robert O'Dwyer's *Eithne* was more successful; after its premiere in August 1909 it was revived for a number of performances in May 1910 (only to have its run cut short by the funeral of Edward VII).¹⁶ O'Dwyer was a more accomplished composer, and the reviews were much more enthusiastic than in the case of O'Brien Butler. Still, after 1910 *Eithne* remained forgotten too until it recently received a concert performance in Dublin in October 2017.¹⁷ This performance revealed an eclectic approach with influences from many sides, including a partly Wagnerian sound world (some of the High King of Ireland's music reminds of *Lohengrin*) as well as Slavonic touches (some choruses have a Dvořákian flavour). Klein sees the reason for the failure of *Muirgheis* and *Eithne* mainly in a lack of compositional skills (in the case of O'Brien Butler), poor libretti and a "very underdeveloped public musical taste of the time".¹⁸ While Geoffrey Molyneux Palmer wrote a few more operas in Irish in the early and mid-1920s, ultimately the experiment of writing music theatre in the Irish language has to be regarded as a failure.

14 A recent conference presentation hinted at the possibility that the O'Brien Butler set the music to accompany the English words while the Irish translation was created separately at a later stage – leaving us with the question as to how well the Irish words might fit the music. David Scott, "Rediscovering *Muirgheis*: The First Grand Opera in Irish", *SMI/ICTM-IE Annual Postgraduate Conference*, Maynooth University, 20 January 2018.

15 Klein, "Stage-Irish", 56.

16 Gavan Ring, "Robert O'Dwyer: A Colourful Life", in Robert O'Dwyer, *Eithne*, programme booklet, Opera Theatre Company / RTE, 2017, 6-7: 7.

17 The 2017 performance of *Eithne* can be watched on Youtube; see <https://www.youtube.com/watch?v=vTtCcOwmIXo>; accessed on 26 August 2018.

18 Klein, "Stage-Irish", 56.

Venues and Companies

As Italian and French operas by composers such as Rossini, Verdi or Gounod (but also operas by Irish composers such as Wallace and Balfe, as well as the Gilbert & Sullivan comic operas) became regular visitors to Irish cities, larger, more suitable theatres began to be built. These include the Cork Opera House (1877), the “Grand Opera House” in Belfast (1895), but also “Theatres Royal” in Limerick, Waterford, Wexford and Dublin. Still, all these venues were only witnessing opera on their stages for a few days or weeks per year (for example, in 1875 Dublin’s Theatre Royal played 13 operas for a total of 18 days).¹⁹ Alongside opera the theatres also presented plays, concerts, ballets, variety performances and other types of entertainment. These theatres could be quite large; after 1934 Dublin’s (third) Theatre Royal offered space for 4,000 people – almost twice as many as today’s largest Irish theatre. Before we move on to indigenous opera companies, a few other venues have to be mentioned: In 2008, a purpose-built opera house with 750 seats opened in the city of Wexford. It is associated with the “Wexford Festival Opera”, a festival which has been running in that city since 1951. Its goal is to present operas mainly from the nineteenth and early twentieth centuries that never entered the canon, did it only locally, or have been forgotten altogether (some of them by well-known composers like Donizetti or Rimsky-Korsakov). Under the guidance of David Agler, its current artistic director, it was recently expanded to also include contemporary operas that have as yet received few performances at least in Europe; examples of these are John Corregliano’s *Ghosts of Versailles*, Jake Heggie’s *Dead Man Walking* or André Previn’s *A Streetcar Named Desire*.

Currently the Wexford Festival runs for just over two weeks every year; during its best days it stretched over three weeks. It is certainly Ireland’s most important contribution to operatic life on the world stage, yet despite its international prestige it has to be said that building an opera house (at a cost of c. €35m) in a town of 20,000 people for an event that lasts 2-3 weeks was one of the last follies of the Celtic tiger (as the Irish boom that ended in the economic collapse of 2008 was called); for most of the year it stands idle, apart from hosting the occasional concert, touring opera, play or other performance. In 2014 it was rebranded as Ireland’s “National Op-

19 Maria McHale, “Theatre Royal, Dublin”, in *Encyclopaedia of Music in Ireland*, eds Harry White and Barra Boydell (Dublin: UCD Press, 2013), 982-983: 982.

era House” – this, however, did little to increase the number of operatic performances there.²⁰

In 2010, the new multi-purpose “Grand Canal Theatre” (now known as “Board Gáis Energy Theatre”) opened in Dublin’s redeveloped Docklands district. Due to its position in the Dublin metropolitan region populated by 1.5 million people this Daniel Libeskind-designed 2,100-seat theatre is in far more regular use and has become the venue of choice for many of Dublin’s opera and ballet performances (particularly those by visiting companies).

The turn of the 19th century saw the emergence of the first Irish indigenous opera companies that were dedicated to the regular staging of opera. Among them were the Ulster Operatic Company (founded in 1909), the Rathmines and Rathgar Musical Society (1913), the Cork Operatic Society (1917) and the National Operatic Society (1945-6). Most successful were a number of societies based in Dublin: the Dublin Operatic Society (1928-54), the Dublin Grand Opera Society (1941-2001; from 1996-2010 succeeded by “Opera Ireland”), and the Irish National Opera (1965-84, touring the country with reduced orchestra and minimal stage designs).²¹ In 1985 the Irish National Opera was succeeded by Opera Theatre Company which continued to perform full operas with a reduced ensemble (consisting of a string quartet and a handful of winds and brass; usually fewer than ten players altogether) and a minimalist staging which allowed the production to tour the island and perform in all sorts of local venues in smaller towns. Since few of those venues were equipped to operate surtitles, and also because the company targeted audiences not used to opera, all its productions were performed in English. In contrast, Opera Ireland staged all its productions in Dublin (usually in the Gaiety Theatre) with a full orchestra and in the original language with surtitles. The creative input of its Swiss artistic director Dieter Kaegi often made up for an acoustic a bit on the dry side. Opera Theatre Company benefitted from a string of imaginative productions (many by its long-time artistic director Annilese Miskimmon) which included, among others, stagings of *The Emperor of Atlantis* and *Fidelio* in Dublin’s Kilmainham Gaol (a former prison now serving as a museum). Opera Theatre Company also occasionally commissioned new operas from Irish com-

20 Like in many other countries there exists a continuous tension between the metropolis Dublin and the rest of the country where people almost automatically assume that the Dubliners keep everything good and important to themselves. The decision to build the Wexford Opera House was reached under a Minister of Culture from the South-East region and may in part have been an attempt to ease that tension.

21 Klein, “Opera and music theatre”, 788.

posers. Another company worth mentioning is Lyric Opera, founded by Vivian Coates in 1994. For a long time it staged concert or semi-staged performances sung in English in Dublin; in recent years it has switched to more fully staged productions in the original language and with surtitles.

All the opera companies named above have depended on state funding which is nowadays distributed by the Irish Arts Council. Since the Arts Council does not award money years ahead, strategic planning has always been very difficult. Opera Ireland, Opera Theatre Company and Lyric Opera have staged between one and three productions per year, depending on the amount of funding they were awarded.

In the wake of the economic crash of 2008, the Irish state had to cut all its expenditure severely; this also hit the arts sector. Opera Ireland and Opera Theatre Company were abolished in 2010, to be succeeded by a new "Irish National Opera Company". However, at that time this venture did not get off the ground, and a few months later Opera Theatre Company – yet not Opera Ireland – was revived. This left Ireland without a company devoted to full-scale orchestral productions. To fill this gap, in 2012 "Wide Open Opera" was founded, opening with a production of *Tristan und Isolde* in Dublin's Bord Gáis Energy Theatre, followed by *Nixon in China* in the same venue. It thus emphasised its intention to dedicate itself to the canon as well as to new compositions – in fact, it has since organised the Irish premiers of quite a few new operas by Irish composers. In 2010, "Northern Ireland Opera" was founded as the first opera company based in Northern Ireland. Funded by the Arts Council of Northern Ireland, it has staged about three operas per season, including commissions from Irish composers, with its productions travelling within Northern Ireland (mainly between Belfast and Derry) and occasionally further afield. Like other Irish companies, many of its productions in recent years were collaborations with one or more European opera houses or other Irish companies.

The latest twist in Irish institutional operatic history is that with effect from 1 January 2018 both Wide Open Opera and Opera Theatre Company were effectively merged to form an entity calling itself "Irish National Opera" (not to be confused with the above mentioned earlier Irish National Opera that operated from 1965-84); this new company has announced seven productions and altogether 34 performances for 2018 (four productions and 17 performances of these fall into the 2017/18 season – since Irish National Opera came into being in January 2018 it operates in calendar years rather than seasons for the time being).

Opera in Ireland since 1922

After the troubles of the First World War, the War of Independence and the subsequent Civil War, the new Irish Free State had little means to stage operas; even its first (and to this day only) full-scale professional symphony orchestra was not founded until 1948.²²

While several of the British opera companies mentioned in section 1.2. continued to visit Ireland until the beginning of the Second World War there was thus little chance for Irish composers to have new works commissioned or performed in their own country. Hence not many composers would engage with the operatic genre, with only a few pieces by composers such as Éamonn Ó Gallchobháir, Gerard Victory and James Wilson forming exceptions from this rule. From the 1960s and 70s onwards, contemporary Irish composers emerged in larger numbers, engaging more and more with modernist avant-garde styles (as opposed to the pastoral British style preferred by many of their predecessors). Since the late 1980s and early 1990s this also included operas written in a modernist style, as composers such as Gerald Barry and Kevin O'Connor (who are still active today) started contributing to the genre.

Appendix 1 gives an overview of all operas performed in Ireland (North and South) this season – that is, from September 2017 until August 2018. It lists 88 performances of 23 different productions (with Gluck's *Orfeo ed Euridice* presented in two different versions by North Dublin Opera and Irish National Opera). Seven of these operas (*Orfeo ed Euridice*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *L'Italiana in Algeri*, *La Traviata*, *Eugene Onegin* and *Tosca*) are core parts of the canon; three (*Front of House*, *Dubliners*, *Ulysses: an Opera*) were world premieres, another one (*The Second Violinist*) was a revival of a world premiere from the previous season and a further two (*Eithne* and *The Sleeping Queen*) were revivals of long-forgotten works. The latter six were all written by Irish composers. This represents a comparatively low percentage of “canonic” operas (although in other years there has been more Verdi or Puccini on offer), and a relatively high number of lesser known and contemporary operas (even outside of Wexford where this is the norm).

22 This is the RTÉ National Symphony Orchestra which is associated with Ireland's national broadcaster RTÉ. The station also runs a smaller professional orchestra, the RTÉ Concert Orchestra (45 positions) while the Ulster Orchestra is another full-size professional orchestra based in Northern Ireland. Members of the RTÉ Concert Orchestra are regularly involved in performances of smaller operas or travelling productions accompanied by a reduced ensemble.

The large number of opera companies can make it difficult to keep track of upcoming performances, particularly as there is no central institution or media outlet that collates this information.²³ Often I learn of an upcoming production only about two weeks in advance (despite working in the sector and therefore being reasonably well connected). An example of this would be DIT Operatic Society's *Acis and Galatea* in June 2018; this was the first production of a newly formed Society which is rather small and could not undertake much PR work; consequently the performance I attended (having been made aware of it on Facebook only a few weeks ahead) attracted a rather smallish audience. It is not inconceivable that some people may miss productions they would be interested in, particularly those run by smaller companies.

That two productions of the same opera (*Orfeo ed Euridice*) are staged by different companies in the same season indicates that at least some of them do not communicate much with each other.

Opera Companies

The 23 operatic productions and 88 performances that took place in Ireland in 2017/18 were produced by 16 companies and institutions, with several of them collaborating on a number of occasions. These are:

- National Irish Opera
- Wide Open Opera
- Opera Theatre Company
- Northern Ireland Opera
- Wexford Festival Opera
- Lyric Opera
- Blackwater Valley Opera Festival
- Kilkenny Festival
- Opera Collective Ireland
- North Dublin Opera
- Royal Irish Academy of Music

23 This would also make it very difficult to collate comparable lists for previous years – one would have to check the websites/archives of all the different companies separately and may still miss some visiting international ones.

- Dublin Institute of Technology (DIT) – Conservatory of Music and Drama
- DIT Operatic Society
- Raidió Teilifís Éireann (RTÉ)
- Mikhailovsky Opera, St Petersburg
- Scottish Opera

With four productions/17 performances run by National Irish Opera (and 3/12 in the early stages of the season by its predecessors, Opera Theatre Company and Wide Open Opera) this newly formed company is now the largest provider of opera in Ireland. Wexford Festival Opera follows in second place with four productions (19 performances).²⁴ Northern Ireland Opera was responsible for three productions (14 performances). Between them these three companies staged 12 productions (55 performances) while most other companies – whether they were local or travelling visitors – only staged one opera, and mostly for a small number of performances. Three productions were performed just once, two more twice and six three times. The two conservatories in Dublin regularly produce operas for the benefit of their students; the singers, orchestral players and often also the conductors and directors come from the ranks of their students while they also collaborate with local institutions such as the National College of Arts and Design or the Dún Laoghaire Institute of Art, Design and Technology in the area of set design and costumes. In 2017/18 the Royal Irish Academy of Music staged *La finta giardiniera* and – combined in one event as “Opera Briefs” – Monteverdi’s *Il ballo delle ingrate* and Weir’s *Scipio’s Dream* while the Dublin Institute of Technology’s Conservatory of Music and Drama contributed Balfe’s *The Sleeping Queen* and Handel’s *Acis and Galatea*. The Blackwater Valley Opera Festival (formerly known as Lismore Opera Festival and taking place in Lismore Castle, County Waterford) was founded in 2010 and stages one opera per season, alongside organising a number of concerts and recitals throughout the year. Opera Collective Ireland has produced on average one opera per year since 2014. The two international companies (Scottish Opera and Michailovsky Opera St Petersburg) that visited Ireland presented canonic works as is usual for travelling companies coming to this island.

24 Co-productions are counted separately for each company; thus Synnott’s *Dubliners*, for example, is included in the numbers of both Opera Theatre Company and Wexford Festival Opera.

Distribution of Performances

Appendix 2 provides a list of productions related to the cities and towns in which they took place. 19 of these performances were part of the Wexford Festival; outside the festival there were only two more operatic performances in the National Opera House (both by Irish National Opera). 14 performances took place in Northern Ireland, 74 in the Republic. Of those 74, 38 (or almost exactly 50%) took place in the capital Dublin. Only 15 performances in the South did not take place in either Dublin or Wexford. Three smaller towns (Navan, Sligo and Kilkenny) had only one operatic performance (during the *Powder her Face* tour) while no performance took place in major Irish cities such as Cork, Waterford or Drogheda. In 2017/18 only one opera (*Powder her Face*) travelled the country, visiting six cities (after having been performed in Northern Ireland in the previous season). This is a reduction compared to previous times when Opera Theatre Company would send two or sometimes even three productions per year around the country.

Like in other countries there is a trend to revive productions across seasons; for example, *The Second Violinist* was premiered in Galway in the summer of 2017, came to Dublin in autumn of the same year and visited London in autumn 2018. National Irish Opera's *Orfeo and Eurydice* started in Galway in the summer of 2018 and moved from there to Dublin in the winter of 2018/19 while *The Return of Ulysses* was premiered in Kilkenny in the summer of 2018 and visited Dublin in the autumn of that year. This means that several productions have been performed more often overall than indicated by the numbers in Appendix 2.

It is interesting to compare the numbers of the early twentieth century to those of 2017/18. As outlined above, between 1900 and 1922 there were on average 73 operatic performances per year in Dublin (counting only those taking place in the Theatre Royal and the Gaiety Theatre – so there may even have been a few more in other venues). This is almost twice the number of performances in Dublin compared to 2017/18 (72 versus 38). Of course, looking at just one year provides only a snapshot, but the number was almost certainly lower in previous years given that the combined number of productions and performances run by Irish National Opera in its first year of existence (seven productions and 34 performances in 2018, including one revival and three new productions between September and Decem-

ber which are included in Appendix 2²⁵) is larger than what its predecessors Opera Theatre Company and Wide Open Opera would have mounted between them in any given year in this decade. Irish National Opera is certainly starting with a bang, and it remains to be seen to what extent it will receive the support allowing them to keep this momentum going in the long term. It is, however, unlikely that any opera will manage to get performed 104 times over the course of 17 years as was the case with *Faust* in the early twentieth century.

Operatic Venues in Dublin in 2017/18

In the absence of a dedicated opera house, operatic performances in Dublin in the 2017/18 season were spread across eleven different venues of very different sizes and natures. They are here listed in descending order according to size, with the number of seats and the operas performed in them added.

- Board Gáis Energy Theatre – 2111 seats (*Tosca*)
- National Concert Hall, main hall – 1200 (*Eithne*, *La Traviata*);
- Gaiety Theatre - 1142 (*Le nozze di Figaro*, *Der Schauspieldirektor*)
- Sandford Parish Church – c. 900 (*Orfeo ed Euridice*)
- O'Reilly Theatre, Belvedere College – 500 (*The Second Violinist*, *Powder her Face*)
- Gleeson Theatre, Dublin Institute of Technology, Kevin Street – 400 (*Acis and Galatea*)
- National Concert Hall, John Field Room – 250 (*The Sleeping Queen*)
- Unitary Church – c. 250 (*Ulysses*)
- Samuel Beckett Theatre, Trinity College Dublin – 208 (*Dubliners*, *La finta giardiniera*, *Opera Briefs*)
- Mill Theatre, Dundrum – 207 (*Orfeo ed Euridice*)
- The Little Theatre, Skerries – c. 120 (*Orfeo ed Euridice*)

The Board Gáis Energy Theatre is the largest and most modern theatre in the country and best equipped to stage opera. The Gaiety Theatre is used for opera more often, yet it has a very small pit (on occasion one can

25 The revival is *The Second Violinist* (3 performances in London) while the new productions are *The Tales of Hoffmann* (11 performances in 9 cities), *Bluebeard's Castle* (3 performances in Dublin) and *Aida* (4 performances in Dublin).

observe harps, percussion or brass playing from the boxes above the pit). In the National Concert Hall there are some concert performances (or occasionally semi-staged ones) mainly by Lyric Opera in its main hall while its smaller John Field Room plays host to chamber operas. The rich Irish theatrical tradition ensures that there is a range of medium and smaller-sized theatres which are also used on occasion for smaller productions or concert performances. These include Trinity College Dublin's Samuel Beckett Theatre, the Belvedere College's O'Reilly Theatre, Dublin Institute of Technology's Gleeson Theatre, and the small local theatres in Dundrum and Skerries. Most of these venues have minimal opportunities to change the stage during a performance while none of them has a pit. The two performances in churches listed here were concert performances.

There are five other venues that did not house opera in 2017/18 yet have done so repeatedly in the past: the Olympia Theatre (1298 seats), the Pavilion Theatre (324), The Lir Academy, Trinity College Dublin (c. 150) and the Temple Bar Arts Centre (c. 120). Both The Lir (Trinity College Dublin's "National Academy of Dramatic Arts" complex) and the Temple Bar Arts Centre contain small black box studio theatres with variable seating. Many of the smaller theatres or halls are not well equipped to change the scenery and use just one setting for all acts/scenes; this often coincides with the use of a much reduced orchestra or even just a piano – although the latter does not happen very often; its only occurrence in 2017/18 was in *The Sleeping Queen* which was actually conceived this way by Michael Balfe (he later produced an orchestrated version as well).

Contemporary Irish Opera

When Opera Ireland was dissolved and funding for Opera Theatre Company reduced in the wake of the 2008 crash, some additional funding was made available for new compositions. This resulted in the rather paradox situation that the situation for contemporary Irish opera actually improved slightly as more Irish or Irish-based composers than before received funding to compose and produce new works. Yet this funding was awarded on a case-by-case basis, and there was no way of knowing how much money would be available next year, or even if the different categories in which composers or producers can apply would still be there – for example, in 2018 there was an "Opera Projects and Production Award" while in 2017 there had been two separate categories ("Opera Production Award" and "Opera Commissions Award"). In 2016 there was no dedicated opera award

at all. However, operatic productions could also be supported through several more general categories such as “Project Awards”, “Annual Funding” or “Festivals and Events Scheme” (although the sums awarded in categories such as “Project Awards” tend to be comparatively small). It is impossible to anticipate how much financial support for opera commissions (and their production) may be available in future years, or even what the relevant categories will be. Of course, this applies as well to the production of “older” operas – apart from Irish National Opera (which the Arts Council will certainly support for a number of years), other companies and festivals have to try their luck every year anew, applying in ever-changing categories for awards of regularly changing sizes.

Appendix 3 lists new operas that have either been commissioned in Ireland or written by Irish (and Ireland-based) composers and performed in Ireland since 2013 (while it excludes Irish operas from before 2013 and recent operas by non-Irish composers that have been performed at the Wexford Festival Opera or elsewhere). There were eighteen operas altogether, or three per year on average. They were written by eleven composers, with one of them (Brian Irvine) providing three works and five others (Gerald Barry, Donnacha Dennehy, Evangelia Rigaki, Eric Sweeney, Andrew Synnott) two each. Gerald Barry’s operas were both commissioned (and premiered) outside Ireland, but all the other ones are home-grown. Only two of the eleven composers – Siobhán Cleary and Evangelia Rigaki – are female.

It is interesting that – unlike in the early 1900s – rather few of these eighteen operas deal with Irish topics, Irish history and mythology. Barry’s *The Importance of Being Earnest* is based on a source by an Irish writer (Oscar Wilde), but it is set in England. Rigaki’s *Antimidas* is a reaction to the economic crash which an Irish audience can well relate to, but it too contains no specific reference to anything Irish while the crash affected many other countries as well, of course. Deane’s *The Alma Fetish* relates to an episode in the life of Oskar Kokoschka, Synnott’s *Breakdown* to authentic episodes in the lives of three other, more recent artists, and Doyle’s *Heresy* to the life and death of Giordano Bruno. Dennehy’s two operas portray relationships between individuals and could be set anywhere. This is a general characteristic of contemporary Irish opera (with Synnott’s “setting” of two short stories from Joyce’s *Dubliners*, Irvine’s *The Oldest Woman in Limerick*, Sweeney’s *Ulysses: An Opera* and Rigaki’s *The Pregnant Box* as a response to the Irish abortion debate forming exceptions) – it regards itself as international, engaging with the human condition in general and drawing its inspirations

from anywhere in the world. Of the composers named above, Gerald Barry and Donnacha Dennehy have been particularly successful internationally (and not just as opera composers); their operas are being performed in the UK and the US, and their performances mentioned above were in fact part of international tours. Stylistically these pieces cover a broad range of musical languages, from Raymond Deane's modernism via Roger Doyle's electronically produced and/or enhanced sounds to Evangelia Rigaki's play with extended techniques and Brian Irvine's eclectic mix of different styles. Gerald Barry's recent comic operas can perhaps be described as a kind of "atonal Rossini" while Donnacha Dennehy has developed his own post-minimalist style. Given the general situation of art music in Ireland contemporary opera has done better than some may have expected, particularly in relation to the overall number of productions and performances.

Conclusion

In conclusion, in the light of the establishment of a national opera company the situation of opera in Ireland is hopeful, yet still precarious, while the National Opera House is wrongly placed and therefore remains severely underused for much of the year. There is a constant low-key struggle going on between those supporting opera (and art music in general) and politicians and sections of the media which regard it as elitist and un-Irish. However, it is heartening to see that even under these conditions new and fascinating Irish operas regularly emerge, and that some Irish operatic composers have managed to take their place on the international stage.

Of the eighteen new operas listed in Appendix 3 nine were (wholly or in part) performed outside of Dublin – a good sign as in recent years Irish opera had more and more retreated to the capital city, with the Wexford Festival and Northern Irish Opera being the only notable exceptions (although 2018 appears to reverse this trend at least in part). The long-term future of opera in Ireland remains hopeful yet uncertain: while the designation of a "National Opera House" and the creation of "Irish National Opera" are positive developments, it is not clear whether this will lead to an increased provision of opera in the country in the long term. Irish National Opera has no long-term guarantee of existence which makes strategic planning difficult. The South's only two permanent professional orchestras (the RTÉ National Symphony Orchestra and the RTÉ Concert Orchestra) have not had principal conductors for several years while vacancies in both ensembles have been left unfilled in large numbers and for such a length of

time that one strongly suspects it to be the result of a deliberate strategy. Recently an independent state-sponsored report recommended detaching the National Symphony Orchestra from RTÉ and placing it under direct state control and funding. However, it is as yet not clear what the ultimate outcome will be – yet any decline of these two orchestras would be detrimental for the Irish operatic scene as their members form the backbone of the orchestras accompanying the majority of operatic performances in Ireland.²⁶

Given that the opera house in Wexford is now the National Opera House there is little chance of another dedicated opera house being established in Dublin. It also would hardly find a sufficient audience for a continuous operatic season running throughout the year – while there was by all account's considerable enthusiasm for opera amongst different classes about a century ago even then this would probably not have been feasible. There are still fewer operatic performances in Dublin than there were a hundred years ago, but it is possible that there are more performances outside Dublin now than at that time – although numbers for the early twentieth century are not available it is likely that travelling companies would only have visited a few larger cities while today at least some productions are designed to also fit into smaller venues and perform in towns and regions that would not have seen opera in previous times. The live streamings of performances from the Metropolitan Opera in New York run in 30 cinemas in the South, including six in Dublin, and are quite successful. The broad range of larger and smaller companies staging opera in Ireland can be seen as an advantage in terms of the amount of energy, enthusiasm and variety of aesthetic approaches channelled into opera productions from many different angles, but it is also a source of insecurity as there is no long-term strategic planning possible even for the larger companies while some of the smaller ones in some years cannot present any production if they are not awarded funding. The multitude of providers also creates advertising problems particularly for the smaller companies.

Overall, 2018 was a hopeful year for opera in Ireland with more performances than in many a year before, but the genre still faces systemic challenges and continues its struggle for acceptance beyond the range of its enthusiastic supporters.

26 There are two smaller professional yet not permanent orchestras in the country: the Irish Chamber Orchestra and the Irish Baroque Orchestra. Their members meet for a small number of concerts per year, depending on the amount of funding they were awarded in any given season. Both orchestras occasionally accompany opera productions.

Appendix 1: Operas Staged in Ireland (North and South) during the 2017/18 Season

- Donnacha Dennehy, *The Second Violinist*
Dublin (4 performances), 2-8 October, Wide Open Opera (after four performances in Galway in July 2017 - three more performance will follow in London in September 2018)
- Robert O'Dwyer, *Eithne*
Dublin (1), October, Opera Theatre Company and RTÉ; concert performance
- 66th Wexford Festival Opera, 19 October – 5 November
 - Luigi Cherubini, *Medea* (5)
 - Jacopo Foroni, *Margherita* (5)
 - Franco Alfano, *Risurrezione* (5)
- Andrew Synnott, *Dubliners* (Counterpoint, Boarding House), two chamber operas after short stories by James Joyce
Wexford (4), Dublin (3), October/November; Wexford Festival Opera and Opera Theatre Company
- Giuseppe Verdi, *La Traviata*
Dublin (3), November; Lyric Opera
- W.A. Mozart, *Così fan tutte*
Belfast (4), Derry (2), December, Northern Ireland Opera
- W.A. Mozart, *La finta giardiniera*
Dublin (5), January; Royal Irish Academy of Music
- Michael Balfe, *The Sleeping Queen*
Dublin (1), January; DIT Conservatory of Music and Drama
- Bertolt Brecht/Kurt Weill, *The Threepenny Opera*
Belfast (5), January/February; Northern Ireland Opera
- Thomas Adès: *Powder her Face*
Six cities (7), February/March; National Irish Opera and Northern Ireland Opera
- Christoph Willibald Gluck, *Orfeo ed Euridice*
Dublin (3), March, May; North Dublin Opera

- Giacomo Puccini, *Tosca*
Dublin (5), March; Mikhailovsky Opera, St Petersburg
- Opera Briefs (two or three short operas annually presented by students)
Claudio Monteverdi, *Il ballo delle ingrate*
Judith Weir, *Scipios' Dream*
Dublin (3), March; Royal Irish Academy of Music
- W.A. Mozart, *Le nozze di Figaro*
Wexford (1), Dublin (3), April; National Irish Opera
- W.A. Mozart, *Der Schauspieldirektor*
Dublin (1), April; National Irish Opera
- Gioacchino Rossini, *L'Italiana in Algeri*
Lismore Castle (3), May/June, Blackwater Valley Opera Festival
- G.F. Handel, *Acis and Galatea*
Dublin (2), June, DIT Operatic Society (Gleeson Hall, DIT Kevin Street)
- Eric Sweeney, *Ulysses: An Opera*
Dublin (2), June, Unitary Church, extracts – concert performance
Words by James Joyce, adapted by Andrew Basquille
- Pyotr Tchaikovsky, *Eugene Onegin*
Belfast (2), June, Grand Opera House, Scottish Opera
- Christoph Willibald Gluck, *Orfeo ed Euridice*
Galway (5), July; National Irish Opera
- Claudio Monteverdi, *The Return of Ulysses* (in English)
Kilkenny (3), August, Kilkenny Arts Festival & Opera Collective
Ireland

Appendix 2

2017-2018 Season															
	Total	London	Cork	Letterkenny	Lismore Castle	Limerick	Derry	Belfast	Tralee	Kilkenny	Navan	Sligo	Galway	Wexford	Dublin
Eithne	1														1
The Second Violinist	4														4
Dubliners	7													4	3
Medea	5													5	
Margherita	5													5	
Risurrezione	5													5	
La Traviata	3														3
Così fan tutte	6						2	4							
La finta giardiniera	5														5
The Sleeping Queen	1														1
Threepenny Opera	5							5							
Powder her Face	7								1	1	1	1		1	2
Orfeo ed Euridice (NDO)	3														3
Tosca	5														5
Opera Briefs	3														3
Le nozze di Figaro	4													1	3
Der Schauspielrektor	1														1
L'Italiana in Algeri	3				3										
Acis and Galatea	2														2
Ulysses: An Opera	2														2
Eugene Onegin	3							3							
Orfeo ed Euridice (INO)	5												5		
The Return of Ulysses	3									3					
Total	88				3		2	12	1	4	1	1	9	21	38
Selected Performances in 2018/19															
The Second Violinist	3	3													
The Tales of Hoffmann	11		1	1		1			1	1	1	1	1		3
Bluebeard's Castle	3														3
Aida	4														4
Total	21	3	1	1		1			1	1	1	1	1		10

Appendix 3: Newly Commissioned Operas by Ireland-Based Composers 2013–2018

- Raymond Deane (composer) / Gavin Costick (libretto), *The Alma Fetish*
Dublin, 17 September 2013; Wide Open Opera
- Gerald Barry / Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*
five performances in four cities, 26 October–9 November 2013; Wide Open Opera
- Evangelia Rigaki / W.N. Herbert, *Antimidas, or Bankers in Hades*
Dublin, 12–14 December 2013
- Eric Sweeney / Mark Roper, *The Invader*
Waterford, 22–23 May; Wexford, 30 May 2014; Theatre Royal Productions
- Evangelia Rigaki / W.N. Herbert, *The Pregnant Box*, Dublin, 26 September 2014
- Brian Irvine / John McIluff, *Things We Throw Away* (five short operas)
Dublin, 4–5 June 2014, 14 March 2015; Belfast, 10–11 April 2015; Wide Open Opera
- Brian Irvine / John McIluff, *Bluebottle*
Dublin, 23 November 2014; Belfast, 15 April 2015; Derry, 22 October 2015; Music Generation Wicklow / Wide Open Music
- Brian Irvine / John McIluff, *The Oldest Woman in Limerick*
Limerick, 12–13 December 2014; Wide Open Opera
- Ian Wilson, *The Last Siren*
Cork, 29 April 2014; Theatre Development Centre, Triskel
- Andrew Synnott / John Breen, *Breakdown*
Dublin, 20 January 2015 (concert performance); DIT Conservatory of Music and Drama
- Donnacha Dennehy / Enda Bates, *The Last Hotel*
Dublin, 27 September – 3 October 2015; Wide Open Opera
- Siobhán Cleary / Katy Hayes, *Vampirella*

Dublin, 21-25 March 2016; Royal Irish Academy of Music / The Lir National Academy of Dramatic Art

- Roger Doyle / Jocelyn Clarke, *Heresy*
Dublin, 28 October - 5 November 2016; META Productions
- Gerald Barry / Lewis Carroll, *Alice's Adventures Under Ground*
Dublin, 2 March 2017 (concert performance); New Music Dublin
- Tom Lane / Lily Akerman, *Front of House*
Cork, 23-25 June 2017; Ulysses Opera Theatre & Cork Opera House
- Donnacha Dennehy / Enda Bates, *The Second Violinist*
Galway, 26, 27, 29 & 30 June 2017; Dublin, 2-8 October 2017; Landmark Productions / Wide Open Opera
- Andrew Synnott / Arthur Riordan, *Dubliners* (Counterpoint, Boarding House), two chamber operas after short stories by James Joyce
Wexford, 20, 26, 29 October, 1 November; Dublin, 9-11 November 2017; Wexford Festival Opera and Opera Theatre Company
- Eric Sweeney, *Ulysses: An Opera*
Words by James Joyce, adapted by Andrew Basquille; Dublin, 15 & 16 June 2018 (extracts – concert performance); Unitary Church

Bibliography

- Klein, Axel. "Stage-Irish, or the National in Irish Opera, 1780-1925." *The Opera Quarterly* 21, no. 1 (2005): 27-67.
- Klein, Axel. "Opera and music theatre." In *Encyclopaedia of Music in Ireland*, vol. 2. Eds. Harry White and Barra Boydell. Dublin: UCD Press, 2013, 785-790.
- McHale, Maria. "'Hopes for Regeneration': Opera in Revivalist Dublin, 1900-1916." In *Music Preferred. Essays in Musicology, Cultural History and Analysis in Honour of Harry White*. Ed. Lorraine Byrne-Bodley. Vienna: Hollitzer, 2018, 203-216.
- McHale, Maria. "Theatre Royal, Dublin." In *Encyclopaedia of Music in Ireland*. Eds. Harry White and Barra Boydell. Dublin: UCD Press, 2013, 982-983.
- McHale, Maria. "'The Operatic Problem': Issues of National Opera in Britain and Ireland, 1900-1922". Paper presented at the 16th Annual Conference of the Society of Musicology in Ireland, Cork, 15 June, 2018.

- Ring, Gavan. "Robert O'Dwyer: A Colourful Life." In: O'Dwyer, Robert. *Eithne*. Programme booklet. Dublin: Opera Theatre Company / RTÉ, 2017, 6–7.
- Scott, David. "Rediscovering *Muirgheis*: The First Grand Opera in Irish." Paper presented at the *SMI/ICTM-IE Annual Postgraduate Conference*, Maynooth University, 20 January, 2018.
- O'Dwyer, Robert. *Eithne*. Live performance, 14 October, 2017. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=vTtCcOwmIXo>. Accessed on 26 August 2018.

Opera and national culture in Latvia: the centenary balance

Lauma Mellēna-Bartkeviča
Univerza v Latvijā
University of Latvia

On the eve of the centenary of Latvia as a national state in 2018 and the centenary of the Latvian National Opera in 2019, it seems important to reflect on the relationship between opera and national culture throughout history. Standing at the crossroads between Russian and German political and cultural influences, since the first Latvian opera troupe founded by Pāvuls Jurjāns in 1912 opera has been one of the cultural cornerstones leading to creation of the national state. The features of the Latvian national identity on an opera stage appear long before the proclamation of a national state. The Latvian National Opera was one of the pillars of Latvian culture both institutionally and artistically during the first Republic (1918—1939), during two world wars and the following Soviet occupation (1940—1991). The first original Latvian operas – “Baniuta” by Alfrēds Kalniņš and “Fire and Night” by Jānis Medīņš in the early twenties of the 20th century marked the endeavour to put Latvian national music and drama on the level of European elite culture. The article outlines the role of the Latvian National Opera as an institution and opera as a genre in the context of Latvian national culture. Through the Latvian example, the article aims to open the discussion on the positioning of the opera genre in the context of national cultures throughout Europe, in particular, in Central and Eastern European countries.

Opera has always been considered an elitist art form, especially in Central and Eastern European countries that cannot boast centuries-long

Picture 1: The façade of the Latvian National Opera and Ballet adorned in the honour of the centenary celebrated in 2018/2019 season. Photographer: Monta Tīgere. Publicity picture credited by LNOB.

and stable opera traditions such as in, for instance, Italy. The 19th century marks the development of national cultures and, subsequently, national operas in terms of composers from Central and Eastern Europe trying to express themselves in this complicated genre. The operatic tradition in Latvia is rooted in the crossroads of the German and Russian cultures in the 19th century, and in Riga as multicultural city. Yet, at the dawn of the national culture, the dramatic theatre and opera were the art forms that articulated the idea of Latvian national identity through different representations on stage, from props and visual effects and linguistic aspects culminating in the ambition to create a Latvian operatic repertoire. The idea of a national opera (based on nationally or regionally specific stories) was accomplished only by the 1920s since the first green shoots of a nascent opera tradition were cut by WWI. None of the Latvian operas have entered the so-called classical opera repertoire like, for instance, the Czech “Rusalka” by A. Dvořák, nor they are a popular object of interest of the Latvian

public. However, many Latvian singers today are starring on prestigious stages around the world, producing in Latvia the strange effect of opera singing as a “national brand”. In the 19th century, opera was the genre where popular and elite culture met and interacted, and so it is today. Through opera, the national, sometimes folk values were transferred from popular culture to so-called high culture. Possibly, opera is one of those bridges in professional art that can contextualise the national ideas in a wider cultural context, since these ideas are expressed in one of the most complicated, most theatrical, yet internationally convertible, recognisable and comparable art forms that works on a similar footing everywhere.

First of all, it has to be said that Latvians are an ethnic community, if we refer to the typology offered by the sociologist Anthony D. Smith, who has widely researched the concept of national identity. Among the attributes mentioned by Smith there is an association with a specific “homeland”, a myth of common ancestry, shared historical memories, one or more differentiating elements of common culture and so on.¹ Latvians cherish their “homeland” and often separate this concept from the “state” meaning the actual political processes; there are certain cultural cornerstones grounded in the collective expressions of national identity – i.e. choral singing, that is institutionalized in the Song and Dance Festival included in the UNESCO list of Intangible Cultural Heritage. Latvian culture is memory oriented and despite the constant threat of assimilation by larger cultures cultivates the national culture both in Latvia and in diaspora communities worldwide. The representations of national culture in Latvian opera tend to appear in several forms:

- 1) themes, such as mythologised history or national literature-based plots;
- 2) music and text, integrating rhythm, rhyme and melodies of folk songs and dances in opera score, visual signs in set design, props and costumes; and
- 3) in the development of the concept of a “nation that sings” – one of Latvian self-awareness concepts that form the cultural identity of the nation, especially in the context of Latvian opera stars performing on big stages of the world today.

The present article outlines three main aspects related to the interconnections between opera and national culture in Latvia:

1 Anthony D. Smith, *National Identity* (London: Penguin Books, 1991), 21.

- 1) opera and national culture in the pre-state period until 1918;
- 2) the first Latvian original operas in the context of national musical culture throughout history and the concept of “My (our) White House” (to be commented further);
- 3) the relationship of opera and national culture today in- and out of house: Latvian operas in the repertoire of the Latvian National Opera and Ballet (LNOB), and world-famous Latvian opera singers as national brand and cultural “ambassadors” of Latvia establishing a perception of opera as a national brand.

The pre-state period (until 1918)

At the beginning of the 20th century the idea of the national state was represented in the symbolic drama “Fire and Night” by Rainis (real name and surname Jānis Pliekšāns), one of the most important Latvian poets and playwrights. He wrote the first two acts of “Fire and night” in 1903/04 as a potential libretto for the national opera competition organised by the Riga Latvian Society Music Commission, but he did not succeed in winning the competition. Instead, the first prize was awarded to the libretto for the opera “Baniuta” by Artūrs Krūmiņš, a 2nd year architecture student at the time and a future academic. After 1905, Rainis was exiled due to his left-oriented political views, but the play was completed and published in four parts in the monthly cultural magazine, then published and in 1911 premiered by the Riga New Theatre – the new democratic and progressive Latvian troupe as a turnover in Latvian theatre history both artistically and technically. The production (included in the Latvian Cultural Canon) included a large chorus and orchestra. During WW1 the opera of the same title was composed by Jānis Mediņš. The structure of the symbolic drama, initially composed as an opera libretto, is classical, and so are the characters – a mythical hero, a traitor, a trickster (personification of evil) and two female characters around the central protagonist. The main character is *Lāčplēsis* (literally: Bear Slayer), borrowed from the Latvian literary epos (1888), a man with bear’s ears. He represents physical strength without much wisdom, therefore he is sent to acquire wisdom; the main female character is *Spīdola* (the Shining One), who represents art, wisdom, metaphysical and magic powers; the second female character *Laimdota* (literally: given by the Latvian pagan goddess of all good/fortune/happiness) represents the national idea, sometimes referred to as Latvia in the text – potentially flour-

ishing, yet weak and in need of protection. The gallery of characters is enriched by the trickster or *Traitor*, who is a “collaborationist” with Evil and shares some magic powers with *Spīdola*, but is materially oriented; and the blind *Black Knight*, the symbolic representation of the “Other”, threat and fear, who literally wants “to destroy all the nation” and at the end of the day challenges the Bear Slayer to fight and cuts off his bear’s ears, thus making the hero lose his mythical strength and fall in the River Daugava. The opera ends with a sentence that opens a wide range of interpretations: “The fight is not over and will continue...” referring to the striving for an independent state and unified nation, but also a universal model of continuous development. Curiously, the person that links the production of the dramatic theatre to opera later on is the Latvian actor and opera singer Ādolfs Kakiņš (1885–1965), who had played the role of *Lāčplēsis* in both productions.

In addition, during the pre-state period, the production of Richard Wagner’s “Flying Dutchman” (premiered 15/10/1918 in the 2nd Riga City Theatre, a month before the proclamation of the independent Republic of Latvia) also plays an important role due to the representation of Latvian national identity and the idea of the emerging national state. Latvian musicologist Lolita Fūrmane writes:

*At that moment of time the proclamation of Latvia as an independent state still was just a dream. At the end of the war on the Eastern front, the German power institute’s political interests were focused on the Baltics, yet the opportunities vanished with the crash of Germany’s military power. The motifs of spell, fatality, ghosts [...] permitted to the public of the second decade of the 20th century perceive the opera as the reflection of blustery reality and the prophecy as well.*² [emphasis mine – L. M. B.]

Namely, the Dutchman’s ship had red sails, and most of the critics saw in that a symbol of the well-known consequences of the revolution in Russia in 1917.

The current building of the Latvian National Opera was built as the Riga City German Theatre in 1863 and it functioned as a German theatre until WW1. The first Latvian opera troupe “Latvju opera” was founded by Pāvuls Jurjāns in 1912 and continued until 1915, when most of the musicians emigrated to Estonia and Russia due to the war. In 1918, after the

2 Lolita Fūrmane, “Four Circles of History in the Latvian National Opera,” *Latvian National Opera* (Riga: Jumava, 2000), 114. (In Latvian)

war, the conductor Teodors Reiters re-established “Latvian opera”, involving the stage director Dmitry Abrenin from Saint Petersburg, set designer Jānis Kuga, and choir conductor Pēteris Jozuus. The orchestra was mainly formed by Tukums Riflemen Regiment orchestra musicians, who performed in 1917 under the baton of Reiters in Novgorod, Russia; the singers mostly were cast from the previous Latvian troupe.

National period

Historically, after the proclamation of the independent state, both German and Russian powers fought for the territory of Latvia, bringing in a serious military conflict and testing the military resources of the new state. Besides, in 1919, from January to May, Latvia was ruled by a pro-Soviet government. The Germans left the theatre, therefore the “Flying Dutchman” performed on the stage of the former German Theatre on January 23, 1919 was the first appearance of a Latvian opera troupe in the house, that later, in December of the same year after the end of Independence War, became the Latvian National Opera.

From that time on, the LNO was one of the most important centres of Latvian culture (not only music). Conceptual measures in LNO policy of that time derived from the ideals of the new, independent state. Opera aimed to maintain classical and national opera repertoire, to create new Latvian operas and to stimulate the cooperation between neighbouring countries. The emphasis was put on stimulation of creation of Latvian original operas.

There are two canonic Latvian original operas –the aforementioned “Baniuta” by Alfrēds Kalniņš (1920) and “Fire and night” by Jānis Medīņš (1921). These are the first Latvian original operas with permanent artistic value – musical dramas in the Wagnerian tradition combined with Russian epic national operas emphasising the importance of choirs and scenes of folk celebration, symphonised music and expressive *leitmotifs* that often refer to Latvian folk song melodies.

“Baniuta”

The opera “Baniuta” focuses on drama of the title character Baniuta and her ability to choose between individual happiness and vengeance claimed by the people. Baniuta is the wife of Daumants, leader of a Baltic tribe, who is killed by a young man of another Baltic tribe shortly after his wedding. His

death is mourned and Baniuta swears to take revenge. Ironically, Baniuta meets Vižutis, her husband's killer, on Midsummer night and they declare their love to each other. The next day they discover each other's origin and Baniuta, according to her oath, has to kill Vižutis despite being in love with him.

The opera has two finales: the tragic finale where Baniuta and Vižutis commit double suicide, and the "optimistic" finale ordered by the Soviet Artistic Commission upon preparation of the opera as the representative of Latvian national culture for the Art Decade in Moscow, 1941. In the "optimistic" finale, the people liberate Baniuta from the oath of vengeance, and the couple head into a happy future, favourable to all the community. Ironically, although the composer Alfreds Kalnins disliked the commissioned "optimistic" finale, the final chorus song, which is the arrangement of a Latvian Midsummer folk song, was very popular during Soviet times, when the Midsummer celebration was not officially allowed – nobody could blame anyone for singing a chorus from an opera.

Despite different ideologically modified interpretations of "Baniuta" and "Fire and Night" during the Soviet time, both operas are included in the Latvian Cultural Canon and are considered to be the cornerstones of Latvian national professional music culture in the opera genre. When Latvia regained independence in 1991, the opera house was closed for renovation. It was re-opened in 1995 with a postmodern production of "Fire and Night" staged by Alvis Hermanis, where most of the traditional national representations were portrayed ironically. The modernity of the end of the 20th century brought changes in relationship between opera and national culture.

The Concept "My (Our) White House"

The concept of the "White House" in relation to the Latvian National Opera emerged during the 1920s as a colloquialism used by opera singers, which soon conquered the press and became a widely used metaphor for the opera house in Riga during the First Republic (1918–1940). The concept reached the unofficial status of national symbol after WW2 mainly in Latvian diaspora society and the press in Canada, the USA, UK, Germany, etc., and in the memoirs of emigré Latvian singers, the tenor Mariss Vētra and baritone Ādolfs Kaktiņš. Actually, Mariss Vētra was the one who invented this concept using it in his newspaper articles and even writing a book or memoirs "My White House" (1954, published in Latvia in 1991). Ādolfs

Kaktiņš, in turn, also refers to “White House” in his memoirs “Opera of my Life” (1965, published in Latvia in 1992). The concept of the “White House” is the symbol of belonging, “house” standing for home both in the meaning of native theatre and in the wider meaning of motherland and “white” referring to the actual colour of the building and to the symbolic meanings of good, beautiful, noble. and close to the heart:

To quote Mariss Vētra:

*I loved my White House. It was my White House and I belonged to it as a Latvian peasant belongs to his piece of land and home. However, this sense of belonging was not exclusively mine. Everyone crossing the threshold of the White House became contaminated with that particular feeling that some part of his or her heart stayed therein forever.*³ [emphasis mine – L. M. B.].

Mariss Vētra uses the term “White House” as a synonym of the Latvian National Opera as the building and as the institution:

*We had many set designers at the White House. [...] The inspector of the White House wanted to save some resources [...] Plenty of the productions in the White House can be proud that Pēteris Rožlāpa has contributed his work, taste and knowledge.*⁴

Baritone Ādolfs Kaktiņš, in turn, writes: “Although there were several similar opera houses in Europe, in our hearts our White House was the most beautiful and the best.”⁵ The semantics of the concept include the idea of *locus* (a particular place) and a definite space in the collective cultural memory of the Latvian nation.

Both books of memoirs of the singers were published in Latvia only at the beginning of 1990s after the collapse of the USSR and the restoration of independence of the Republic of Latvia, restoring at the same time the link between the previous and restored independent Latvia among others through the concept of the “White House”. The symbolic status of the term was enhanced by the fact that between 1990 and 1995 the opera house was under reconstruction, which had a serious impact on the artistic activities of the institution – many leading and young soloists worked and studied abroad, some of them retired, some worked in a “project mode”, but others

3 Mariss Vētra, *My White House* (Riga: Teatra Anekdotu Apgads, 1991), 1. (In Latvian).

4 Ibid., 162–163.

5 Ādolfs Kaktiņš, *Opera of My Life* (Stockholm: Daugava, 1965), 126. (In Latvian).

Picture 2: The building of Latvian National Opera and Ballet. Photographer: Daiga Viksna. Publicity picture credited by LNOB.

changed occupation. In 1995 another book – a group portrait about the life of opera singers is published with the title “Without the White House” (by Silvija Līce) – it recalled the memoirs of Mariss Vētra, who wrote his memories about the Latvian National Opera while living in the USA, telling the story of Latvian opera singers left without their stage for five years. Silvija Līce writes: “It was a hard time for everyone who cherished our White House; however, the White House always stayed in our hearts.”⁶ One of the protagonists of this book is the Latvian opera singer Inese Galante, who worked in Germany at the time, who said:

*Western singers feel good travelling from one place to another like gypsies, singing here and there. We are not used to such a situation. I feel homesick; I have never been away for such a long time. Our White House used to be more than a theatre; it was our home, our family.*⁷

6 Silvija Līce, *Without White House* (Riga: Liktenstasti, 1995), 28. (In Latvian)

7 Ibid., 129.

In 2009, Latvian National Opera celebrated its 90th anniversary under the credo “My White House”. The leitmotif for all information and communication material was “personal stories, memories and events about the “White House”. Besides, today the concept of the “White House” is used as a metaphor in communication, press and social media, while also currently approaching the centenary of Latvian National Opera and Ballet.

Opera and National Culture Nowadays

The Heiress of “Vilkači” by Bruno Skulte
 – diaspora discourse of Latvianness and opera in the 21st century

In 1947, while in a refugee camp in Germany, Latvian composer Bruno Skulte composed an opera “The Heiress of “Vilkači”” based on a novel by Ilona Leimane (full piano score, orchestra instrumentation was completed only for the first scene). The opera was fully instrumented many years later by the Latvian choir conductor Andrejs Jansons from New York, USA. The world premiere took place in Riga in 2011, funded by the diaspora Latvian community and conducted by Andrejs Jansons.

“The Heiress of Vilkači” tells about hate and love between two neighbouring families; one of them is Christian and relatively poor, while the other is richer, therefore accused of cultivating pagan rituals or even being werewolves (the name of the farmstead literally means “Werewolves”). Conflict rises when the new heiress of “Vilkači” arrives and the heir of “Dievlodziņi” (the name of the farmstead literally means “God’s windows”) falls in love with her while engaged to another girl. After their intercourse during Midsummer night (a universal symbol of Latvian national culture) a son is born without being acknowledged by his father and the community. At the end, there is a fire provoked by the old *Dievlodziņi* host intending to burn down the “Vilkači” farmstead. However, both houses burn, but the baby is saved and the parents reunite to end up with the superstitions and hatred of both families. The music includes plenty of Latvian folk song melodies in the orchestral score and vocal parts. The production was visually impressive, including authentic national costumes, etc. Yet the production revealed several problems regarding the representations of national culture in opera in the context of the 21st century, i.e. the stylistically outdated interpretation of a folk song performed by an opera singer instead of an aria, the national-romanticist style sentimental interpretation of folk melodies

that used to symbolise Latvia-ness in diaspora society in the mid-20th century. The production lead to the conclusion that in the 21st century, Latvian opera does not work as the bearer of national identity despite the representations of national culture included in the score, text and visual signs, showing the crisis in the relationship between national culture and opera. Although regularly commissioned and staged at least once in two years, contemporary Latvian operas do not attract much attention from the audience after the premieres and first season.

The Concept of the “Nation that Sings”

In Latvia, the interconnection between opera and national culture has been transformed along with changes to the socio-historical conditions, but there are some concepts that are permanent in the collective consciousness of Latvians. One of the most widespread self-perceptions of Latvians as a singing nation, caused by the strong choir movement since the end of the 19th century and high musical culture in general. In addition, it comes here to Latvian opera singers and their boundedness to “homeland” if we refer back to Anthony D. Smith. Latvianness in opera today in the consciousness of Latvian people means striving for greatness in performance. There are quite a number of Latvian or Latvian-born opera singers starring on world opera stages: mezzo-soprano Elina Garanca, sopranos Marina Rebeka, Maija Kovalevska, Kristine Opolais, tenor Aleksandrs Antonenko, and Wagnerian bass-baritone Egils Silins to mention just few of them. Curiously, their success on the world’s operatic stages, including the MET, Vienna State Opera, Bavarian State Opera, Opera Bastille in Paris and other works as a source of national pride.

Another aspect is the marketed identity of the city of Riga as the city of origin, the cradle of renowned musicians, as for instance in the case of the “Born in Riga” concert in the framework of the year of Riga as European Capital of Culture in 2014. It comes back to common roots and origins that create new myths. In 2018, the title “Born in Riga” was extended to “Born in Latvia” for the centenary season concerts. The programme involved not only opera singers, but also, for instance, the current conductor of the Boston Symphony Orchestra and *Leipzig Gewandhaus* orchestra chief conductor Andris Nelsons, the artistic director of the *Berlin Komische Oper* Ainars Rubikis, violinists Gidon Kremer, Baiba Skride, Vineta Sareika, accordionist Ksenija Sidorova and others in the anniversary celebration schedules. As for opera, a competition for new Latvian original opera librettos took

place in 2017/2018; 16 new librettos were submitted for evaluation. Probably, these librettos will show new ways how the relationship between opera and national culture could develop today. Meanwhile, Wagner's "Flying Dutchman" is once again on the schedule of the Latvian National Opera as the opening production of the 100th season, coming back to the "roots" or, namely, the first opera produced by a Latvian opera troupe shortly before the proclamation of the independent state in 1918.

Bibliography

- Fūrmane, L. "Četri vēstures loki teātrī." In *Latvijas Nacionālā opera*. Rīga: Juma-
va, 2000.
- Kaktiņš, Ā. *Dzīves opera*. Stokholma: Daugava, 1965, 126.
- Līce, S. *Bez Baltā nama*. Rīga: Likteņstāsti, 1995.
- Smith, A. D. *National Identity*, London: Penguin Books, 1991.
- Vētra, M. *Mans Baltais nams*. Rīga: Teātra anekdošu apgāds, 1991.

On the Romanian Opera, Bucharest: One Author, Two Views

Florinela Popa
Nacionalna univerza za glasbo Bukarešta
National University of Music Bucharest

The establishment of the Romanian Opera, Bucharest as a state institution in 1921 is part of a process of “Europeanization” – of catching up with the West – that Romania underwent starting with the second half of the 19th century, with the Union of the Romanian Principalities (1859) and the adoption of the monarchy (in 1881), under King Carol I Hohenzollern-Sigmaringen.¹ The antithesis of this phenomenon – the desire for the assertion of a so-called “national specificity” – was likewise present, fueled by a Romantic ideology that persevered in the states that had hitherto been part of empires, but also in the nationalist dictatorships that marked Romania’s history in the 20th century.

For almost a century, the Bucharest Opera evolved in a sinuous manner, mirroring the historical developments in which it was engulfed: the burgeoning interwar period, whose end saw the rise of the fascist dictatorship of the Iron Guard (1940–41), followed by the military dictatorship of Marshal Ion Antonescu (1941–44), which in turn was followed by the Communist regime, which quickly replaced it after the war, once Romania entered the Soviet sphere of influence (after 1944).

Octavian Lazăr Cosma (b. 1933) has meticulously explored both the Romanian Opera, Bucharest and the genre of the opera in Romania in two sweeping musicological works: *Opera românească* [*Romanian Opera*] (two volumes, Bucharest, Editura Muzicală [Music Publishing House], 1962), a

1 First Ruling Prince (1866–1881) and the King of Romania (1881–1914).

preponderantly analytical work, focusing on Romanian opera, ballet, and operetta; and *Hronicul Operei Române* [*The Chronicle of Romanian Opera*], a very detailed chronicle of the Bucharest Opera (seasons, repertoires, soloists, managers, the particular problems that the institution faced, and so on), structured chronologically: from its beginnings as a Romanian company (1885) to its proper establishment as a state institution in 1921 (volume 1, Bucharest, Editura Muzicală, 2003); the years 1921-1953 (volume 2, Bucharest, Editura Academiei Române [*The Publishing House of the Romanian Academy*], 2017); and 1953-1970 (volume 3, Bucharest, Editura Academiei Române, 2017).

Written during a time of totalitarianism, the 1962 volumes are pervaded by Communist ideology. Cosma, who was educated in Mihail Druskin's (1905-1991) musicology class at the Rimski-Korsakov Leningrad Conservatory, reaches here an enviable virtuosity in the employment of socialist realist theory, for which he was awarded the Prize of the Romanian Academy. His discourse in the 2000s, on the other hand, mirrors as much as possible Romania's present ambition to adopt Western values, as a member state of the European Union. The author now adopts an intransigent attitude towards both strains of Romanian totalitarianism: he attacks both the Iron Guard (an extreme right-wing Romanian movement, which aped German Nazism) and the Communist regime of 1947-1989.

The manner in which the same author offers two different understandings of Romanian opera, more than fifty years apart, in different political contexts, can help us grasp the extent to which a totalitarian ideology may warp the writing of musicology. The period of time I have selected for this comparison spans the years between the institutionalization of the Bucharest Opera (1921) and the publishing of Cosma's first book (1962). (I have, as such, omitted from this comparative analysis the period preceding the institutionalization of the Bucharest Opera, which Cosma has also vividly explored²).

- 2 The first volumes of both works, *Opera românească*, volume 1 (Bucharest: Editura Muzicală, 1962), and *Hronicul Operei Române*, volume 1 (Bucharest: Editura Muzicală, 2003) focus on this early, pioneering period. George Stephănescu (1843-1925) – a composer, conductor, and professor, who studied at the Bucharest and Paris Conservatories – bankrolled the first *Romanian* opera theatre: he established in 1885 a company of Romanian artists, staged the first opera performed in Romanian (Donizetti's *Linda di Chamounix*), and went to great lengths, year after year, to ensure the survival of his ambitious project.

The interwar period

The interwar period is widely acknowledged as a stage of accelerated development in Romanian culture. The Bucharest Opera made significant progress, marked by numerous premieres, quality stagings, the contributions of several world-class soloists, as well as the coherent formation of a single orchestra.³ An opening towards Europe is illustrated by the presence in Bucharest of invited guests such as Pietro Mascagni (who conducted his opera *Cavalleria rusticana*, on June 12 1927); Bass Feodor Chaliapin (January 24 1930, in *Boris Godunov*, among others); baritone Titta Ruffo (January 30 1930, in *The Barber of Seville*), and others. At the same time, a number of Romanian soloists become visible on the great stages of the world: Petre Ștefănescu-Goangă (Brussels, Rouen, Amsterdam, Anvers, Rotterdam, Ghent, The Hague, Barcelona, Bruges and Namur) or George Niculescu-Basu (Milan, Cairo, Bologna, Lisbon, and so on).

These aspects, as well as the great endeavor that was the establishment of the Romanian Opera, Bucharest, as a state-sponsored institution are discussed in detail by Cosma in 2017: from the passing in the Romanian Parliament of the *Law of Romanian Operas* (in Bucharest and Cluj) on July 24 1921, to the opening of the first season, on December 8 1921, with Wagner's *Lohengrin*, conducted by George Enescu.⁴

On the other hand, in *Opera românească* [*Romanian Opera*], in 1962, the establishment of the Romanian Opera is mentioned only in passing,⁵ and it is altogether eclipsed by another event from 1921: the establishment of the Romanian Communist Party (RCP). Employing the tone of state propaganda, Cosma grants the Party a key role in shaping Romania's history in the following two decades, which strongly goes against the historical record: it was, in fact, an obscure party, largely believed to "place the interests of the Soviet Union before those of Romania" and outlawed in 1924.⁶

3 As early as the 1920s, the *Philharmonic Orchestra* played in both the symphonic concerts of the Bucharest Philharmonic and in the Opera performances.

4 See Cosma, *Hronicul Operei Române* [*The Chronicle of Romanian Opera*], vol. 2 (Bucharest: Editura Academiei Române, 2017), 21–35.

5 Cosma, *Opera românească* [*Romanian Opera*], vol. 2, (Bucharest: Editura Muzicală, 1962), 7.

6 Keith Hitchins, „Desăvârșirea națiunii române” [The Fulfillment of the Romanian Nation] in Mihai Bărbulescu, Dennis Deletant, Keith Hitchins, Șerban Papacostea, Pompiliu Teodor, *Istoria României* [*The History of Romania*] (Bucharest: Corint, 2012), 355–356.

Cosma presents the interwar period as:

*cruel, reactionary years, in which our country was turned fascist, which led to the rise of the military-fascist dictatorship and the dragging of Romania into the unlawful war against the Soviet Union. The Communist Party continuously fought against this policy, so hostile to the interests of the people, and organized the masses in the struggle against dictatorship and against Hitler's war. This struggle ultimately led to armed insurrection and Romania's liberation from the fascist yoke, on August 23 1944.*⁷

Interwar Romanian music, very clearly orientated towards Western models, is analyzed by Cosma in comparison with the Soviet Union. Yet even the reference to Soviet music gives way to a truncated understanding of history, as the author makes no mention of the artistic pluralism of the 1920s, and focuses only on the ascension of socialist realism, specific to the 1930s:

*While in the Soviet Union, music moved ever more firmly towards socialist realism [...], in the West, as in Romania, the exponents and products of the two cultures present in the Capitalist regime faced each other: on the one hand, the bourgeois music systems and movements changed with the fashion, slipping ever further towards decadence, towards the rupture of art from life, towards formalism; on the other hand there was realist music, faithful to progressive traditions, close to the understanding of the masses and their longings.*⁸

The ideological artifice of “progressive traditions,” through which past works could be legitimated and appropriated is successfully employed by Cosma in order to recover and render available some of the most relevant works of Romanian opera and ballet, such as Enescu's lyrical tragedy *Oedip* [*Oedipus*], the most important Romanian interwar opera; Paul Constantinescu's *O noapte furtunoasă* [*A Stormy Night*], a memorable comic opera; or Mihail Jora's lyrical-satirical ballet *La piață* [*At the Market Place*]. In the demolishing élan of the 1950s, these works and many others had been bitterly criticized, along with their creators.

With the same virtuosity with which he finds all kinds of ideological “mistakes” in several older works, written according to esthetic principles

7 Cosma, *Opera românească* [*Romanian Opera*], vol. 2, 4.

8 Ibid., 9–10.

altogether foreign to socialist realism,⁹ Cosma also employs a converse manipulation: he “identifies” allegedly “social” themes during the “old system” in order to ideologically validate certain works. Jora’s ballet *La piață* [*At the Market Place*] is one such work: “The artistic and ideological value of this musical tableaux is only understood and genuinely rendered today, when, in the context of the regime of popular democracy (...) its grotesque, satirical content, sharply critical of the system of oppression, can be embodied as it was conceived.”¹⁰

An example that is no less eloquent is Enescu’s *Oedip* [*Oedipus*], staged for the first time in Paris in 1936.¹¹ Cosma’s analysis in 1962 begins, no matter how absurd it might seem today, with finding a common denominator between the topic of Sophocles’ tragedy and the principles of socialist realism:

*The dignity, the faith in man, in his creative powers – here is the main idea of the opera [...]. The creator’s worth is all the greater, as he offered a clear and categorical answer to this problem, in a period dominated by the decadence of bourgeois art, which cultivated contempt for man, while promoting mystical idealism.*¹²

Once legitimated, though, Enescu’s work cannot eschew a critique from the same perspective of socialist realism:

*Bearing in mind all the worthy elements of the opera’s content, Enescu was, nevertheless, unable to embody his conception without paying tribute to a number of conciliatory ideas. By employing ancient subject matter, created on a lower rung in the development of society and human knowledge, Enescu’s opera took over from Sophocles a number of retrograde ideas, such as the idea of redemption through suffering.*¹³

Five decades later, Cosma describes

A modern score, [...], stylistically inspired by an ancient legend, with ephemeral references to a bygone universe, which could have

9 See, for example, Cosma’s comments on the topic of the operas *Mărioara*, composed by I. Paschill (1904) and G. Cosmovici (1907), both based on a play by Carmen Sylva.

10 Cosma, *Opera românească* [*Romanian Opera*], vol. 2, 126.

11 Octavian Lazăr Cosma later dedicated a volume to this opera: *Oedip-ul enescian* [Enescu’s *Oedipus*], (Bucharest: Editura Muzicală, 1967).

12 Cosma, *Opera românească* [*Romanian Opera*], vol. 2, 97–98.

13 Ibid., 99.

also been that of the composer's ancestors [my emphasis], dominated by a sensation of trust and love for a man engaged in a fight for his very existence, facing the vicissitudes of a blind destiny."¹⁴

Ancient Greek art is now described as "wonderful."¹⁵

The Iron Guard Period

The case of Paul Constantinescu's opera *O noapte furtunoasă* [*A Stormy Night*] is iconic for a far more nuanced politicized reception, determined by the bizarre and unfair manner in which the composer was perceived by Romania's totalitarian regimes: as a Jew, "a Judeo-Bulgarian half-breed,"¹⁶ by the Iron Guard [the Legion of the Archangel Michael], and then as a legionnaire by the communists (due to the fact that he made the unfortunate choice of scoring a number of Iron Guard marches).

The rise of antisemitism in Romania was fueled by the Iron Guard. The legionnaire movement was very vocal and aggressive throughout the 1930s, employing the Nazification of Germany as its model. It managed to seize power in 1940-1941, alongside Marshal Ion Antonescu. After a short while, Antonescu – a faithful ally of Hitler during the Second World War – removed the Iron Guard from power and installed his own dictatorship.

The premiere of *O noapte furtunoasă* [*A Stormy Night*] took place in 1935. The legionnaire press, which Cosma generously quotes in the *The Chronicle of Romanian Opera* (2017), described the opera as "an unpalatable mixture of pornography, burlesque and idiotic sarcasm."¹⁷

Less than two decades later, the Communist dictatorship held power comfortably, and the opera was once more criticized, this time in *Rezoluția din 4-5 februarie 1952* [*the Decree of February 4-5 1952*], a Romanian answer to the famous Soviet music *Decree* of February 10 1948, as "a work that lacks melody, built almost entirely out of recitatives, accompanied by an orchestra that is brimming with dissonances."¹⁸

14 Cosma, *Hronicul Operei Române* [*The Chronicle of Romanian Opera*], vol. 3 (Bucharest: Editura Academiei Române, 2017), 163.

15 Ibid., 164.

16 Nicolae Bogdan, quoted in Cosma, *Hronicul Operei Române* [*The Chronicle of Romanian Opera*], vol. 2, 406.

17 Ibid., 406.

18 „Despre dezvoltarea muzicii în RPR. Rezoluția Plenarei lărgite a Comitetului Uniunii Compozitorilor din 4-5 februarie 1952” [“On the Development of Music in the RPR. Decree of the Plenary of the Composer's Union Committee of February 4-5

In order to rehabilitate it in 1962, Cosma also employed an ideological reading, but with a different focus than the text of the *Decree*: “the composer reveals petit bourgeois life’s narrow sphere of interests, mocking them, through the language of his satirical, grotesque music, which sometimes evokes the banal. Yet this is rendered in a tasteful manner, whose artistry is readily apparent.”¹⁹

Beyond the concrete case of Paul Constantinescu’s opera, the most important slippages that impacted Romanian music – as well as the Opera as an institution – were the by-products of the two dictatorships that were installed, one after the other, in the 1940s: that of the Iron Guard and that of the Communist Party.

The far-right regime sought to transform the Romanian Opera, Bucharest by “firing Jewish personnel, suddenly deemed *undesirable*,”²⁰ by promoting “purely Romanian performers” and a repertoire that was to “stress the restlessness of the genuinely Romanian soul,”²¹ as Cosma notes in 2017. Employing fastidious quotations from the contemporary press, including the legionnaire press – whose aggression knew no bounds – the author proffers details concerning ethnic cleansing, the changing of the leadership of the institution, the opening of the 1940-1941 season with legionnaire hymns (including Nello Manzatti’s *Sfântă tinerețe legionară* [*Holy Legionnaire Youth*], scored by Paul Constantinescu), and the transmission of the legionnaire model through several operas. Such is the case of Alexandru Zirra’s historical opera *Alexandru Lăpușneanu*, in which Lăpușneanu, a cruel 16th century prince, murders treasonous boyars. Lăpușneanu can be read as a stand in for the legionnaire leaders, who likewise committed terrible crimes.²²

On the other hand, in his 1962 book – in which he strongly attacks Romanian fascism – Cosma makes no concrete reference to specific legionnaire critics, most likely out of a desire to protect them. A public “unmasking” in the 1950s and 1960s would have placed not only their careers in danger, but also their lives. Authors such as Romeo Alexandrescu and George Sbârcea, among others whose shady past was wiped clean, were allowed to freely

1952”], in *Muzica*, II, no. 5 (1952): 5-11. Quoted in Cosma, *Hronicul Operei Române* [*The Chronicle of Romanian Opera*], vol. 2, 853.

19 Cosma, *Opera românească* [*Romanian Opera*], vol. 2, 111.

20 Cosma, *Hronicul Operei Române* [*The Chronicle of Romanian Opera*], vol. 2, 506.

21 Ibid., 524.

22 See Romulus Dianu’s interpretation, quoted in Cosma, *Hronicul Operei Române* [*The Chronicle of Romanian Opera*], vol. 2, 551.

publish volumes of musicology during the Communist period. Nevertheless, there are some clues that suggest that Cosma was somewhat aware of his colleagues' past endeavors. For instance, when he discusses Zirra's *Alexandru Lăpușneanu* (which premiered on March 6 1941), Cosma notes that it was "considered subversive by the censors, much like *Boris Godunov*."²³

From the Adoration of Communism to its Repudiation

Cosma reaches the pinnacle of duality in his discussion of the Communist period. His ideological positioning is so different between 1962 and 2017 that it serves to illustrate a parallel reality.

The post-1944 political context is seen in 1962 as the "period of great revolutionary transformations, in which the working masses, led by the Party, cast off the monarchy, abolished exploitation, and created the necessary premises for the creation of socialism."²⁴ In 2017, on the other hand, the author notes that "in general, the political offensive became more intense, King Michael I was forced to abdicate, Romania became the 'People's Republic,' the regime under the leadership of Dr. Petru Groza revealed its true colors, and the Communist Party put forward its political objectives, having secured the reins of political power."²⁵

At the beginning of the 1950s the key event for the Romanian Opera, Bucharest was the first ever construction its own theatre building, which was inaugurated in 1954.²⁶ After a passionate reflection on the efforts of his predecessors to secure a specialized theatre for the Bucharest Opera, Cosma concludes in 1962: "Only after the working class took power, could this objective be achieved."²⁷ In 2017, he once again notes the importance of the moment. Moreover, Cosma now shows how Communist propaganda employed the construction of the theatre in order to demonize previous regimes: "violent, unsavory outpours dominate the articles reporting on the construction of the new building, rebuking the bourgeois regimes for being unable to find room for the lyrical art."²⁸

The legionnaire purge was followed, throughout Romanian society, by the Communist purge of 1944. Artists, "always suspected of harboring the

23 Cosma, *Opera românească [Romanian Opera]*, vol. 2, 65.

24 Ibid., 138.

25 Cosma, *Hronicul Operei Române [The Chronicle of Romanian Opera]*, vol. 2, 713.

26 The opera had previously rented the Lyric Theatre and the Queen Marie Theater.

27 Cosma, *Opera românească [Romanian Opera]*, vol. 2, 145.

28 Cosma, *Hronicul Operei Române [The Chronicle of Romanian Opera]*, vol. 3, 13.

beliefs of the previous ideology,” “had to be subjected to re-education – less artistic than political – in order to serve the new decrees,” as Cosma notes in 2017.²⁹ He reveals how artists that expressed their faith in the new regime enjoyed social and economic advantages, including titles such as *Artist Emeritus*, *Emeritus Master of the Art* or *People’s Artist*. Those who had previously been successful in Western Europe now categorically distanced themselves from the “formalist, decadent” art of the West, whose influence “was also felt here.” And, as the logic of propaganda demanded, they conducted self-criticism for ever having indulged in it.³⁰

This ample process of political “education” was also aimed at growing closer to the masses, through the guiding or amateur choirs or orchestras, and through performances organized in factories and mills. If, five decades ago, Cosma writes of these events as “reflecting the revolutionary transformations that are taking place in society and in the consciousness of the masses,”³¹ today the author claims that these event “began the offensive to separate Romania from Western culture and to isolate it under the auspices of the light shining from the East.”³²

What is at first striking about Cosma’s endeavor in 1962 is how seldomly he invokes the Soviet Union (most frequently through references to the “unlawful war against the Soviets”), although the artistic model he promotes – along with its propaganda clichés – was undoubtedly imported *ad litteram* from Moscow. At one point, when he refers to the techniques and forms that should be employed in the opera to render “the content of the new life, which contains the fountainhead of artistic inspiration,” Cosma concludes that “it would be genuinely helpful to study the accomplishments of the musical theatre of the Soviet Union, as well as that of *other countries* [italics mine].”³³ One can infer here a timid attempt at breaking away from the monopoly of Soviet art, and its influence on Romanian music. This was not, of course, the author’s unique initiative, but a lucid attempt at toeing Romania’s official party line in the 1960s: in the USSR, nine years after Stalin’s death, his cult of personality had been dismantled. Stalinism had implicitly become taboo in Romania, as well. The country was led by Gheorghe Gheorghiu-Dej, who had managed to free Romania from

29 Cosma, *Hronicul Operei Române* [*The Chronicle of Romanian Opera*], vol. 2, 620.

30 See the case of baritone Petre Ștefănescu-Goangă, in: Cosma, *Hronicul Operei Române* [*The Chronicle of Romanian Opera*], vol. 2, 851.

31 Cosma, *Opera românească* [*Romanian Opera*], vol. 2, 139.

32 Cosma, *Hronicul Operei Române* [*The Chronicle of Romanian Opera*], vol. 2, 720.

33 Cosma, *Opera românească* [*Romanian Opera*], vol. 2, 263.

Soviet military occupation in 1958. Following negotiations that have not, to this day, been fully elucidated, and which are still shrouded in various legends,³⁴ the troops of the “liberating” Russian army retreated from Romanian territory, marking a turning point in the relations between the two countries. Gheorghiu-Dej’s policies thus signaled a profoundly nationalist direction, but also a vague opening – economic, first and foremost – towards the West.³⁵

The very attempt at writing a book on Romanian opera illustrates the beginning of the rise of Romanian nationalism under Gheorghiu-Dej’s leadership (Cosma even quotes him on a few occasions). Nevertheless, the author’s far too inflexible grounding in “orthodox” socialist realism at a time when a policy of political relaxation was being signaled quickly made the book seem anachronistic.

In 2017, however, Cosma offers a complex portrayal of the Sovietization of the Romanian Opera, which began immediately after 1944 and reached its climax in the 1950s. The censoring of the repertoire first manifested itself in the disappearance of Mozart, Weber and especially Wagner – whose very mention “seemed risky”³⁶ from the posters, and the massive inclusion of Russian and Soviet operas in the repertoire.³⁷

Moreover, the employment of the “realist method” of performance, brought to Romania by various “Soviet greats” was considered a sure-fire way to achieve success in the 1950s. Referring to the Soviet director Vladimir Chukov, who had staged Dargomyzhsky’s *Rusalka* in Bucharest, Cosma notes that he reached “the so often touted desideratum of offering ‘realist performances.’ In the period, this meant authentic performances, grounded in life.”³⁸ The issue of “realist” performance was also raised in his

34 See Florin Constantiniu, „Retragerea trupelor sovietice din România (1958): aspecte obscure” [“On the Withdrawal of the Soviet Forces from Romanian (1958): Obscure Aspects”], in the magazine *Historia*, accessed: February 7, 2018 <https://www.historia.ro/sectiune/general/articol/retragerea-trupelor-sovietice-din-romania-1958-aspecte-obscur>.

35 See Dennis Deletant, „România sub regimul comunist (decembrie 1947-decembrie 1989)” [Romania under the Communist regime (December 1947–December 1989)], in Mihai Bărbulescu, Dennis Deletant, Keith Hitchins, Șerban Papacostea, Pompiliu Teodor, *Istoria României* [*The History of Romania*], 435–436.

36 Cosma, *Hronicul Operei Române* [*The Chronicle of Romanian Opera*], vol. 2, 621.

37 In the 1952–1953 season, for instance, “Russian operas and Soviet ballets enjoyed 91 performances (...) which speaks for itself in terms of the policy of obedience towards the Soviet Union and its influence on the repertoire.” Cosma, *Hronicul Operei Române* [*The Chronicle of Romanian Opera*], vol. 2, 857.

38 Ibid., 844.

1962 book, although in terms of “the Romanian school of canto and performance,” rather than as a result of the work of “Soviet greats”:

*Realist shows – with a clear social and historical understanding of the period – have replaced costumed concerts. Singers employ the principles of the authentic construction of characters [...]. In this sense, the Romanian school of canto and performance has enjoyed well-earned success.*³⁹

A decade after the *Decree of February 4-5 1952*, which had established socialist realism as the only method of composition acceptable in Romania, Cosma analyzes the musical works of his compatriots through the filter of the same doctrinaire imperatives. Alongside an analysis of the “indubitable triumphs gained through the permanent guidance of the party,” as well as “the faults that still persist in the field,”⁴⁰ Cosma also assumes the role of adviser to opera, operetta and ballet composers. He calls for them to embody in their works “contemporary socialist life,” indicating thematic areas that had been insufficiently or not at all tackled:

*the heroic struggle of the working class, led by the Party against the bourgeoisie has yet to be properly depicted; we still do not have an opera of unquestionable value dedicated to the Communists that gave their life while the Party was banned by law; there is still no opera about the new life of our fatherland, about workers, peasants, and intellectuals. [...] The theme of the people’s struggle – guided by the Party – towards the construction and fulfillment of socialism has yet to be tackled.*⁴¹

And the examples could go on.

When he offered such “advice” to Romanian composers, Cosma put forward the example of Gheorghe Dumitrescu’s *Fata cu garoafe* [*The Girl with Carnations*], an opera dedicated to the 40th anniversary of the Romanian Communist Party.⁴² The libretto foregrounds a “young working-class

39 Cosma, *Opera românească* [*Romanian Opera*], vol. 2, 147.

40 Ibid., 151.

41 Ibid., 262-263.

42 The premiere took place on May 6 1961, with “the entire leading class, including Gheorghe Gheorghiu-Dej” in attendance. Cosma, *Hronicul Operei Române* [*The Chronicle of Romanian Opera*], vol. 3, 309.

Communist woman,” willing to lay down her life in order to foil the “criminal, anti-patriotic plans of the bourgeois, land-owning authorities.”⁴³

In 1962, Cosma saluted the opera, particularly in terms of its subject matter: “the opera’s idea is that of the heroic struggle of the people, of the communists, for freedom and happiness, against the fascist yoke, the unlawful anti-Soviet war, and the Nazi invaders.”⁴⁴ At the same time, he noted the development, throughout the opera’s four acts, of several “strong characters,” particularly the “main heroine,” “characterized through a melodic song, which constitutes her portrait and leitmotif.” He also admired the composer’s employment of “classical forms, such as arias, ariosos, and duets in order to render the experiences of his heroes.”⁴⁵

In 2017, however, Cosma describes an entirely different reception of the same opera:

*the opera-loving public attended the show – which was much touted in the media – but seldom returned to it, because the subject matter fell outside lyrical norms, and its activist character, emphatic expression and externalizing subject matter were not particularly attractive. Moreover, the music and libretto did not focus on the essentials of opera as a work of art, on the inner lives of characters; it foregrounded events, instead of people. The latter became unimportant pawns, which mirrored the lack of interest in their inner lives...*⁴⁶

These two reactions – so different in nature – to the same reality engender the question: how did Cosma in the 2000s relate to his earlier writings? In the three ample volumes of *The Chronicle* (802 pp., 930 pp., 965 pp.) there are no references to *The Romanian Opera* of 1962, a work that was particularly honored in the period. Likewise, there are no references to other studies and articles he published in the 1950s: *Date noi despre legăturile muzicale româno-ruse* [New Aspects of the Romanian-Russian Musical Bonds] (*Studii Muzicologice* [Musicological Studies], Bucharest, no. 1, 1956) or *Interpreți români în Rusia* [Romanian Performers in Russia] (in *Probleme de*

43 Gheorghe Dumitrescu, quoted in Cosma, *Hronicul Operei Române* [The Chronicle of Romanian Opera], vol. 3, 305.

44 Cosma, *Opera românească* [Romanian Opera], vol. 2, 255.

45 Ibid., 256.

46 Cosma, *Hronicul Operei Române* [The Chronicle of Romanian Opera], vol. 3, 310.

muzică [Matters of Music], Bucharest, no. 5, 1957),⁴⁷ and others. Instead, he generously quotes various authors (including Anatol Vieru and Viorel Cosma, among others).

Cosma only quotes himself when he discusses the Romanian premiere of the opera *Oedipus*, in September 1958. The Romanian authorities had banned the publication of reviews in the Bucharest press, but Cosma nevertheless managed to publish one in *Sovetskaia Muzyka*, bearing the title *Oedip de Enescu pe scena teatrului din București* [Enescu's *Oedipus* on the Stage of the Bucharest Theatre] (*Sovetskaia Muzyka*, Moscow, no. 12, 1958). In 2017, he notes that “in *Sovetskaia Muzyka*, the performance of the opera *Oedipus* garnered an eloquent discussion, which insisted not only on the merits of score, but also on the performance of the excellent array of artists that breathed life into it.”⁴⁸

Octavian Lazăr Cosma – today a respected member of the Romanian Academy – enjoys a reputation that has not been marred by the chameleon-like nature of his musicological discourse, which sometimes served to vehemently deny his own earlier ideas. His efficient adaption to the changing political realities of Romania makes him something of an exemplar: from the eulogizing of the “Romanian-Russian bonds” in the 1950s, to the emphasis on communist nationalism in the 1960s, and, finally, to the firm anti-communist stance of the 2000s, in key with Romania's official policies at the time. Besides their remarkably prolific nature and the time and energy that was invested in illuminating the various aspects that pertain to the development of opera in Romania, the two works by Cosma that I have discussed here remain a difficult to match exercise in political-musicological virtuosity.

Bibliography

„Despre dezvoltarea muzicii în RPR. Rezoluția Plenarei lărgite a Comitetului Uniunii Compozitorilor din 4–5 februarie 1952” [“On the Development of Music in the RPR. Decree of the Plenary of the Composer's Union Committee of February 4–5 1952”]. *Muzica*, II, no. 5 (1952): 5–11.

Constantiniu, Florin. „Retragerea trupelor sovietice din România (1958): aspecte obscure” [“On the Withdrawal of the Soviet Forces from Romanian (1958): Obscure Aspects”]. *Historia*. Accessible on: <https://www.historia.ro/sectiune/general/articol/retragerea-trupelor-sovietice-din-romania-1958-aspecte-obscure>.

47 See Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon* [Romanian Musicians. An Encyclopedia], vol. 2 (Bucharest: Editura Muzicală, 1999), 71.

48 Cosma, *Hronicul Operei Române* [The Chronicle of Romanian Opera], vol. 3, 170.

- Cosma, Octavian Lazăr. *Opera românească [Romanian Opera]*. Volume 1. Bucharest: Editura Muzicală, 1962.
- Cosma, Octavian Lazăr. *Opera românească [Romanian Opera]*. Volume 2. Bucharest: Editura Muzicală, 1962.
- Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul Operei Române [The Chronicle of Romanian Opera]*. Volume 1. Bucharest: Editura Muzicală, 2003.
- Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul Operei Române [The Chronicle of Romanian Opera]*. Volume 2. Bucharest: Editura Academiei Române, 2017.
- Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul Operei Române [The Chronicle of Romanian Opera]*. Volume 3. Bucharest: Editura Academiei Române, 2017.
- Cosma, Viorel. *Muzicieni din România. Lexicon [Romanian Musicians. An Encyclopedia]*. Volume 2. Bucharest: Editura Muzicală, 1999.
- Deletant, Dennis. „România sub regimul comunist (decembrie 1947–decembrie 1989)” [Romania under the Communist regime (December 1947–December 1989)]. In: Bărbulescu, Mihai, Deletant, Dennis, Hitchins, Keith, Papacostea, Șerban, Teodor, Pompiliu. *Istoria României [The History of Romania]*. Bucharest: Corint, 2012, 407–480.
- Hitchins, Keith. „Desăvârșirea națiunii române” [The Fulfillment of the Romanian Nation]. In: Bărbulescu, Mihai, Deletant, Dennis, Hitchins, Keith, Papacostea, Șerban, Teodor, Pompiliu. *Istoria României. [The History of Romania]* Bucharest: Corint, 2012, 287–406.

Oper als Markt: Opernaufführung als Marketing-Trick

Luba Kijanovska
Univerza v Ljubljani
Universität Lwiw

Die Oper als Gattung hat in den über 400 Jahren ihres Bestehens eine erstaunliche Anziehungskraft und die Anpassung in jeder historischen Epoche an soziale Anfragen, Bedürfnisse und Vorstellungen des ästhetischen Absoluten und an die Funktionen der Kunst in der Gesellschaft gezeigt. Sie wurde zu einem gefragten Kunstwerk in der Geschichte der Kultur und ließ in jeder nächsten Epoche neue verborgene Sinne und Symbole entstehen, die gerade dann als die wichtigsten geistigen Werte für diese oder jene Gesellschaft verstanden wurden. Zweifellos, ohne die Oper würde die Welt der europäischen Musikkunst in der modernen Zeit viel ärmer und oberflächlicher sein. Keine andere Gattung musste in demselben europäischen ästhetischen und philosophischen Raum so schwere Vorwürfe und Beschuldigungen erdulden als diese Entdeckung des späten 16. Jahrhunderts. Heute schreibt man über die Oper häufig nicht nur in den ernsthaften musikhistorischen oder ästhetischen Forschungen, sondern auch in den Zeitungen, z. B. wie folgt:

Der Kunsthistoriker Oskar Bie apostrophierte die Gattung Oper als das „unmögliche Kunstwerk“ schlechthin. Und der Literaturpapst der Aufklärung Johann Christoph Gottsched schimpfte sie als „das unnatürlichste und ungereimteste Werk, das der menschliche Verstand jemals erfunden hat“. Kurz: Die Oper ist die üppigste, maß-

loseste, zugleich aber auch faszinierendste Gattung, die die Musikgeschichte hervorgebracht hat“.¹

Diese Aussage mag kontrovers erscheinen (ich meine hier vor allen aufgrund der vorwiegend sozialen Erklärung ihrer Entstehung und ihres langfristigen Daseins, statt der rein ästhetischen Einstellung zum Objekt), aber gleichzeitig ist eine solche Erklärung umso bemerkenswerter, weil die Oper von Anfang an bis heute als eine Kette endloser Paradoxe funktioniert und sich dualistisch entwickelt.

Im Urteil der Fachwelt entstand die Oper aus einem noblen Renaissancestreben, das Drama mit Musik nach dem antiken Vorbild als Höhepunkt der humanistischen und philosophischen Reflexionen der aristokratischen Akademien zu rekonstruieren. In der Übereinstimmung mit dem Geist jeder Epoche wurden die höchsten sozialen und ästhetischen Ideale beibehalten, im 19. Jahrhundert erreichte sie die höchste Ebene einer Determinante der nationalen Identität vieler europäischer Nationen und wurde um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts als toter Atavismus – aufgrund von Widersprüchen mit dem wissenschaftlichen und technologischen Fortschritt – angekündigt.

In der Tat wurde sie aus einer scholastischen, spekulativen und als solche inkorrekten Darstellung eines geschlossenen Kreises von Denkern der Renaissance über das Theater der alten Griechen geboren.

Eigentlich war es ein Missverständnis, das Ende des 16. Jahrhunderts zur Geburtsstunde der Oper führte. Damals gelangten italienische Gelehrte zur – bis heute unbewiesenen – Erkenntnis, dass die berühmten Schauspiele der Antike ursprünglich gesungen dargeboten worden waren. Und weil es im Zeitalter der Renaissance Usus war, möglichst alles von den alten Griechen zu kopieren, sich aber keine einzige Note aus ihren vermeintlichen Singspielen erhalten hatte, gab man sich der Utopie hin, die verlorenen Werke aus dem Nichts heraus rekonstruieren zu können, sprich: sie neu zu komponieren.²

1 Michael Maul, „Die Geschichte der Barockoper. Galante Inder, Indianer und dazu noch Ballett“, *Deutschlandfunk Kultur*, Beitrag von 22.12.2016. Stand 19.03.2018, http://www.deutschlandfunkkultur.de/die-geschichte-der-barockoper-galante-inder-indianer-und.2177.de.html?dram:article_id=374631.

2 Ibid.

Denn genau so logisch wird eine Vermutung, dass die Oper seit Jahrhunderten durch die natürliche Anziehungskraft der breitesten Öffentlichkeit auf das Spektakel und das Vergnügen aufrechterhalten wurden. Bis heute dauert die Faszination für die Oper an, die nach Ambrose Biers Definition „ein Spiel über das Leben in einer anderen Welt ist, dessen Bewohner nicht normal sprechen und sich bewegen können, sondern nur singen und gestikulieren“³.

Mehrere gegenwärtige linke Intellektuelle beurteilen höchstens negativ die Institution der Oper schlechthin. So beispielsweise der slowenische Philosoph, Psychoanalytiker und Kulturkritiker Slavoj Žižek in seinem Buch „Der zweite Tod der Oper“ (2003). Er schreibt ihr (besonders in Bezug auf die Person und das Schaffen von Richard Wagner) die ganze Eitelkeit und Sinnlosigkeit, die irgendwann in der Kunst existierte, zu. Es ist bemerkenswert, wie Gustav Mechlenburg in der Rezension: „Ein Tod ist nicht genug“ mit ihm diskutiert:

Die Oper war seiner Ansicht nach von ihrem Beginn an „tot“, da sie „sich immer in parasitärer Weise auf andere Künste (auf reine Musik, auf Theater)“, verlassen muss. Wäre Žižek näher auf die Anfänge der Operngeschichte eingegangen, hätte er zeigen können, wie die Oper im Ausgang der Renaissance aus der Aporie entstand, die antiken griechischen Tragödien mit ihrer idealen Verschmelzung von Wort und Ton möglichst authentisch aufzuführen, ohne diese im Original je gehört zu haben. Gerade in diesem aussichtslosen „Abarbeiten“ der Verbindung von Musik und Text war das Genre jedoch lebendiger, als der Autor suggeriert.“⁴

Im Zusammenhang damit könnte man vermuten, dass auch ein langfristiges Dasein der Oper durch die verschiedenen Impulse inspiriert wurde.

Sollte die Oper doch einmal sterben (obwohl ich stark bezweifle, dass dies so schnell passieren wird), wäre es nur dann, wenn eine andere ähnliche musiktheatralische Gattung bzw. künstlerische Erscheinung besser als die derzeitige Form den Bedürfnissen der künftigen Welt entsprechen würde.

3 Ambrose Birce, *Gewählte Schriften* (Moskau: Zentrpoligraf, 2003), 127. [Амброуз Бирс. Избранное. Москва, Центрполиграф, 2003. С. 127].

4 Gustav Mechlenburg, „Ein Tod ist nicht genug“, *TEXTEM: Texte und Rezensionen*, 19. September 2003. Stand: 19.03.2018, <http://www.textem.de/zizek.html>.

Die spezifischen Züge der Oper, nicht nur als allgemein verständliches Kunstobjekt, sondern auch als Kern des kulturellen Lebens eines bestimmten Landes in dieser oder jener historischen Periode, wurden ständig zum Gegenstand wissenschaftlicher Reflexion und wurden in Hunderten von Musikstudien behandelt. In jeder der Oper gewidmeten Forschung wird mehr oder weniger die Aufmerksamkeit auf die sozialen Bedingungen gelenkt und der gesellschaftliche Kontrapunkt zum ästhetischen Phänomen ausgebaut. Als ein krasses Beispiel könnte man folgendes Zitat aus dem Artikel „Das Opernpublikum im 19. Jahrhundert“ von Michael Walter anführen:

Eine der dominanten Rahmenbedingungen [der Oper – L. K.] war das Publikum. Ästhetische Präferenzen, Bildungsgrad, Erwartungshorizont, aber auch ganz banale Erwartungen an die maximale Länge einer Oper (etwa weil – beispielsweise in Paris – zu einem bestimmten Zeitpunkt die letzte vom Opernhaus erreichbare Straßenbahn abfuhr oder – in Wien – die Portiere abends die Häuser abschlossen und man gut daran tat, vor diesem Zeitpunkt zurückgekehrt zu sein) konnten den Erfolg einer Oper erheblich beeinflussen.⁵

Dieses Zitat dient als überzeugendes Zeugnis des absolut demokratischen massenhaften Wesens der Oper in ihrer weiteren historischen Perspektive, etwa bis Anfang des 20. Jahrhunderts. Die Oper mit ihrer komplizierten Synthese der Kunstarten, dem kolossalen Einbildungsvermögen, den verständnisvollen Reaktionen auf gesellschaftliche Erschütterungen und Prioritätenwechsel in der Kunst spiegelte wie kein anderes Genre, eine umfassende Konstruktion des soziohistorischen Kontextes ihrer Entstehung wider. Ihr Einklang mit den Vorstellungen und Bedürfnissen der nächsten Generationen dezidiert von der Anerkennung (oder Nichtanerkennung) und ihrem weiteren Dasein auf der Bühne.

Deshalb werden in chronologischer Reihenfolge eher manche soziale Formen der Oper platziert und nicht nur spezifisch künstlerische, ästhetische und stilistische Merkmale dieser Gattung berücksichtigt. Als Ergebnis erhält man ein bemerkenswertes Bild des „Chamäleons“ der Oper, welches immer sehr genau an verschiedenen historischen Dimensionen, an den jeweiligen Bedürfnissen und Anforderungen seiner „Kunden“ und

5 Michael Walter, „Das Opernpublikum im 19. Jahrhundert“, in Vol. 2 (2009), *Ausgabe 2: Recherchierte Authentizität*, (Graz: Universitätsbibliothek Graz, 2015). Stand: 19.03.2018, http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege09_02/heft_2_walter.pdf.

„Käufer“ angepasst wurde. Unten sind schematische Skizzen der sozialen Funktionen und dementsprechend der ästhetischen Prioritäten der Oper, die ihr Musiksysteem und den Stil der Ausdrucks wesentlich beeinflussen, dargestellt.

Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts - die letzte Phase der Renaissance – der Manierismus - der Beginn des Barocks: parallele Existenz mehrerer Versionen der Oper: als aristokratische wertvolle „höchste Offenbarung für den geweihten Kreis“ (die Florentiner Camerata); als religiös-moralisches Spektakel für die Gläubigen (Teatro Barberini in Rom), als das erste kommerzielle Musiktheater (Venedig, das Theater San Cassiano, in welchem die Operntruppe aus sieben Sängern und einem Orchester aus zwei Cembalos, zwei Trompeten und zwölf weiteren Instrumenten bestand. Der Zuschauerraum soll 6000 Personen Platz geboten haben⁶). Oder etwas später – als erstes Feld des Opernexperimentes (Claudio Monteverdi „L'incoronazione di Poppea“).

Zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. – die Blütezeit des Barocks: die Einrichtung einer breiten sozialen und künstlerischen Institution namens „Oper“, vor allem aufgrund der neapolitanischen Schule, wo das Opernhaus zu einem Zentrum des säkularen Lebens, eine „Messe der Eitelkeit“, ein Club für alle Interessen, ein Ort, wo Bekanntschaften geknüpft, Treffen veranstaltet, Verträge unterschrieben, Ränke geschmiedet und Verschwörungen angestiftet wurden. Auf der Bühne sind in derselben Zeit präsent:

Da die barocke Manier ihren Gipfel erreicht habe, verfiel sie in die Wiederholung. Die wiederkehrenden Konstellationen verdoppelter Liebespaare, die hochherzigen Tyrannen, die zierlichen Zeremonien und hohen Taten, die dialogischen Rezitative und dramatischen (und oft überstrapazierten) Arien, die Ensembles, die nie über das Duett hinaus kamen, die Vernachlässigung des Chors, der restriktive Einsatz des Orchesters – all das hatte zuletzt Ermüdung erzeugt.⁷

Das 18. Jahrhundert. – der Klassizismus: das Zentrum der Opposition unterschiedlichster Ideen, der endlose Kampf der „richtigen“ und „fal-

6 Richard Somerset-Ward, *Oper. Ein Streifzug durch 400 Jahre Musiktheater* (München: Knesebeck 1999), 284.

7 Jean-Pierre Baricelli, „Die Oper“, in *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820: Epoche im Überblick*, hrsg. von Horst Albert Glaser, György Mihály Vajda John Benjamins (Amsterdam/Philadelphia, Publishing Company, 2000), 489–490.

schen“, „hohen“ und „niedrigen“, „elitären“ und „demokratischen“ Werte, letztendlich die Gegenüberstellung des „Dramas“ und der „Musik“. Aber in erster Reihe bemüht man darum,

*die kosmopolitischen Ideen der Mittelklasse stärker zu reflektieren, als die Interessen der Aristokratie... Alles sollte nun den Prinzipien von Ökonomie, Einfachheit, Natürlichkeit, Wahrscheinlichkeit und Schlichtheit des Ausdrucks folgen. Weder den Sängern, noch dem Publikum war es mehr erlaubt, in die prunkvollen Extravaganzen zu schwelgen.*⁸

Das 19. Jahrhundert – die Romantik: die Etablierung einer nationalen vereinigenden Idee als Hauptaufgabe der Oper, eine Rückkehr zur nationalen Mythologie und Geschichte, der Erwerb eines Opernstatus, der nicht so sehr rein künstlerisch, sondern eher zu einem gesellschaftspolitischen Phänomen wurde. Die Oper wurde zu einer künstlerischen Schlüsselkategorie der nationalen Komponistenschulen und spielte nach dem Völkerfrühling 1848 eine äußerst wichtige Rolle bei der Gestaltung des nationalen Bewusstseins. Man führt einige weitbekannte Beispiele an. Im Kampf um die Unabhängigkeit Italiens wurde der Name Giuseppe Verdi als eine Parole verstanden, die überraschenderweise eine Abkürzung (Viktor Emanuel Rex di Italia) enthielt. Es ist üblich, über Stanislaw Moniuszko's Oper als nationales Symbol Polens oder über das Bühnenwerk von Bedřich Smetana als Symbol von Tschechen zu sprechen. Wenn man die ästhetischen Schriften von Wladimir Stasow liest, wo er die relevanten Forderungen zu den Opern der Komponisten des „Mächtigen Häufleins“ erhob, merkt man klar, dass diese Forderungen vielmehr sozial, national und patriotisch als rein künstlerisch bestimmt sind. Der Begründer der ukrainischen Komponistenschule Mykola Lyssenko stand wegen der patriotischen Gefühle seiner Oper bei der zaristischen Polizei auf der Liste verdächtiger Personen.

Das 20. Jahrhundert – die endgültige Rezeption der Oper als elitäre Gattung, die Verwandlung der Oper in ein Objekt des intensiven künstlerischen Experiments, ein entscheidender Weg zum „musikalischen Drama“, das nur für die intellektuelle Wahrnehmung bestimmt ist, nur auf die „Geweihten und Gewählten“ bezogen. Daneben entsteht eine kompensatorische Form der Oper – zuerst das Musical, dann die sog. Rockoper. Als beste Vorbilder jener könnte man „Jesus Christ – Superstar“ und

8 Ibid., 490.

„Das Phantom der Oper“ von E. L. Webber sehen, auch in der sowjetischen Opernmusik – „Juno und Avos“ von A. Rybnikov u. m. a.

Das 21. Jahrhundert - ?

Dieses Fragezeichen symbolisiert deutlich die aktuelle Situation rund um die Oper und berührt sie als ein aktuelles Genre, dem sich die zeitgenössischen Komponisten zuwenden, ihre Werke sind gelegentlich ausgestellt. Viel häufiger betrachtet man die Oper jedoch als wichtigstes Zeichen der Musikgeschichte und zugleich als das teuerste und prägnanteste künstlerische Spielzeug der heutigen Zivilisation.

Wenn man sich wieder dem historischen Exkurs zuwendet, sollte man ehrlich zugeben, dass der Marktcharakter der Oper keine Fiktion des verdrehten 20. Jahrhunderts ist, sondern während der gesamten Zeit ihrer Entwicklung präsent war und sich um zwei zentrale Figuren entfaltete: den Komponisten und den Sänger.

Wenn man zur Gestaltung der Vision eines Opernsängers im kulturellen Raum der Vergangenheit zurückkehrt, scheint es logisch, an jene goldene Zeit des 17. bis 18. Jahrhunderts zu erinnern, als dank der damals entdeckten und rasch verbreiteten Manier *bel canto* die Opernsänger und Sängerinnen in kurzer Zeit zu Idolen der Gesellschaft geworden waren. Zunächst einmal gab es dafür biologische und psychologische Gründe, denn die „übermenschliche“ Fähigkeit, mit der eigenen Stimme solche Kunststücke zu schaffen, führte die Menschen, weit entfernt von ihrer eigenen künstlerischen Praxis, in einen Zustand der Ehrfurcht. Sehr treffend darüber schrieb Tatiana Tscherednitschenko (Татьяна Чередниченко), die metaphorisch die musikalische Einflusskraft erklärte:

Jede Musik, wenn sie gut ist, verursacht eine besondere Freude – die Freude an der Freiheit der Stimme und des Atems im Gesang, die Präzision und Verfeinerung der motorischen Fähigkeiten im Instrumentalspiel (Zuhören ist ein verstecktes Lied und verstecktes Spiel), das Vergnügen, die Stimme oder den Klang des Instruments ausdrucksvoll zu machen. Der Mensch wandelt seine Hände, Muskeln, seine Atmung, seine Stimmbänder in Töne um, überträgt sie in Klänge und es bringt das gleiche Vergnügen, wie eine Rolle im

Theater zu spielen oder Schwierigkeiten in einem Sportwettbewerb zu überwinden“.⁹

Weiter schrieb die Forscherin der Musik – und in diesem Kontext vor allem der Musik im Theater, der Oper – eine universal wirkende Kraft zu:

Die Kombination von symbolischen Werten in der Musik und befreiter Selbstdarstellung gibt der Tonkunst zwei wichtige Charakteristika: sie ist ein „Buch“ (oft sogar ein „heiliges Buch“), das die Vorstellungen von den neuesten Grundlagen menschlicher Existenz widerspiegelt, und gleichzeitig ein „Spiel“ (im Sinne von Theater und Sport), das ihre bedingten Regeln erfasst und in ihrem Rahmen faszinierende Konsequenzen aufdeckt.¹⁰

Gar nicht zufällig könnte man in der Position berühmter Opernsänger und Sängerinnen mehr als zwei Jahrhunderte lang (praktisch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts) eine manchmal stark erhöhte Selbstbewertung beobachten, demnach der Begriff „Primadonna“ so oft im übertragenen Sinne verstanden wurde. Insbesondere betrifft diese Beobachtung jene Verhaltensformen, die vom Marktwert der Waren, die sie verkaufen sollten, inspiriert sind. Die Hauptsache für sie war die Konzentration auf sich selbst, auf ihr Talent, die ausschließliche Fürsorge für die Stimme, die oft zu so wenig attraktiven Persönlichkeitszügen neigte wie Egozentrismus, Intoleranz gegenüber anderen Fachkollegen und zu hartem Konkurrenzkampf, bei dem im Streben nach dem Sieg unterschiedlichste Mittel verwendet wurden (die geflügelten Wörter „Intrige hinter den Kulissen“ oder „Intrigenspiel“ sind in diesem Umfeld nicht zufällig entstanden). Obwohl dieser psychologische Typ manchmal nicht attraktiv aussieht, wurden viele typische Züge in diesem professionellen Charakter als Ergebnis des harten Überlebenskampfes in einem Marktumfeld gebildet. Ein metaphorisches Bild dieses Wesenszugs wurde auf witzige und geistreiche Weise in dem brillanten Singspiel „Der Schauspieldirektor“ von W. A. Mozart dargestellt, in welchem die Sängerinnen, Madame Vogelsang und Mademoiselle Silberklang sich nicht entscheiden können, wer von ihnen die Beste sei.

In diesem Zusammenhang sollte man an den Roman „Consuelo“ von George Sand erinnern, in dem sie nicht nur die professionelle, son-

9 Tatiana Tscherednitschenko, *Musik in der Kulturgeschichte*, in: 2 Bände, B. 1. (Moskau: Allegro-Press, 1984), 108–109. [Татьяна Чередниченко. Музыка в истории культуры. В 2-х томах. Т. 1. М.: Аллегро-Пресс, 1984. С. 108–109].

10 Ibid.

dern vor allem psychologische „Küche“ dieses Fachs in jener Zeiten enthüllt, oder noch früher an das prägnante literarische Werk von Denise Diderot „Rameaus Neffe“¹¹, in welchem die Widersprüchlichkeit der Personen des Opernkomponisten überliefert ist.

Die Attraktivität von Opernsängern und Komponisten als Prototypen literarischer Helden über mehrere Jahrhunderte zeugt vor allem von dem hohen sozialen Status, der ihnen zugewiesen wurde, wenn auch nicht in der wirklichen sozialen Hierarchie, sondern im System der geistigen und intellektuellen Werte. Ihre materielle Situation konnte auch seit Jahrhunderten in einem gewaltigen Ausmaß schwanken – von dem recht fürstlichen Niveau zum halb verhungerten Dasein eines in Ungnade gefallenen „Komödianten“. Manchmal konnte dieses Schicksal derselben Person widerfahren. Diese Bedingung erklärt auch den oben erwähnten professionellen Charakter, weil sie im sehr ungünstigen sozialen Milieu überleben mussten.

Opernkomponisten in diesem Sinne hatten eine sicherere Position, aber nur, wenn sie sich routinemäßig um andere Stellenangebote bemühten, nicht nur mit dem Operntheater verbunden waren. Mit solch einem genetisch vererbten Instinkt im Beruf und der Anpassung an die Situation war es nicht einfach, sich um jene höheren geistigen Ideale zu kümmern, die ihre künstlerischen Ambitionen völlig unterordnen würden.

Eine andere Situation entstand in der Opernwelt heute. Meistens bevorzugt der Kunstmarkt jene Opern, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und im 19. Jahrhundert geschrieben wurden, mit Ausnahme von J. Puccini's Opern und der zahlreichen anderen zeitgenössischen Bühnenwerke. Meistens doch gehören die Opern des 20. Jahrhunderts zu künstlerischen Phänomenen für die intellektuelle Elite, aber keinesfalls für das breite Publikum, das vielmehr eine „alte, schöne Oper“ bevorzugt, aber allmählich gar keine Oper mehr braucht und diese durch andere Kunstwerte ersetzt. Hier erlaube ich mir, ein Gespräch mit Professor Helmut Loos erwähnen, als er beklagte, dass es im Wörterbuch der fliegenden Wörter kein Wort aus Operntexten mehr gibt. In diesem Sinne sagte die gegenwärtige Oper während der letzten 100 Jahre den Ast ab, auf dem sie einst saß. Um ihre Nische in der künstlerischen Welt der Gegenwart zu bewahren, bietet der Markt der „Opernwaren und Dienstleistungen“ zahlreiche und manchmal recht extravagante Weisen seines erfolgreichen Verkaufs.

11 Bemerkenswert erscheint, dass der Roman erstmals in deutscher Übersetzung von J. W. von Goethe gedruckt wurde.

Dabei werden mehrere Marketingmechanismen verwendet – die Werbung, die Nachfragebildung, mit Rücksicht auf die Bedürfnisse der „Käufer“ – Zuhörer, verschiedene Formen der „Verbesserung der Produktion“, etc. Lassen Sie uns nur einige offensichtliche und erfolgreiche „Marketing-Tricks“ in der Realisierung der Oper anführen, welche die Autorin in den großen europäischen Zentren zu beachten hatte: Wien, Leipzig, Berlin, Warschau:

1. Prestige und gar Stolz über den Besuch der Opernaufführungen, die einen bestimmten sozialen Status des Menschen bezeugt: zur Premiere der Oper im gesellschaftlich hochgeschätzten Theater zu gelangen und auch auf einem guten Platz zu sitzen – dies das Zeichen eines ziemlich hohen Niveaus auf der sozialen Leiter und hat denselben Stellenwert wie ein Anzug von Armani oder eine Tasche von Louis Vuitton.
2. Förderung der „Brands“ von Opernsängern, Komponisten oder auch einzelnen Opern: Selbst die berühmtesten Sänger zögern nicht, in Werbespots aufzutreten; man könnte hier etwa das Restaurant „Pavarotti“ erwähnen.
3. Veranstaltung einer Vielzahl von Shows mit Fragmenten aus den Opern und mit Beteiligung der Opernsänger. In diesem Zusammenhang entstand eine sehr schöne Tradition der „Opera Nights“, d.h. Darstellung in den hellen Sommernächten auf den großen Stadtplätzen am Ende der Saison einiger der beliebtesten Nummern aus dem künftigen Repertoire. Dazu sind die besten Kräfte bestimmt, und solche Veranstaltungen locken Zehntausende von Menschen an.
4. Noch ein sehr erfolgreicher „Marketing-Trick“: gemeinsame Konzerte von Opernsängern und Popsängern: Hier sind gemeinsame Auftreten von Montserrat Caballe mit Freddie Mercury oder Pavarotti und Sting gemeint. Diese Konzerte dienen zweifellos der Popularisierung der Oper und veredeln zugleich die Popmusik.
5. Breite Berichterstattung über Opernaufführungen in der Presse und in anderen Massenmedien: Ankündigung von Premieren in interessanter und oft sehr faszinierender Form, bewusste Kollision von gegensätzlichen Ansichten zur nächsten Aufführung, als ob jeder Zuhörer eingeladen wäre, selber zu kommen, um sich seine eigene Meinung zu bilden.

6. Weit verbreitete Nutzung der therapeutischen und Entspannungseigenschaften der klassischen Musik, darunter auch Opernmusik, Aufnahmen (CD, Youtube) von Opernfragmenten mit musiktherapeutischen Programmen.
7. Moderne, oft skandalöse Inszenierung klassischer Opern, die sehr gemischte Gefühle hervorruft und recht zweideutig wahrgenommen wird, also eine Art „Anti-Werbung“, die sich mitunter nicht weniger wirkungsvoll erweist als die höchsten künstlerischen Leistungen.

Bibliographie

- Baricelli, Jean-Pierre. „Die Oper“. In *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820: Epoche im Überblick*. Hrsg. von Horst Albert Glaser, György Mihály Vajda, John Benjamins. Amsterdam/Philadelphia: Publishing Company, 200, S. 489–490.
- Birce, Ambrose. *Gewählte Schriften*. Moskau: Zentrpoligraf, 2003. [Амброуз Бирс. Избранное. – Москва, Центрполиграф, 2003].
- Maul, Michael. „Die Geschichte der Barockoper. Galante Inder, Indianer und dazu noch Ballett“. In *Deutschlandfunk Kultur*. Beitrag von 22.12.2016. Stand 19.03.2018. http://www.deutschlandfunkkultur.de/die-geschichte-der-barockoper-galante-inder-indianer-und.2177.de.html?dram:article_id=374631.
- Mechlenburg, Gustav. „Ein Tod ist nicht genug“. *TEXTEM: Texte und Rezensionen*, 19. September 2003. Stand: 19.03.2018. <http://www.textem.de/zizek.html>.
- Somerset-Ward, Richard. *Oper. Ein Streifzug durch 400 Jahre Musiktheater*. München: Kneesebeck 1999.
- Tscherednitschenko, Tatiana. *Musik in der Kulturgeschichte*. In 2 Bänden, B. 1. Moskau: Allegro-Press, 1984. [Татьяна Чередниченко. Музыка в истории культуры. В 2-х томах. Т. 1. М.: Аллегро-Пресс, 1984].
- Walter, Michael. „Das Opernpublikum im 19. Jahrhundert“. In *Vol. 2 (2009), Ausgabe 2: Recherchierte Authentizität*. Graz: Universitätsbibliothek Graz, 2015. Stand: 19.03.2018. http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege09_02/heft_2_walter.pdf.

Das Mariinski-Theater – zwischen Vergangenheit und Zukunft – das 21. Jahrhundert

Vladimir Gurevich

Ruska državna pedagoška univerza A. Herzen v Sankt Peterburgu
Alexander Herzen-State Pedagogical University, Saint-Petersburg

Der Artikel erzählt über den modernen Zustand des Sankt-Petersburger Mariinski-Theaters und enthält verschiedene Angaben über die Veränderungen des Lebens des Kollektivs seit Anfang des 21. Jahrhunderts, die mit dem Namen des bekannten Dirigenten, Direktoren und künstlerischen Leiters des Mariinski-Theaters Valeri Gergijew verbunden sind.

Das Mariinski-Theater bestreitet gegenwärtig seine 235. Saison¹. Es gibt in Europa einige Theater mit einer solch langen Tradition. In dieser Zeit wurden zahlreiche Opern und Ballette aufgeführt – eigentlich das gesamte klassische Repertoire. Während es verschiedene historische Epochen durchlebte und dreimal den Namen wechselte, war und ist das Theater der Mittelpunkt der wichtigsten Entwicklungstendenzen der russischen Kunst.

In den 1930er bis 1970er Jahren trug es den Namen des Leningrader Parteifunktionärs² Sergej Kirow und existierte unter den Bedingungen des strengen sowjetischen Systems, welches die schöpferische Freiheit einschränkte [2]. Das Opern- und Ballettrepertoire änderte sich nur äußerst minimal. Wenn doch einmal neue Stücke aufgeführt wurden, dann nur jene, in denen es keine stilistischen Neuerungen gab. Moderne Musik war hauptsächlich in auf Bestellung geschriebenen ideologisch „richtigen“ Opern und Balletten vertreten, deren überwiegende Mehrheit nicht

¹ Webseite des Mariinski-Theaters – mariinski.ru. Abrufdatum, 1. 3. 2018.

² Ibid.

mehr als zwei bis drei Saisonen überstand. Trotz allem war das Niveau der Opern- und besonders der Balletttruppen sehr hoch.

Die Situation änderte sich Ende der 1970er Jahre. Der die Leitung des Theaters übernehmende Juri Temirkanow nahm Kurs auf die Erneuerung des Repertoires, auf die Gewinnung neuer Regisseure und Ballettmeister. In die Geschichte des Theaters gingen die Aufführungen von „Eugen Onegin“ und der „Pique Dame“ von Tschaikowski durch Temirkanow ein, mit denen der Wechsel zu modernen Regie- und Schauspielkonzepten begann. In jener Zeit gelang es der Balletttruppe, das Exklusivrecht zur Aufführung von Stücken in der Choreographie von George Balanchine auf der Bühne des Mariinski-Theaters zu erhalten, der bekanntlich hier seine außergewöhnliche Karriere begann.

Aber die einschneidendsten Veränderungen begannen mit der Übernahme der Leitung durch Valeri Gergijew (1988).³ Anfänglich ohne Hektik, aber dann mit zunehmender Geschwindigkeit reorganisierte er die Arbeit des Kollektivs. Im 21. Jahrhundert erhielt das Theater faktisch neue Funktionen. Unter den Bedingungen der besonderen gesellschaftlichen Ordnung des heutigen Russlands mit seinem personifizierten sozialen Leben befindet sich die Tätigkeit des Mariinski-Theaters an der Schnittstelle der eigentlichen künstlerischen Selbstdarstellung und gewisser kulturpolitischer Paradigmen. Durch die in einer Person vereinigten Funktionen des Direktors, des künstlerischen Leiters und des Hauptdirigenten erhielt Valeri Gergijew die einzigartige Möglichkeit der grenzenlosen Erweiterung des Repertoires und seiner stilistischen Umsetzung bei nicht vorhandenen Präzedenzfällen der privaten und staatlichen Finanzierung.

Ein ausführlicher Bericht über das Theater würde sicher die gesamte Zeit unserer Konferenz in Anspruch nehmen. Deshalb gestatte ich mir, nur an den wichtigen Momenten zu verweilen.

Ich beginne mit der materiellen Basis. Sie ist beeindruckend. Zum Theater gehören drei Gebäude. Neben dem historischen Haus (Baujahr 1860) gibt es einen Neubau (das sogenannte „Mariinski 2“), der 2013 eröffnet wurde. Seine ursprünglichen Kosten erwiesen sich letztendlich als über doppelt so hoch – statt 9 ganze 22 Milliarden Rubel (315 Millionen Euro)⁴. Die Gesamtfläche des Mariinski 2 beträgt 79.114 Quadratmeter. Die Anzahl der Sitzplätze beläuft sich auf bis zu 2000. Im Theater gibt es sieben über-

3 Jossif Raikin, *Memoiren des „Philharmanjaks“* (Sankt Petersburg: Verlag Internationale Kultur und Ausbildungsfond, 2017), S. 61.

4 Webseite des Mariinski-Theaters – mariinski.ru. Abrufdatum, 1.3.2018

irdische und drei unterirdische Etagen, eine Haupt-, eine Probe- und eine Hinterbühne (Backstage), Probesäle für Oper, Ballett, Chor und Orchester, Neben- und technische Räume, in denen etwa 1000 Mitarbeiter tätig sind. Außerdem sind vier Kammersäle (mit je 120 Plätzen) vorhanden, in denen Konzerte für Vokal- und Instrumentalmusik stattfinden und Aufklärungsprojekte realisiert werden, die auf Kinder und Jugendliche ausgerichtet sind. Auf dem Dach befindet sich ein prunkvolles Amphitheater, von dem aus sich eine Aussicht auf das historische Zentrum Sankt Petersburgs eröffnet. Die klassische Struktur des Saales in Form eines Hufeisens mit drei Rängen ist mit allen notwendigen technischen Vorkehrungen ausgestattet. Das große Foyer wurde mit dem Halbedelstein Onyx aus dem Ural gestaltet und, wie schon der Saal selbst, mit Lampen der Firma Swarovski geschmückt. Alle Prozesse sind automatisiert, einschließlich des Transportes und der Installation der Bühnenbilder, des Belüftungssystems und der Brandbekämpfung (während des Baus war es mir möglich, bei der Erprobung dabei zu sein – innerhalb von vier Minuten kann die riesige Fläche des Saales vollständig mit einem speziellen Mittel gelöscht werden). Die Akustik des Saales entspricht den modernsten Anforderungen. Nach Meinung einiger Spezialisten, der man zustimmen kann, ist sie durchaus einzigartig, aber sehr weich und gleichmäßig im gesamten Diapason.

2006 wurde anstelle der durch den Brand stark in Mitleidenschaft gezogenen Bühnenbildwerkstätten des Theaters der nach dem Projekt des Architekten Xavier Fabre erbaute Konzertsaal eröffnet. Die Anzahl der Plätze beträgt 1100, einschließlich der Chorränge mit 120 Plätzen. Die Gesamtkapazität umfasst 1300 Kubikmeter, die Höhe 14 Meter, der bewegliche Orchesterplatz bietet Platz für 130 Musiker. 2009 wurde im Saal eine Orgel der französischen Firma „Kern“ (Straßburg) installiert. Dieses einzigartige Instrument ist die erste französische Orgel seit 100 Jahren in Russland, welche die Erfahrungen und Traditionen des deutschen und französischen Orgelbaus in sich vereint.

Der Saal selbst ist an sich sehr schön. Das Wichtigste aber ist, dass er phantastisch „klingt“. Der hervorragende japanische Maestro Jasu Toyota schuf eine wahrhaft akustische Wunderwelt, in der jede Stimme der Partitur deutlich erkennbar zu hören ist. „Die Balance des Klangs erstaunt“, schrieb die „New York Times“ über den Saal, während die „Süddeutsche Zeitung“ die Akustik mit dem Klang einer Stradivari verglich.⁵

5 Ibid.

Aber das ist noch lange nicht alles. Zum Theater gehören noch Theatersäle in Wladiwostok und Wladikawkas sowie ein kleiner Konzertsaal in einer Vorstadt von Sankt Petersburg. Neben gewöhnlichen Broschüren und Programmheften für die Theaterstücke und Konzerte erscheint schon seit 25 Jahren monatlich die vollformatige 24-spaltige Zeitung „Mariinski-Theater“, die das gesamte Spektrum an Problemen der modernen Musikkunst beleuchtet – die Ausgabe ist durchaus renommiert in Russland.

Die entstandene Situation gibt dem Mariinski die Möglichkeit, in seinem Repertoire die maximale Anzahl an Stücken zu haben. Im laufenden Spielplan gibt es etwa 100 Titel – ungefähr 70 Opern und 30 Ballette. Täglich (Ruhetage gibt es im Mariinski praktisch keine!) können in den unterschiedlichen Räumen des Theaters bis zu 9 Theaterstücke und Konzerte aufgeführt werden. Als Beispiel möchte ich den Kollegen den Spielplan für den Monat April 2018 demonstrieren. Es sind 142 Veranstaltungen geplant. Darunter sind 50 Opern, 33 Ballette, 45 Konzerte sowie eine Reihe an Vorlesungen. In einer separaten Zeile wird eines der zahlreichen Mariinski-Festivals angekündigt – das 2. Festival der Harfenkunst „Die nördliche Lyra“.

Was wird gezeigt? 6 Opern von Verdi („Attila“, „Macbeth“, „Rigoletto“, „Maskenball“, „Don Carlos“, „Aida“), 4 Opern von Schtschedrin („Nicht nur Liebe“, „Der Linkshänder“, „Tote Seelen“, „Die Bojarin Morosowa“), 3 von Mozart („Der König als Hirte“, „Die Hochzeit des Figaro“, „Die Zauberflöte“), 3 von Rimski-Korsakow („Das Märchen vom Zaren Saltan“, „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch“, „Der goldene Hahn“), „Pique Dame“ und „Jolanta“ von Tschaikowski, von Triptychon („Der Mantel“, „Schwester Angelika“, „Gianni Schicchi“) und „Turandot“ von Puccini, „Der Barbier von Sevilla“ von Rossini, „Die Tochter des Gégiments“ von Donizetti, „Benvenuto Cellini“ von Berlioz, „Samson und Dalila“ von Saint-Saens, „Carmen“ von Bizet, „Adriana Lecouvreur“ von Cilea, „Pagliacci“ von Leoncavallo, „Chowanschtschina“ von Mussorgski, „Lady Macbeth von Mzensk“ von Schostakowitsch, „Idiot“ von Wainberg. Einen besonderen Platz nehmen die Opern für Kinder ein – sowohl Klassiker („Der kleine Schornsteinfeger“ von Britten, „Die Geschichte von Barbar, dem kleinen Elefanten“ von Poulenc), als auch die Werke von Petersburger Autoren – „Über Brei, Katze und Milch“, „Der Kater Murytsch“ von Banewitsch und andere⁶. Wenn Ihnen etwas bis zum vollständigen Repertoireverzeichnis der Opern „fehlt“, so kann man das leicht ändern, indem man sich den Spielplan von Februar und März anschaut.

6 Ibid.

Der Vollständigkeit halber noch die Ballette im April. 26 von 33 Stücken präsentieren 12 Ballette, angeführt von den „Visitenkarten“ der Mariinski-Truppe – „Schwanensee“ (2x), „Dornröschen“ (3x) und „Nussknacker“ (5x im Monat). An „reinen“ Balletten laufen „Giselle“, „La Sylphide“, „Raimonda“, „Die Frühlingsweihe“, „Romeo und Julia“, „Aschenputtel“ (2x), „Der steinerne Blume“ (2x) und „Die Legende über die Liebe“ von Arif Melikow und „Jaroslawna“ von Boris Tischtschenko. Die anderen sogenannten „Ballettmeisterstücke“ zur Sinfoniemusik sind von verschiedenen Autoren – „Karneval“ und „Scheherezade“ von Fokin, „Der Sommernachtstraum“ von Balanchine und andere⁷.

Auf wessen Kosten wird die Qualität der Interpretation eines so großen Repertoires gewährleistet?

Hauptsächlich durch die entsprechende Anzahl an Künstlern. Zu den Opernsolisten (2018) gehörten 31 Soprane, 21 Mezzosoprane, 26 Tenöre, 17 Baritone, 24 Bässe. Im Chor gab es 156 Künstler (82 Soprane und Altstimmen sowie 74 Tenöre und Bässe). Es existierte auch ein Kinderchor.

Einen besonderen Bereich des Mariinski nimmt die Akademie der jungen Sänger ein, die von Larissa Gergijew geleitet wird. Innerhalb von 20 Jahren durchliefen sie dutzende talentierte Vokalistinnen, die sich in ihren Mauern auf den Übergang auf die Hauptopernbühne vorbereiteten. Im „Non-Stop-Regime“ bereitet die Akademie kleinere Stücke und Konzerte vor und zeigt sie auf den Bühnen der Konzert- und Kammersäle des Theaters.

Im Ballett gibt es 8 Primaballerinnen, 9 Premier-Tänzer, 14 erste und 18 zweite Solisten, 6 Solisten für Ausdruckstanz, 20 Koryphäen des Ballettkorps, 129 Mitglieder im Ballettkorps (71 Ballerinnen und 58 Tänzer). Dazu kommen noch 48 Hilfskräfte und 40 Statisten.

Große Aufmerksamkeit widmet Valeri Gergijew dem Orchester, da dieses Kollektiv ständig sowohl an den Theaterstücken als auch an den Sinfoniekonzerten teilnimmt. Es existieren praktisch vier Besetzungen. Ich gestatte mir, erneut Zahlen anzuführen. Sie sprechen für sich. Also in der Gruppe der ersten Geigen gibt es 56 Plätze (28 Pulte), bei den zweiten Geigen 39 Plätze (19,5 Pulte), in der Altgruppe 44 Plätze (22 Pulte), bei den Violoncelli 37 Plätze (18,5 Pulte), bei den Kontrabassen 25 Plätze, 19 Flöten, 20 Oboen, 17 Klarinetten, 14 Fagotts, 21 Waldhörner, 19 Trompeten, 20 Posaunen, 5 Tuben, 7 Harfen, 23 Schlagzeuger. Dazu noch 18 Spieler des Büh-

7 Ibid.

nenblasorchesters. Das sind zusammen 384 Orchestermitglieder. Zum Kollektiv des Mariinski-Theaters gehören insgesamt mehr als 3000 Personen (1000 Künstler und ca. 2000 Servicekräfte) in Sankt Petersburg und circa 5000 mit der Filiale in Wladiwostok und Wladikawkas.

Natürlich kann man diese kolossale Masse nur durch strengste Kontrolle und exakte Organisation der Arbeitsabläufe gewältigen. Dafür gibt es am Theater eine Opern- (15 Regisseure und ihre Assistenten, 6 Verwaltungsmitarbeiter) und eine Ballettabteilung (mit der gleichen Anzahl an Mitarbeitern). Das Wichtigste ist aber, dass Valeri Gergijew alles unter seiner ständigen Kontrolle behält. Aufgrund seines außerordentlichen Gedächtnisses kann er zu jedem beliebigen Zeitpunkt namentlich die An- oder Abwesenheit eines Künstlers bei den Proben kontrollieren, Verspätungsgründe und Ursachen für Krankmeldungen usw. herausfinden. Dies kann er auch tun, wenn er sich am anderen Ende von Europa oder in Amerika aufhält. Zweifellos ist das zurzeit am Mariinski-Theater herrschende System weit von der Demokratie entfernt. Aber anders wäre eine effektive Arbeit des gesamten 'Theatermechanismus' unter den russischen Bedingungen kaum möglich.

Über die Bezahlung der Arbeit. Der Staat deckt einen Teil des Budgets, der für die Zahlung der Arbeitslöhne (das Durchschnittsgehalt eines Künstlers am Mariinski-Theater beträgt ca. 2000 Euro monatlich) und bis zu einem gewissen Maß für neue Inszenierungen verwendet wird. Das sind circa 4 Milliarden Rubel (57 Millionen Euro). Die restlichen Mittel erarbeitet sich das Theater selbst. Außerdem beschafft es Sponsorengelder aus verschiedenen Fonds, nutzt die direkte Unterstützung russischer und ausländischer Unternehmen usw. Nach der Höhe der Steuerzahlungen belegt das Mariinski-Theater einen der ersten Plätze in der Stadt, in der viele der größten Werke und Fabriken konzentriert sind, welche die unterschiedlichsten Produkte für zivile oder militärische Zwecke herstellen [1].

Bis Ende der 1990er Jahre gab es am Mariinski ein Angestelltenverhältnis, was noch von der Sowjetmacht übriggeblieben ist. Dieses wurde durch ein Vertragsverhältnis abgelöst, wobei mit jedem Mitarbeiter ein befristeter Arbeitsvertrag abgeschlossen wurde, der nach dem Ablauf verlängert (oder auch nicht verlängert) wurde. Das gestattete, verschiedene Niveaus an Interpretationspraktiken zu vereinen, insbesondere für Einzelstücke mit der Bezahlung nach dem Auftritt jener Solisten, die ständig in führenden Welttheatern tätig sind (die Sänger Anna Netrebko, Olga Boro-

dina, Larissa Djadkowa, Wladimir Galusin, Sergej Aleksaschkin, die Ballettinnen Diana Wischnjowa, Uljana Lopatkina u.a.).

Durch die riesigen physischen und psychischen Belastungen, denen das Kollektiv des Mariinski-Theaters ausgesetzt ist, konnte Valeri Gergijew in 30 Jahren Leitung eine gute Lenkbarkeit des Kollektives und zweifellos ein hohes musikalisches Niveau der meisten Stücke erreichen. Das bedeutet natürlich nicht, dass es im Theater keine Probleme gibt. Es gibt sie.

Erstens ist es das Fehlen einer nötigen Konkurrenz auf dem Gebiet der Regie. Die zwei angestellten Regisseure (Irkin Gabitow und Alexej Stepanjuk) sind dem wachsenden Schwall neuer Stücke nicht gewachsen. So müssen Regisseure von außen engagiert werden, zuweilen ohne besondere Auswahl, was zu ernsthaften „Schwierigkeiten“ führt (weswegen seinerzeit die Vorbereitung des „Ringes der Nibelungen“ von Wagner gestoppt wurde). Paradox, aber Fakt: Valeri Gergijew ist gegenüber Regieanweisungen ziemlich indifferent. Da er sehr kleinlich in Bezug auf die Qualität der musikalischen Umsetzung ist, genehmigt er jede beliebige Regievariante, wenn sie die Künstler nicht behindert.

Zweitens gibt es in der Truppe schon jahrelang keinen Chefchoreographen – erstmalig während der gesamten Existenz des Theaters. Das Ballett hält sich ausschließlich dank der äußerst hohen Qualifikation der Pädagogen und Repetitoren, die ehemalige Solisten der Truppe sind. Aber bei neuen Stücken entstehen ernsthafte Probleme, wie das vor kurzem bei dem ausgezeichneten Ballett von Tschischtschenko „Jaroslawna“ geschah, das faktisch durch eine präventiv unprofessionelle Regie zunichtegemacht wurde.

Drittens erzeugt die übermäßige Belastung der Orchestermitglieder eine sogenannte Kaderfluktuation. Aus dem Kollektiv wird sein dynamischster Teil „herausgewaschen“, da die Künstler in andere Kollektive wechseln, in erster Linie in die Orchester der Petersburger Philharmonie, wo der Lohn höher und die Belastung bedeutend geringer ist.

Letztendlich viertens – das ist die wesentlichste Kritik – entstehen bei all dem riesigen Arbeitsumfang unter den Bedingungen der strengen „Leistungsvertikale“ unvermeidlich Situationen, die ein Leiter allein operativ nicht lösen kann. Und ohne die Genehmigung von Valeri Gergijew übernimmt keiner die Verantwortung. Mitunter muss man auf die Klärung von nicht allzu komplizierten Fragen monatelang warten.

Es ist schwierig, unter ständigem Stress zu existieren, aber das ist die Realität des heutigen Lebens des Mariinski-Theaters, bei all seinem Ruhm und Glanz.

Bibliographie

Gergiew, Valeri. „Ich bin für das große Budget verantwortlich“. In *Musikrundschau*, Nr. 2 (2018): 6.

Raiskin, Jossif. *Memoiren des „Philharmanjaks“*. Sankt Petersburg: Verlag Internationale Kultur- und Ausbildungsfond, 2017.

Webseite des Mariinski-Theaters – mariinski.ru. Abrufdatum, 13.2018.

Opera without Theatre

Vita Gruodytė

Litvanska akademija za glasbo in gledališče
Lithuanian Academy of Music and Theatre

“Burn the opera houses”

When Pierre Boulez suggested in 1967 to “burn the opera houses”, he stated, according to Philippe Albéra, “a simple truth: a new form of opera, resolutely modern, requires a new space, new forms of organization, a new project”; in short, “the internal form of the opera no longer corresponds to the structure of the institution”.

That said, since the famous quarrel in the 18th century between the French opera, considered too boring, and the Italian opera, not serious enough, one has always tried to shake off habits. As early as 1752, in a *Letter to a lady of a certain age about the present state of opera*, we could read: “a noisy joy and immoderate outbursts tore down the veil of this Temple [...]”¹. New ideas have always aimed at tearing down the veil of an ‘old Temple’ and bringing in ‘a noisy joy’. The demolition of the decor of the opera in the Marx Brothers movie *A Night at the Opera* (1935), which Theodor W. Ador-

- 1 Pierre Boulez, “Sprengt die Operhäuser in die Luft!” *Der Spiegel* 40/1967, *Spiegel Online*, 25.09.1967. Accessed 05.02.2018, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46353388.html>.
- 2 Philippe Albéra, “L’opér,” *Musiques – I. Musiques du XXe siècle* (dir. J. J. Nattiez), Paris, Actes Sud/Cité de la musique (2003): 437.
- 3 Ibid., 438.
- 4 Le Baron D’Holbach, *Lettre à une dame d’un certain âge, sur l’état présent de l’opéra* (Paris: En Arcadie, 1752), 2.

no saw as an allegory of “the decomposition of the operatic form”, continues this quest.

Since its creation, the genre of opera has developed in two ways:

- On the one hand, through a traditionalist aesthetic, the ‘official art’, rigidified for too long in academic forms, which evolves exclusively between the walls of the classical opera theatres, and the new staging of which is just a superficial renewal.
- On the other hand, through circumstantial performances, much more experimental, and thus of a much shorter existence. They are often given in less important halls, accessible only to composers too young or not yet well enough known to have access to the Grand Opera. Yet they are the most faithful witnesses of their time: for example, of the political situation and propaganda as in French operas after the Revolution, or of advances in musical language and practices, as in the modern operas of the twentieth century, so heterogeneous and difficult to classify that “the term itself poses a problem”⁶.

Ballet has the same double face, with classical or academic ballet on the one hand, which leaves little room for innovation, and on the other hand, contemporary dance which has quickly distanced itself from the walls of the opera theatre to evolve without institutional constraints by developing a multitude of forms, styles and languages. It is significant that at the beginning of the 20th century the Paris Opera “does not want to receive Diaghilev”⁷, who therefore presents the Russian Ballets at the Paris Chatelet theatre, and that towards the end of the same century Maurice Béjart “repeatedly refused to take the direction of the *Ballet de l’Opéra*, motivating his attitude by the rigidity of the structures and the weight of the traditions which, he judged, prevent creation”⁸. Between those two cases, while contemporary music and modern dance evolved throughout the twentieth century, opera and ballet failed to renew their content and stayed away from innovation.

Modern opera has always been poorly adapted to classical theatre, in which, according to Albéra, “creation is often an alibi [...] it conforms to the

5 Theodor W. Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l’écoute* (Paris: Allia, 2001), 81.

6 Albéra, “L’opéra,” 377.

7 Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident* (Paris: Seuil, 1978), 212.

8 Ibid., 308.

standards of the institution”⁹. In fact, it is becoming more and more difficult to comply with its standards, and especially with its walls. For example, Kaija Saariaho’s new opera, *Only the Sound Remains* (2016) is simply not meant to be played in the Paris *Opéra Garnier*: its orchestra pit is too large to accommodate only a few musicians (string quartet, vocal quartet, flute, percussion, and *Kantele*); and its stage is too vast for only two singers and one dancer. In addition, the scenography is so uncluttered that, according to the remark of critic Philippe Venturini, “it could disappear without taking anything from the magic of this singular work”¹⁰.

French musicologist Jean-Yves Bosseur is quite right to point out the mutation that has taken place with the emergence of musical and instrumental theatre, namely that “the occupation of space becomes an integral part of the work, which makes it necessary to take into account the architectural peculiarities of each venue, at each performance”¹¹.

The New Opera Actions

In recent years the Lithuanian musical scene, for the first time since independence in 1990, has been enriched by a new form of opera, initiated by a group of young creators (sometimes still students): composers, scenographers, singers, directors, conductors, choreographers, etc.

Since 2008 they have joined forces for a festival, entitled New Opera Action (NOA), the name of which was borrowed from the Lithuanian theatre festival, New Drama Action, created 10 years earlier. Although this last was imagined, in 1999, “because of a lack of contemporary dramaturgy, because of a need to see it on the Lithuanian stage [...]”¹², the festival of opera, meanwhile, was simply born from a desire of young creators *to reach* a domain which, usually, is inaccessible to young people. According to festival director Ana Ablamonova,

9 Albéra, “L’opéra,” 378.

10 Philippe Venturini, “Only the Sound Remains”: un rêve éveillé à Garnier, *Les Echos*, fr, le 24.01.2018, Accessed 28.02.2018 <https://www.lesechos.fr/week-end/culture/spectacles/0301199594434-only-the-sound-remains-un-reve-eveille-a-garnier-2147757.php#>.

11 Dominique et Jean-Yves Bosseur, *Révolutions musicales* (Paris: Minerve, 1993), 115.

12 ELTA, ““Naujosios dramos akcija” šįmet gali baigti savo misiją,” *Delfi.lt* 14.12.2017, Accessed 15.12.2017, <https://www.delfi.lt/veidai/kultura/naujosios-dramos-akcija-si-met-gali-baigti-savo-misija.d?id=58498288>.

there has been no desire to oppose a genre that has become too rigid, imposing and cumbersome to manage. This festival originates rather from personal initiatives and the desire to freely experiment the genre itself¹³.

The festival has no intention of settling for good at a definite place, not to say that it categorically refuses to do it. Their goal is to preserve the freedom to move in different spaces, to adapt spaces to ideas, and not the reverse. The choice of the environment acquires exactly the same importance as the choice of the libretto or the musical team.

Most of these young creators started their career subsequently to this festival, and for most of them it was their first opera. After 10 years of existence, and 6 editions, NOA has already produced more than 30 operas, created by about 15 composers¹⁴, about 30 librettists¹⁵, more than twenty stage directors¹⁶, etc.

Yet the beginnings were very prosaic: the initiator of this movement, a young opera singer and composer, Jonas Sakalauskas, hung an ad on the wall at the Academy of Music and Theatre of Vilnius, inviting interested people and volunteers to join him in the creation of an opera festival.

Manifesto for a new opera

For its 5th edition in 2012, the NOA festival published a manifesto. It helped, in fact, better understanding of the concerns of the main actors of this movement, as well as the purpose and directions of their artistic research:

13 Interview with Ana Ablamonova (June 2018).

14 Jonas Sakalauskas, Rita Mačiliūnaitė, Rūta Vitkauskaitė, Jens Hedman, Asa Nordgren, Mykolas Natalevičius, Albertas Navickas, Margarita Chodūnaitė, Sigita Mickis, Charles Halka, Lina Lapelytė, Linas Paulauskis, Antanas Jasenka, Leonardas Pilkauskas, George Halloway, Artūras Bumšteinas, Tadas Dailyda etc.

15 Žilvinas Andriušis, Agnė Biliūnaitė, Julius Žėkas, Tomas Andriukonis, Dainius Gintalas, Gabrielė Labanauskaitė, Olegas Kesminas, Margarita Chodūnaitė, Gytis Norvilas, Antanas Šimkus, Marija Simona Šimulynaitė, Erika Vizbaraitė, Sonata Visockaitė, Albertas Navickas, Andrius Kaniava, Vaidotas Žitkus, Jonas Sakalauskas, Vaiva Grainytė, Giedrė Matiukaitė, Rūta Vitkauskaitė, Jens Hedman, Asa Nordgren, Rita Mačiliūnaitė, Justas Tertelis, Claude Willan, George Halloway, Artūras Bumšteinas, Mykolas Natalevičius etc.

16 Jonas Sakalauskas, Olga Generalova, Jekaterina Deneiko, Vilius Malinauskas, Albertas Vidžiūnas, Marija Simona Šimulynaitė, Olegas Kesminas, Agnė Sunklodaitė, Agnius Jankevičius, Sonata Visockaitė, Loreta Vaskova, Vaidotas Žitkus, Rūta Butkus, Rugilė Barzdžiukaitė, Yanna Ross, Ksenija Orlova, Saba Lagadze, Juozas Koreiva, Antanas Jasenka, Giedrė Brazytė, Justas Tertelis, Vitalija Samuilova, Mikas Žukauskas etc.

Opera is no sacred Cow – declare operamaniacs, who are determined to continue straining and draining this swollen genre. Although opera is considered an attribute and priority of the national culture politics, honestly speaking even on that level it is no longer a sacred cow, so it's time to grab the scalpel and slice off those extra chunks or get into genetic experiments and devise a new breed altogether. It's not an artistic hooliganism, it's a shot for a goal!

The 20th century has been the time of extreme changes for many art manifestations, among which is also opera – from gigantic utopian week-long operas with helicopters (“Licht” by Karlheinz Stockhausen) to microscopic casual several minute-long operas that last as long as it takes to boil a raw egg (“Sands of Time” by Peter Reynolds). It leaves no doubt to operamaniacs that in the 21st century it's time to replace those “giga” and “micro” with “tera” and “nano”!

Nanoopera for the accelerating society – this is the motto for operamaniacs who yearn for opera to remain a part of living culture rather than become a museum exhibit. Opera must confront and react to hectic contemporary daily routines and respond to cult of speed: fast food, fast city, fast internet, fast sex, fast loans, crazy deadlines and shrinking terms. That's why it's time for fast and short opera!

Nanoopera for nanobudget – operamaniacs are raising their hands, giving a middle finger to unfriendly circumstances and declare with certainty that lack inspires. Because a mid-size opera on a sad little budget can turn into a nasty death-row anorectic faster than you can say “economy”, it's essential to introduce a resistant pigmy species of operas that would survive the radioactive nanobudget conditions and that could thrive in non-traditional environments and awkward settings. And that's a metamorphosis rather than metaphor!”¹⁷

Contemporary hybridization

Modern opera has often tried to break out of its conventional framework first through new definitions: *monodrama*, *melodrama*, *lyric drama*, *drama in music*, *musical theatre*, *instrumental theatre*, *musical action*, etc. All these new formulas are intended primarily to clarify the pre-eminence of cer-

17 “Nano Opera Manifesto”, in 5th Contemporary opera festival NOA: *New (nano) Opera Action*, Vilnius, December 19, 2012. Festival program, p. 3.

tain aspects in the work, or the importance of certain mergers: between text and music, between music and gesture, between the musical and the visual, between sound and space, between writing and improvisation, etc.

Among the works produced during the NOA festival, apart from the compositions entitled 'operas', we find the following denominations:

Audovisual installation

Opera video shorts (Short music films)

Surreal farce or comic madrigal

Music, theatre and visual Performance

Audio play

Spatial mono opera in the dark

Audiovisual Project

Haiku opera

Video opera

Dance opera

Animated opera

Monodrama-operas

Film-opera

Mini opera-etude

Nano-opera

We note here an obvious desire to take the opera out of its institutional and conventional framework ("museographical", Mauricio Kagel said), limited by the genre of its repertoire, by its budget constraints and its architectural space. We see the desire to loosen the constraints of academic codes, and to make not just an aesthetic turn, but also a fundamental one. We also see a certain approach to going back to one's roots: the quantity and variety of operas are such that a synthesis has been made through the historical etymology of the word 'opera', which means "work, doing, action".

Just by its name NOA emphasizes a junction between opera and action, and above all, between the opera and its time. By prolonging, inevitably, the avant-garde trends of the twentieth century, it invites the continuation of blurring the boundaries between genres, and experimenting with

hybrid forms that have proliferated for a long time in all artistic fields. NOA brings to opera the sensitivity and the look on its epoch and, inevitably, the new technologies. It talks about inner experiences, parallel worlds, tales, the history of Lithuania, the work field, and so on. NOA does not necessarily seek professionalism, or accuracy and perfection of interpretation. The participants are more interested in the link between matter and emotions.

The first NOA festival in 2008 was actually an ‘action on stage’, in which the most important thing was free expression, and not the expression of something perfectly elaborate in musical terms. Since then, young creators have been developing their ideas in several directions. Firstly, the genre of opera itself is reconsidered:

- There is a strong social commitment (for example, the socio-musical reality in the Lina Lapelyte’s opera *Have a Good Day* (2011), which is about the daily life of cashiers in supermarkets)
- And there is also a search for certain limits of the genre (for example, the Rūta Vitkauskaitė’s &co. acousmatic opera *Confessions* (2011), which is performed in the dark to awaken other senses).

Secondly, the concept of current music is expanded:

- For example, through mini or *nano* operas, which could be considered as exercises of style with imposed constraints (for example, all the NOA festival of 2012)
- Or through the use of new technologies, video, video games, animation, etc ... (for example, the Tadas Dailyda Audiovisual project based on music of video games *Consolium 3000* (2015)).

From “Opera Space” to “Space for Opera”

Opera is usually a slow and heavy body. The small formats offered by NOA are first and foremost conducive to experimentation and innovation. At the beginning of the twentieth century, Schoenberg renewed the genre by composing monodramas which he himself called “mini-operas”¹⁸. Finally, let us remember that modern dance also began to innovate by shortening duration: a series of short ballets instead of a single long ballet that took the whole evening.

Short or very short operas such as *nano* operas make it easier to test and renew ideas and their components. We note the individualization

18 Arnold Schoenberg, *Le style et l’idée* (Paris: Buchet/Chastel, 1977), 87.

of the role of the performer, as in musical theatre, but at the same time a search for homogeneity between different constituent parts: music, singing, dance, new technologies. The composer can be at the same time the interpreter, the director, the scenographer and/or the choreographer. Such conditions, which facilitate the mastery of the different disciplines, allow the creator to express more freely and authentically his artistic temperament and his stylistic personality. The architectural space appears as an active, organic element, as an extension of the general idea of the work, sometimes as its unique 'envelope', not adaptable to other creations.

For example, Jonas Sakalauskas's monodrama-opera *Izadora* (2009), which recounts the psychiatric case of a woman who identifies with the dancer Isadora Duncan, moves in a small and enclosed space: all the opera is played in one corner. It could therefore even be performed in a recess of the Paris metro, for example. This opera develops from the idea of one emotion, of the confinement in an unreal and painful world of the unique character (mezzosoprano) of this piece. The opera echoes the real Isadora Duncan, her conception of dance, in which the most important thing was to find the innate rhythm of her body.

Another example, Lina Lapelyte's opera *Have a good day* (2011), which is about the daily life of cashiers in supermarkets, does not need the depth of a stage, and can even be played in front of the closed curtain, since the main characters are supermarket cashiers, sitting on their chairs, aligned and static. The space occupied by the cashier-singers in itself sums up the sociological view of certain aspects of human conditions in our society.

Opera as a start-up

By transgressing the boundaries of the genre, NOA has upset the codes of Lithuanian opera. Without seeking any institutional support, it has invented new perspectives. In fact, the founder of this movement, Jonas Sakalauskas, himself an opera singer and composer, makes opera work like a start-up. Theatre for him is a cultural platform that reacts actively to his environment: it has taken a cultural and social form.

- In 1999 he created NOA and the production house *Operomanija* ("The Mania of the Opera"),
- In 2012 he founded the *The Baltic chamber opera festival (Baltijos kamerinis operos teatras)* and added an internship structure

for young opera singers, *Vilnius opera studio* (*Vilniaus operos studija*),

- He also organized the *Baroque opera workshops* in a provincial Lithuanian town (Kražiai) in 2013,
- In 2015 he initiated the *M-FEST* festival of short musicals, and
- In 2016 he was appointed Director of the *Klaipeda State Musical Theatre* (*Klaipėdos valstybinis muzikinis teatras*) in the third largest city in Lithuania.

Arriving in Klaipeda, he said he wanted to “blow up the theatre” (but not set it on fire anyway, as Boulez stated), but over time, he acknowledged, “it is very difficult to change everything, and you get discouraged. I imagined that everything was possible, but I came down to earth, and am much more pragmatic now”¹⁹.

The classical opera theatre works, if one can make such a comparison, as an old family business that is handed down from generation to generation, undergoes reforms, adapts to new processes, but does not change fundamentally. Conversely, the start-up model makes it possible to work the opera genre as a living organism: the start-up does not need owned walls, it can start as a tenant or even in the ‘family garage’; With little means and little space, an idea is developed, and if the environment allows for it, it becomes institutionalized and adapts the physical space to its needs, and not the other way around. Inventions happen outside the walls, and once the ideas work, they can be adopted, most of the time, by larger structures. They can therefore extend within the walls of the opera theatre, which has always needed fresh blood.

This makes it possible to say that the activity of Jonas Sakalauskas, in the field of opera, is more like the model of a start-up, with the multiplication of directions and forms of activities, collective inventions, or structures with little or no hierarchy. This corresponds to what science journalist Laure Cailloce summed up in the start-up spirit: “More than age, it is actually the way of working which defines the start-up: a certain sponta-

19 Monika Svėrytė, “Teatro vadovas, “El Fuego” narys Jonas Sakalauskas apie meilę Klaipėdai ir sulaužytus principus”, *15min.lt*, 24.09.2017. Accessed 20.11.2017, <https://www.15min.lt/vardai/naujiena/lietuva/pajuryje-isikures-jonas-sakalauskas-apie-meile-klaipedai-teatro-uzkulisius-ir-sulauzytus-principus-1050-810948#.WnrBTF8N990.facebook>.

neity, a taste for innovation”²⁰. She emphasizes also a friendly working atmosphere, a permanent movement, anti-routine initiatives, a reduced hierarchical structure and constant exchanges. This is exactly the case of NOA.

What is extraordinary in the case of Jonas Sakalauskas, who is the main initiator of this new operation, is that from 1st of March of this year he was appointed director of the Vilnius National Opera. What direction this theatre will take remains to be seen, but it is certain that the developer of opera start-ups, once again as in the long history of opera, will blow up the old forms to the benefit of new ideas.

Bibliography

- Adorno, Theodor W.. *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*. Paris: Allia, 2001.
- Albéra, Philippe. "L'opéra." In *Musiques – I. Musiques du XXe siècle* (dir. J.J. Natietz). Paris: Actes Sud/Cité de la musique, 2003.
- Boulez, Pierre. "Sprengt die Operhäuser in die Luft!" *Der Spiegel* 40/1967, *Spiegel Online*, 25.09.1967.
- D'Holbach, Le Baron. *Lettre à une dame d'un certain âge, sur l'état présent de l'opéra*. Paris: En Arcadie, 1752.
- Bosseur, Dominique et Jean-Yves. *Révolutions musicales*. Paris: Minerve, 1993.
- Bourcier, Paul. *Histoire de la danse en Occident*. Paris: Seuil, 1978.
- Cailloce, Laure. "C'est quoi, avoir l'esprit start-up?" *Capital.fr*, 10.08.2015.
- ELTA. "'Naujosios dramos akcija' šimet gali baigti savo misiją." *Delfi.lt*, 14.12.2017.
- "Nano Opera Manifesto." In: 5th Contemporary opera festival NOA: *New (nano) Opera Action*. Vilnius, December 19, 2012. Festival program, 2-3.
- Schoenberg, Arnold. *Le style et l'idée*. Paris: Buchet/Chastel, 1977.
- Svėrytė, Monika. "Teatro vadovas, "El Fuego" narys Jonas Sakalauskas apie meilę Klaipėdai ir sulaužytus principus." *15min.lt*, 24.09.2017.
- Venturini, Philippe. "'Only the Sound Remains': un rêve éveillé à Garnier." *Les Echos.fr*, 24.01.2018.

20 Laure Cailloce, "C'est quoi, avoir l'esprit start-up?" *Capital.fr*, 10.08.2015, Accessed 15.02.2018. <https://www.capital.fr/votre-carriere/c-est-quoi-avoir-l-esprit-start-up-925485>.

“Spectacular” challenges of opera in the 21st century

Jacques Amblard
Univerza Aix-Marseille
Aix-Marseille University

Since the late 1990s, one can notice a partial fusion between adult and childish worlds. This will occupy a first part. There are signs of this societal shift in opera from the 2000s and later. However, these playful themes could be simple symptoms of new stakes in opera, typically postmodern: the spectacular. And this will take us to an enlargement. Our new century perhaps gives the opera a privileged place, again, in the career of some composers. Some, like Tan Dun, or Kaija Saariaho, true heralds and heroes of globalization, gained international fame, in large part, thanks to the opera genre and its particular resonance in the USA. After World War II, the genre, without being fallen into disuse (thinking about Britten, for instance), was the victim of the mistrust of some contemporary avant-gardes. This time may be over.

Postmodern operas and tales

In a brief book¹, we began by gathering some references, in psychology, then sociology, concerning the Western fashion of „staying in childhood“. The American psychologist Tony Anatrella stigmatized „kidults“ in the 1970s. His colleague Dan Kiley, in the 1980s, conceived the famous *Peter Pan Syndrome*². Then, in France, with the new century, the report became gener-

1 Jacques Amblard et Emmanuelle Aymès, *Micromusique et ludismes régressifs depuis 2000* (Aix-en-Provence: PUP, 2017).

2 *The Peter Pan Syndrome* (New York: Dodd, Mead & Company, 1983).

al. "Regression is fashionable", wrote sociologist Robert Ebguy. Corinne Maillet, in 2005, explained how capitalism was already exploiting the phenomenon⁴. In 2009, finally, the French magazine *Ravages* titrated *General Infantilization*⁵.

In this context, the opera of the 2000s sometimes returned to light librettos, childish, playful. The world of fairy tales was once again in vogue, even within modernist avant-gardes (in the case of Helmut Lachenmann or Emmanuel Nunes). In chronological order, one can quote Lachenmann's *The Little Match Girl* (1996), Philippe Boesmans' *Winter tale* (2004), *Alice in wonderland* (2007) by Korean Unsuk Chin, Emmanuel Nunes's *Tale* (2008), *Snow White* from Félix Marius Lange (2012), until *Pinocchio* by Boesmans ostensibly created at the International Festival of Lyric Art in Aix-en-Provence in July 2017. To use a provocative formula, if Pierre Boulez (1925-2016) had written, the last year of his life, an opera called *Tom Thumb* or *The Ugly Duckling*, the public of connoisseurs would have been surprised (from a musician not only particularly „serious“ in his public positions, but who always militated against the opera genre in general). But one would have probably not cried at the absurdity, the hoax. For our world has become so little solemn, that nothing is surprising in terms of lightness, festive or regressive spirit. It is the concept of solemnity itself that today seems obsolete.

Judith Lochhead noted in 2002 that the term „postmodern“ was increasingly used to describe the new century⁶. While the avant-gardes, the „isms“, seemed to be on the verge of extinction, one can think that the „saturation“ engendered, towards 2000, one of the few modernism reborn. Franck Bedrossian, Raphael Cendo, Yann Robin and Dmitri Kourliandsky invented, around the year 2000, an aesthetic in adequacy with the notion of the old vanguard, a true neo-primitivism or post-expressionism. Now, one can notice in Kourliandsky, as on the „other side“ among less avant-garde composers, elements of kidult inspiration. Kourliandsky, according to Robert Ebguy, will necessarily be a kidult until about 2026⁷. Until now, when the Russian composed his operas, it was often on synopses that would have

3 "La régression est à la mode". See *La France en culotte courte: Pièges et délices de la société de consolation* (Paris: J.-C. Lattès, 2002), 65.

4 *Le marketing adulescent: Comment les marques s'adressent à l'enfant qui sommeille en nous* (Paris: Pearson Education France, 2005).

5 *Ravages*, no. 2 (2009).

6 *Postmodern music. Postmodern thought* (New York, London: Routledge, 2002), 4.

7 According to the French sociologist (*La France en culotte courte*, 65), every Westerner today may not become an adult until he might be 50 years old.

been considered improbable two decades ago. *Asteroid 62* (created in 2013) or *Nosferatu* (in 2014) respectively borrow, in an innovative way, to the universe of science fiction and horror films. The public of these genres, previously considered recreational, was initially substantially composed of teenagers (or possibly children in the first case).

More generally, note that the opera, recently, childish or not, does not hesitate to find librettos with effective, clearly narrative, even popular canvases. John Seabrook showed in 2000 that the worlds of marketing and culture were now comparable⁸. Because, as Nicolas Bourriaud summarized, "in a postmodern world everything is worth it". Therefore, one can use a popular libretto, which is well worth one (or more than) avant-garde narration. Moreover, in the era of globalization, it becomes increasingly difficult for the composers to be noticed. It is therefore necessary to compose effective works, even „spectacular“. Now, the genre of opera is by definition spectacular. For twenty years, therefore, we have been witnessing a dramatic and lyrical revival, which corresponds to a renewal of the spectacle or, at least, to its necessity. Guy Debord, who wrote *La société du spectacle* in 1967, would not have been surprised by the phenomenon.

But to consider this return of the opera as a show, we must first describe the withdrawal, relative, of the opera genre, which preceded it, after the World War II.

Defiance of Boulez, Messiaen and the contemporary avant-gardes: the temporary withdrawal of the "show"

Boulez never composed any opera. According to him, the genre was problematic in itself, even obsolete. Berg, with *Wozzeck* (created in 1925) and *Lulu* (unfinished in 1935), seemed to have pushed the genre to its modernist (serial) paroxysm. Boulez could not imagine going past him. Was he afraid of failing? And the avant-gardes of Darmstadt often followed this pessimistic example. Berio and Cage did not compose any opera. Nono composed three. But there was a political necessity, often associated with the opera genre¹⁰, that of affirming, through the librettos, his militant communism.

8 See John Seabrook, *Nobrow: the culture of marketing, the marketing of culture* (New York: Knopf, 2000), quoted by Hal Foster, *Design & crime* (Paris: Les prairies ordinaires, 2008), 20.

9 "Dans un monde postmoderne, tout se vaut." *Radicaire: Pour une esthétique de la globalisation* (Paris: Denoël, 2009), 97.

10 David Chaillou gives a good example in *Napoléon et l'opéra: La politique sur la scène* (Paris: Fayard, 2004).

Stockhausen had almost to wait for our „postmodern“ period to dare to return to the great lyrical form, with the monumental *Licht* (1977-2003), which occupied almost all the end of his life. For Stockhausen, the issue was not so political. The libretto affirmed his spiritual syncretism. Ligeti only dared to compose one opera (*Mysteries of the macabre*, 1974-77), like Messiaen. Let's focus, more precisely, on the case of Messiaen. Because this case seems emblematic of the contemporary avant-gardes. It seems even more exemplary, considering that Messiaen may have been the most famous postwar modernist composer¹¹.

For Messiaen, composing an opera was even necessary that he was directly commissioned by the highest official of the French State. He dined at the Élysée Palace with President Georges Pompidou. At the end of this very official diner, at a point and in front of the president, Rolf Liebermann commissioned him an opera. Although a virgin to the great lyrical form, Messiaen “could not refuse before the President of the Republic”¹², he said. In France, particularly until the 1970s, according to Pierre-Michel Menger, an opera was a state affair, or at least a very serious matter, indexed to what it cost¹³.

However, the aesthetic value – or even the success – let's say the *reception* of *St. Francis of Assisi* (1975-83) still seems problematic. Unfortunately, notes Victoria Johnson: “few sociologists are interested in music in general, and I will add that their number is even smaller in the particular case of opera”¹⁴. The work is often commented¹⁵, re-programmed: “Messiaen

11 See the beginning of Jacques Amblard, *Vingt regards sur Messiaen* (Aix-en-Provence: PUP, 2015).

12 “Il ne put refuser devant le Président de la République.” See Peter Hill and Nigel Sim-eone, *Olivier Messiaen* (New Haven, Londres: Yale University Press, 2005), 304.

13 “In 1977, the Paris Opera accounted for 48.97% of the 284 276 957 frs of state expenditure in favor of music; music education accounted for only 11.79%” (“en 1977, l'Opéra de Paris absorbait 48,97% des 284 276 957 frs de dépenses de l'État en faveur de la musique ; l'enseignement musical ne comptait que pour 11,79%”). See Pierre-Michel Menger, *La condition du compositeur et le marché de la musique contemporaine* (Paris: La documentation Française, 1980), 140.

14 “Peu de sociologues se sont intéressés à la musique en général, et j'ajouterai que leur nombre est encore plus réduit dans le cas particulier de l'opéra.” See “L'organisation de l'opéra comme »champ de l'entreprise«,” *Musique et sociologie*, ed. Anne-Marie Green (Paris : L'Harmattan, 2000), 301.

15 For example, one can refer to the number of texts, according to the RILM, devoted to a particular work. 47 articles are devoted to Messiaen's only opera. The latter generated the largest number of texts. But the study is rarely that of partition. There is what one would call a “literary effect”: the libretto alone “attracts” already music lovers literature. 47 articles is certainly more than any other piece of Messiaen: but is

oblige". It is even programmed "record-breaking for a contemporary opera" according to Michael Wyatt. The work has nine different productions between 1983 and 2011, including three times¹⁶. But did *Saint-François* generate a general craze? Was it considered the only opera, as one would have expected in the case of Messiaen, „classical contemporary"¹⁷? According to several „serious“ (administrative)¹⁸ sources, the lyrical public would be older and more conservative than any other. This was all the more so in 1980. The average age of this audience was then, in France, 65 years (it would have rejuvenated in 2000 to 47 years)¹⁹. Frederic Lamantia noted the "ignorance of the lyric heritage, mainly French and contemporary, by the French spectators²⁰". Do foreign audiences know it more? But Lamantia also wrote: "The French lyric art: a product that is difficult to export²¹". And Adorno, in 1962, was pessimistic (even more so than usual) about the reception of any new music by the public of the lyric theaters in general²². The reception of a

this his most distinctive work for the reception, like *Wozzeck* or *Lulu* for Berg? Or is it the "operatic effect" (a total work of art, especially literary, which attracts more comments because more commentators, musicians, artists, philosophers, literary), especially in the case of a single opera?

- 16 Michael Wyatt, "Staging the ineffable: Olivier Messiaen's *Saint François d'Assise*", *The opera Quarterly* 27, no. 4 (2011): 503. Wyatt quotes, among other things, the already historic staging, according to him, of Peter Sellars for the Salzburg Festival in 1992 and that of Hermann Nitsch for the Munich Staatsoper in 2011.
- 17 See Pierre-Michel Menger, in an implicit formulation, who mentions "contemporaries already classical, such as Messiaen [first quoted], Dutilleux, Boulez, Xenakis and some others". *Le paradoxe du musicien: Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine* (Paris: Flammarion, 1983), 204. Also p. 322, Messiaen is called (this time with Dutilleux) a "classical contemporary".
- 18 Gérard Doublet ingenuously notes, as a connoisseur of his professional career (as a director) and not as a musicologist, that "the expectation of French viewers, with regard to the operatic programming and stagings proposed by the operas, is traditional and traditional". *Opéra: nouveaux publics, nouvelles pratiques* (Paris: BDT, 2003), 15. An Italian colleague, Lorenzo Ferrero, notes in a parallel and also definitive way: "We have commissioned many contemporary operas. Perhaps because of the difficult musical language, these operas did not win the favor of the public". *Les enjeux de l'opéra au XXI^{ème} siècle*, table ronde organisée à la Maison de la chimie, 8 octobre 1997, 110.
- 19 Doublet, *Opéra*, 14.
- 20 *L'opéra dans l'espace français* (Paris: Connaissances et Savoir, 2005), 329. Lamantia also publishes this table which shows that the motivations leading to the choice of an opera, motivations sometimes not very aesthetic, are, for 56% of the public questioned, the work, but for 46% the fact of being subscriber (what was predictable or even mandatory), and for 42% the composer (*L'opéra dans l'espace français*, 20).
- 21 What *Carmen* denies though.
- 22 *Introduction à la sociologie de la musique* (enies though.octobre 1997, p. omme Babel, Baland, 2001; Noé, 2016 show. other seductive synopsis Genève: Contrechamps, 1994), 86.

St. Francis, who is often reprogrammed, thus, does not seem the measure of his gestation, considerable and almost exclusive, of eight years: 1975-83, perhaps a period of extreme drought. This opera was especially the symptom of “a loss of creative confidence”²³ according to Christopher Dingle.

Is contemporary opera, in general, as an aesthetic-historical category, a problem, as Boulez thought? The only case of Britten contradicts this idea. But was Britten an avant-garde or a neoclassical composer? *Saint-François* at least finds, for the cultural programming institutions, this place of opera - unique - of iconic composer. The place is comparable, from this point of view only, to Stravinsky's *The Rake's progress* (1948-51) (and to a lesser extent to Ligeti's *Mysteries of the macabre*, 1974-7). The problem was not the modernist opera. The relative and – to this day unparalleled – universal impact of Berg's operas demonstrated this very early (*Wozzeck* before 1925 and *Lulu* in 1935). The problem may really have been opera for the contemporary avant-gardes (between 1945 and 1980 approximately).

Opera, show and postmodernity

In France, opera was probably again more fashionable in 2000 than in 1980. Some figures clearly show it²⁴. And this fashion was certainly more accentuated in the USA, so in the entire western world. For a composer, to make a career mainly through “opera”, not to mention the atypical case of Britten, was made possible again, in our opinion, because of the American model and its propagation by globalization. The starting point was probably 1976, in postmodernist aesthetics²⁵. It was thanks to *Einstein on the beach* (1976) that Phil Glass really became famous. It is also thanks to this opera, his first, that he passed from a „minimalist“ (modernist) style to a „maximalist“ (postmodernist) style, according to K. Robert Schwarz²⁶. Today, the lyrical production of Glass, still growing, exceeds 20 works. These operas, in terms of prestige, already seemed to culminate with *The Voyage* (1992), composed for the five-hundredth anniversary of the so called “discovery of the Americas”. It was a “consecration” for the composer. Glass was then better paid by the Metropolitan Opera than any other musician in history,

23 *Messiaen's final works* (Burlington: Ashgate, 2013), 315. But according to Dingle, Messiaen will solve the crisis in his latest style which will culminate in these *Éclairs sur l'Au-delà*, completed in 1991.

24 See again footnote 19.

25 Americans preferred to call this aesthetic “post-minimalist”.

26 K. Robert Schwarz, “Philip Glass, Minimalist” and “Philip Glass, Maximalist,” in *Minimalists* (London: Phaidon, 1996), 108–168.

for any order whatsoever. And this question of money is not fortuitous. One just has to quote the famous book by Fredric Jameson, *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism*²⁷.

With globalization, it seems that the U.S.A., themselves archetypes of this "late capitalism", imposed a model of "musical success". And they re-discovered this model (well after Mozart, Wagner, Verdi, Puccini), at home, from "inside", perhaps, with Phil Glass.

An example (of this new global model of career) seems particularly convincing. Kaija Saariaho's first opera, *L'amour de loin* (2000), was a landmark. However, did the new millenium finally allow a woman composer to compete – or even surpass – most of her male colleagues in notoriety? Did the idea of the year 2000, in itself futuristic, progressive, allow this advance? Created at the Salzburg Festival on August 15 (firstly commissioned by this high authority, here is the "feminist" breakthrough apparently impossible before), the work had, beyond and better still, a worldwide and lasting impact, a rare phenomenon for a contemporary opera. More: *New York Times* named it "Best New Work of the Year 2000". It was re-programmed at the Metropolitan Opera of New York in 2016, after receiving the Grawemeyer Award in 2003, and the Grammy Award for Best Opera Recording in 2011. Saariaho finally became "Musician of the Year 2008" for *Musical America* because "among the few contemporary composers to achieve public acclaim as well as universal critical respect". And this brilliant, spectacular, almost "Hollywood" success, in any case American, so global, was allowed, precisely, by an opera, a show. The historical breakthrough of a female composer's career²⁸ was allowed by an opera.

We will not develop the famous case of Peter Eötvös here. Other composers, such as the latter, are now famous, in large part, for their operas. Pascal Dusapin, nowadays, is the living French composer most played abroad. Now, this is also an opera that undoubtedly allowed him international ce-

27 Fredric Jameson, *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, NC: Duke University Press), 1991.

28 Lili Boulanger was the first female composer to win the *Prix de Rome* in 1913. However, she could not have dreamed of such a "worldview" (as Saariaho's), neither Germaine Taillefer, Michèle Reverdi, Betsy Jolas, nor even the Korean Unsuk Chin much more recently despite the noticeable attraction of her own opera *Alice in wonderland* (2007). What about Fanny Mendelssohn, Clara Schumann, Elisabeth Jacquet de la Guerre, Barbara Strozzi, and their sisters that we could almost all quote here, as the history of music has sheltered few in his pantheon? It was discovered only very recently, around the 1990s, that Hildegard de Bingen, in her *Songs of ecstasy* (twelfth century), surpassed in melodic freedom her male colleagues of the time.

lebrity. *Faustus* (2006), his fifth opera, was hailed in Berlin, its place of creation, but also across the Atlantic²⁹. As often, Americans first identify “on stage” successes. Then, everything logically followed. That same year, the very prestigious Berlin Philharmonic Orchestra commissioned³⁰ him one piece, *Reverso* (2006), which was premiered on the first of July of the following year. This is to say that the international career of Dusapin was pushed, undoubtedly, in 2006, by the creation of his fifth opera.

Let's take a last example. One of the great symbols of musical globalization today is probably the person of Tan Dun. He represents, in himself, a bridge between East (China, his country of birth) and West (U.S.A., his host country). Thus, the success of this composer, in itself, is spectacular.

As early as 2010, at the age of 53, Tan Dun had been commissioned by such prestigious institutions as the Boston Symphony Orchestra, the New York Philharmonic, the Metropolitan Opera, the Berliner Philharmoniker, the International Bach-Akademie Stuttgart, Youtube/Google, the Edinburgh Festival. He had recorded with Deutsche Grammophon, collaborated with Yo-Yo Ma, Itzhak Perlman, Lang-Lang. He had won the Suntory Award, the Grawemeyer Award, a Grammy Award, an Oscar (for the music of *Crouching tiger, hidden dragon*). He had been played at the Beijing Olympics (2008). He had been cultural ambassador for the Shanghai World Expo (2010).

But the turning point of this spectacular career came with his second opera. *Marco Polo* (1995) was in itself the show of globalization and the globalization of the show. We can understand that, in a way, globalization is a show, indeed, the very show of the new millennium. The work mixed Western dramatic and Peking opera styles. Dreamlike passages (in the Pekinese style), transhistorical, see apparitions of Dante, Scheherazade, Freud, Mahler, Cage. A narration of the famous voyage is woven however between these interludes. This motley ensemble won the Grawemeyer Award in 1998. This propelled the musician into his global career. The same year, the opera *Peony Pavilion* was created in the staging of Peter Sellars. Again in 1998 – a key year for Tan – saw the composition of the *Water Concerto*, which already marked a culmination for his “organic music”, composed for per-

29 This led to the commissioning of an article, to which we refer the English-speaking readers. See Jacques Amblard, “Faustus: the last night. The new “lyric style” of Pascal Dusapin,” in *Faust in music*, ed. Lorna Fitzsimmons (Oxford: Oxford University Press, 2018), 484–93.

30 And this “democratic” orchestra only makes its decisions after the vote of its musicians...

cussion ensembles, winds or strings in ceramic, paper or water. These new organologies, for several years, appeared punctually in chamber, orchestral or dramatic pieces. In 2002, they culminated in *Tea: a mirror of soul*, a new opera that was essentially articulated with them, one act for each "element".

The opera made Tan Dun. And Tan Dun is probably the most famous living composer today. The show of careers, the careers of the show: that seems the new question for musicians. And opera may be in the very center of it.

Bibliography

- Adorno, Theodor W. *Introduction à la sociologie de la musique*. enies though. octobre 1997, p. omme Babel, Balland, 2001; Noé, 2016 show. other seductive synopsis. Genève: Contrechamps, 1994.
- Amblard, Jacques. "Faustus: the last night. The new "lyric style" of Pascal Dusapin". In *Faust in music*, ed. Lorna Fitzsimmons, 484-93. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Amblard, Jacques, et Emmanuelle Aymès. *Micromusique et ludismes régressifs depuis 2000*. Aix-en-Provence: PUP, 2017.
- Amblard, Jacques. *Vingt regards sur Messiaen*. Aix-en-Provence: PUP, 2015.
- Bourriaud, Nicolas. *Radicant: Pour une esthétique de la globalisation*. Paris: Denoël, 2009.
- Chaillou David. *Napoléon et l'opéra: La politique sur la scène*. Paris: Fayard, 2004.
- Dingle, Christopher. *Messiaen's final works*. Burlington: Ashgate, 2013.
- Doublet, Gérard. *Opéra: nouveaux publics, nouvelles pratiques*. Paris: BDT, 2003.
- Ebguy, Robert, *La France en culotte courte: Pièges et délices de la société de consolation*. Paris: J.-C. Lattès, 2002.
- Foster, Hal. *Design & crime*. Paris: Les prairies ordinaires, 2008.
- Hill, Peter and Nigel Simeone, *Olivier Messiaen*. New Haven, Londres: Yale University Press, 2005.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991.
- Johnson, Victoria. "L'organisation de l'opéra comme „champ de l'entreprise"". In *Musique et sociologie*, ed. Anne-Marie Green, 301-343. Paris : L'Harmattan, 2000.
- Kiley, Dan. *The Peter Pan Syndrom*. New York: Dodd, Mead & Company, 1983.
- Lamantia, Frédéric. *L'opéra dans l'espace français*. Paris: Connaissances et Savoir, 2005.

- Lochhead, Judith. Introduction to *Postmodern music. Postmodern thought*, ed. Judith Lochhead, 1-12. New York, London: Routledge, 2002.
- Maillet, Corinne. *Le marketing adulescent: Comment les marques s'adressent à l'enfant qui sommeille en nous*. Paris: Pearson Education France, 2005.
- Menger Pierre-Michel. *Le paradoxe du musician: Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*. Paris: Flammarion, 1983.
- Menger, Pierre-Michel. *La condition du compositeur et le marché de la musique contemporaine*. Paris: La documentation Française, 1980.
- Schwarz, K. Robert. *Minimalists*. London: Phaidon, 1996.
- Seabrook, John. *Nobrow: the culture of marketing, the marketing of culture*. New York: Knopf, 2000.
- Wyatt, Michael. "Staging the ineffable: Olivier Messiaen's *Saint François d'Assise*". In *The opera Quatterly* 27, no. 4 (2011): 503-8.

Das Olmützer Provinztheater und seine Beziehung zu Marburg und Laibach. Das Olmützer Operntheater als Modell zur Herausbildung eines nationalen Theaters im Rahmen der Österreichischen Monarchie¹

Lenka Křupková, Jiří Kopecký
Univerza Palacký v Olomouci
Palacký-Universität in Olomouc

Österreichische Provinztheater im 19. Jahrhundert

Gegenstand unseres Interesses waren die Abläufe und Ereignisse im Opernbetrieb in einem der vielen Provinztheater der Habsburgischen Monarchie. Daraus folgten auch unsere Arbeitsaufteilung und Arbeitsschritte: 1) Die Periodisierung richtete sich nach Verträgen, die von der Stadt mit Theaterunternehmern, resp. Direktoren, abgeschlossen wurden. 2) Die jeweiligen Direktoren brachten zwar ihr eigenes Ensemble mit, doch die Fluktuation der Künstler war so hoch, dass es nötig war, jede einzelne Saison aus der Sicht der Besetzung zu betrachten. Dies war auch der Grund, warum wir 3) bei einer Reihe von Künstlern auch Informationen über ihre vorherigen Tätigkeitsorte und über die Wirkungsstätten, wohin sie nach dem Verlassen der Olmützer Bühne wechselten, zusammengetragen haben.

Die Direktoren des Olmützer Theaters (mit fettgedruckter Schrift sind diejenigen Direktoren gekennzeichnet, bei denen eine Beziehung zum Theaterleben in Laibach oder Marburg festzustellen war.):

Leopold Hoch (1830–1834/1836)

Karl Burghauser (1834/1836–1847)

- 1 Unsere Studie basiert auf Forschungsergebnissen eines dreijährigen, mit Fördergeldern der tschechischen Grantbehörde unterstützten Projektes, das im Jahre 2012 in eine Publikation von zwei Bänden mündete: Kopecký, Jiří: Die deutsche Opernbühne in Olmütz 1770–1878 I; Křupková, Lenka: Die deutsche Opernbühne in Olmütz 1878–1920 II (Palacký-Universität in Olmütz, Olmütz 2012).

Friedrich Blum (1847–1859)
 Carl Haag (1859–1862)
 Carl König (1862–1868)
 Ignatz Czernits (1868–1872)
 Julius Schwabe (1872–1874)
 Carl Joseph von Bertalan (1874–1878)
 Julius Fritzsche (1878–1880)
 Emanuel Raul (1880–1883)
 Emil Schönerstädt (1883–1884)
 Robert Müller (1884–1887)
 Emanuel Westen (1887–1888)
 Carl Stick (1888–1890)
 Carl Berghof (1890–1896)
 Stanislaus Lesser (1896–1904)
 Carl Rübsam, Leopold Schmid (1904–1908)
 Leopold Schmid (1908–1917)
 Dr. Robert Schlismann-Brandt (1917–1920)

Die beim Einblick in das faszinierende Netz von Provinztheatern zu Tage gekommenen Beziehungen zwischen Olmütz und Laibach/Marburg können auf Zeiträume hinweisen, in denen diese Theater ein ähnliches Interpretationsniveau sowie eine vergleichbare Theaterpraxis aufwiesen (die gleiche Unterscheidung von Bereichen, Personalanstellung, Dramaturgie, Regie von Schauspielen sowie Opern nach Mustern von Zentren oder Regiebüchern, oder auch die finanziellen Möglichkeiten der Direktoren). Allein schon die Richtung der Bewegung von einem Theater zum anderen kann dann die Ambitionen, mit denen Künstler zu konkreten Bühnen zu kommen pflegten, andeuten. Zum Beispiel stand Olmütz in den 1850er Jahren politisch Wien sehr nah, weshalb die Sänger nach einem Engagement in Olmütz zu prestigeträchtigen Bühnen in Wien, Prag oder Berlin wechselten. Die Olmützer Direktoren waren meistens in der Lage, den Betrieb auch während der Sommerferien sicherzustellen. Auf einem auf diese Weise erworbenen guten Ruf konnte das Olmützer Theater noch in den 1860er Jahren und zu Anfang der 1870er Jahre aufbauen. Eine weitere, anscheinend heterogene These unseres Beitrags betrifft die Umsetzung des nationalen Repertoires. Während das Adjektiv „national“ in den 1860er Jahren tschechische Werke betrifft, also die in tschechischer Sprache aufgeführten

Werke, repräsentiert ab der zweiten Hälfte der 1880er Jahre „national“ auf dieser österreichische-ungarischen Bühne ausschließlich das, was deutsch ist. Zu engsten Kontakten zwischen dem Olmützer Theater und dem Theater Laibach kam es während des Direktorats Carl Königs, der in die großdeutsch-orientierte Stadt Olmütz neue Erfahrungen mit der Einstellung tschechischer Künstler sowie mit der Aufführung tschechischer Werke brachte.

Zwischen Olmütz und Laibach/Marburg

Unter der Führung der meisten Direktoren waren beim Olmützer Theater viele aus Laibach und Marburg engagierte Künstler tätig. Und andererseits wechselte eine Reihe von Künstlern von Laibach und Marburg nach Olomouc. Wertvolle Informationen darüber finden sich regelmäßig in den Stellenausschreibungen des Olmützer Stadtrats für eine neue Theaterleitung. Weil unsere zeitlichen Möglichkeiten sehr begrenzt sind, konzentrieren wir uns auf die Persönlichkeit des Theaterunternehmers Carl König (1825–?).

Carl König wechselte zum 1.10.1856 nach Olmütz. Seinem Reisepass sind der letzte Aufenthalt (Lemberg, 23.9.1856) sowie Reisen zur Verlängerung des Reisepasses (Wien, 7.10. und 7.11.1856) zu entnehmen. Der spätere Theaterdirektor wurde als „Carl Krayll, genannt König“ oder in der Variante „C. König, recte Krayl“ eingetragen. Als 32-jähriger Katholik, in Wien als Sohn der Eltern Franz Krayll und Christine geb. Göstl geboren, heiratete er am 11.8.1857 in der St.-Moritz-Kirche Franziska Sachs. In Olmütz kamen ihre vier Kinder zur Welt und bei den Töchtern wurde der Name des Vaters in der Variante „Král“ eingetragen, wobei eine slowenische Herkunft von C. König² nicht auszuschließen ist. Gerade in Königs Zeit kam es in

2 Siehe Jitka Balatková, „Osobnost divadelního ředitele Carla Königa v zrcadle olomouckých archivních pramenů“, *Olomoucký archivní sborník* 9, in: Olomoucký archivní sborník 9, Bohdan Kaňák, Heda Minaříková, eds. (Olomouc: Zemský archiv v Opavě, Státní okresní archiv Olomouc, 2011), 93–100. Balatková arbeitete mit dem *Anmeldungs- und Abmeldungsprotokoll der Schauspieler, Sänger, Musiker und Theaterangestellten* (Theater-Personal) aus den Jahren 1853–1862 (deponiert im Archiv der Stadt Olomouc, Sign. 4201) und mit der Matrikelsammlung des Landesarchivs in Troppau, Niederlassung Olmütz) (*Trau-Matrikel des römisch-katholischen Pfarramtes zum hl. Moritz*, Nr. 5904, *Geburts-Matrikel des römisch-katholischen Pfarramtes zum hl. Moritz in Olmütz*, Nr. 5596, und *Sterbe-Matrikel des gleichen Pfarramtes*, Nr. 5612). Der „Pacht-Vertrag“ wurde von „Carl König, recte Krayl“ unterzeichnet, im Kopftitel des Vertrages wurde der Direktor als „Carl König, recte Krail“ angegeben (1862).

der politisch entspannten Atmosphäre der 1860er Jahre zur Wiederaufnahme tschechisch gespielter Vorstellungen am städtischen Theater (seit dem 2.2.1864). Allerdings blieb das Publikum bald wegen des schlechten Niveaus der tschechischen Sprache weg.³ Am 20.9.1864 meldete König an die Gemeinde, dass jeder zweite Sonntag (um 16.00 Uhr) einer tschechischen Vorstellung gewidmet werden solle. Der Antrag wurde zwar vom Magistrat abgelehnt (Aktenzeichen 6244, 29.9.), doch König gab nicht auf – das Publikum war zufrieden, die Kasse stimmte und die offene Bühne verdiente sich Applaus. Am 12.10. überließ also der städtische Rat die Durchführung weiterer Vorstellungen König. Nach der Amtsübernahme von I. Czernits war es dann jedoch nicht mehr erlaubt, am Theater tschechisch zu spielen.⁴

König rekrutierte während der Ferien des Jahres 1865 seine zukünftigen Opern-Mitglieder in Prag. Mit einer ziemlich deutlichen Missbilligung wurde dieses Vorgehen vom bekannten Prager Schriftsteller und schlagfertigen Kommentator des Kulturgeschehens Jan Neruda kommentiert, als er über die Mängel des tschechischen Theaters in Prag räsonierte (zum Beispiel mit dem häufigen Vorwurf einer geringen Besucherzahl). Gleichzeitig nutzte er die Olmützer Verhältnisse zu einer Kritik am Theaterleben in Brünn. Neruda hielt es für nichts Ungewöhnliches, wenn die Direktoren der deutschen Theater „wie eigentlich alle Theaterdirektoren, aufs Geld schauten“, und deswegen sich mit Einkünften aus tschechischen Spielen behelfen:

Die Wellen in der tschechischen Theaterwelt steigen sehr hoch, es gibt da äußerst viel Geräusche und Lärm, es gibt ganze Wolken von Schaum. Und am Ufer dieses Meeres sitzt Herr König, oder wie auch immer dieser Olmützer Direktor und der Mann von einem romantischen Geist heißt, und wartet auf Perlen, die ihm durch Zufall in seinen bereiten Schoss fallen. Er soll angeblich eine Ganze Schnur von solchen Perlen eingesammelt haben, die er hinter sich her nach Olmütz zu ziehen hat. Bei seiner Auswahl soll er gleichzeitig be-

3 Siehe Jiří Štefanides, *Kalendárium dějin divadla v Olomouci* (od roku 1479) (Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 2008).

4 Siehe Stanislav Langer, *Stručná historie divadla v Olomouci* (Divadelní ústav Praze: Praha 1961, sign. MB 721a), III/9; zum Verbot von Vorstellungen tschechischer Theatergesellschaften aus dem Jahre 1884 siehe Štefanides, *Kalendárium dějin divadla v Olomouci* (od roku 1479), 67. Über die tschechische Vorstellung vom 12.3.1864 informierte Carl König den Gemeinderat mit einem Schreiben vom 10.3.1864, dem er auch ein gedrucktes Plakat hinzufügte (Archiv der Stadt Olomouc, *Politische Registratur 1786–1873*, Kart. 81, Akte Tschechische Theatervorstellungen 1864–1871).

*rücksichtigt haben, ob die neu engagierte Kraft auch auf Tschechisch spielen kann. Olmütz soll seine regelmäßigen tschechischen Spiele erhalten und dadurch auch Brünn beschämen. Man hat da wirklich genügend Gründe, sich zu wundern, dass Brünn, resp. die mährischen Landesabgeordneten selbst, nicht an die Schaffung der erforderlichen tschechischen Schauspiele in der Hauptstadt von Mähren denken. Brauchen vielleicht die Mährer kein Theater? Wir sind davon überzeugt, dass diese Schauspiele, sobald sie nur gespielt werden, ein großes Publikum finden werden.*⁵

Unter Königs Leitung in Olmütz kamen und gingen zahlreiche Künstler, die schon in der Zeit ihrer Gastauftritte berühmt waren oder später Stars des Provisorischen Theaters, resp. des Nationaltheaters, wurden: Dirigent Adolf Čech, Terezie Ledererová, František Ferdinand Šamberk, der in Olmütz die Opernsängerin Julie Knornová heiratete, Ludevít Lukes, Eleonora von Ehrenberg oder Betty Hanušová. Nach Königs Wegzug aus der Stadt war es nicht mehr möglich, ein derart tolerantes Nebeneinander aufrecht zu erhalten.⁶

Als im Jahre 1862 eine Ausschreibung für das Anmieten des Theaters stattfand, war unter den Bewerbern auch der zukünftige Theaterdirektor

5 Jan Neruda, „Feuilleton“, *Národní listy*, 16. 7. 1865.

6 Diese Entwicklung dokumentieren die Schicksale tschechischer Theatergesellschaften. Antonín Štandera, der Sohn von Anna Štanderová, erhielt für das Jahr 1868 eine Genehmigung für Sonntagsvorstellungen in dem städtischen Theater. Die Gesellschaft von Václav Svoboda durfte im Jahre 1870 sonntags und mit Erfolg auch an Werktagen spielen. Das ist wahrscheinlich auch der Grund, warum Svobodas Ersuchen im Jahre 1871 abgelehnt wurde. In den Jahren 1873–1875 wurde auch eine der berühmtesten tschechischen Wanderbühnen, die von Eliška Zöllnerová geführt wurde, abgewiesen (als Vorwand diente dem Rathaus die schon geplanten Reparaturen des Theaters). Letztendlich begann man im Jahre 1876 in der Volksakademie (Občanská beseda) zu spielen. „Erst auf Grund einer Intervention des Abgeordneten Dr. Fanderlík erteilte der Bürgermeister Dr. Engel seine Zustimmung.“ Mit der Gesellschaft von E. Zöllnerová kamen auch berühmte Künstler aus dem Prager Provisorischen Theater nach Olmütz. Im Jahre 1877 waren es Otylie Sklenářová-Malá oder František Kolár. Stanislav Langer führte im Jahr 1876 die Verkaufte Braut mit Vilém Heš auf, Jindřich Mošna sollte in Einaktern auftreten (Stanislav Langer, *Stručná historie divadla v Olomouci* (Praha: Divadelní ústav v Praze, 1961) III/10, 3) und die Operetten von F. von Suppé und J. Offenbach wurden belegt. Auf diese Art und Weise trat das tschechische Theaterwesen, wie es in Olmütz auch im Bereich des Schauspiels der Fall war, „in einen offenen Wettbewerb mit dem hiesigen Stadttheater“ (Jiří Štefanides, „České divadlo“, in *Dějiny Olomouce II*, Jana Burešová, Jindřich Schulz, eds. (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2009), 91.

von Laibach.⁷ Bis zum 24.4.1862 lagen sieben Bewerbungen vor. Der achte potenzielle Kandidat für die Stelle des Theaterdirektors in Olmütz „Chevalier Wollheim“, Direktor des städtischen Theaters in Hamburg, brach die Korrespondenz nach seinem ersten Schreiben ab. Der Bericht über die Ausschreibung lautet wie folgt:⁸ Von sieben Bewerbern wurden wegen unvollständiger Bewerbungen Georg von Nedelko, Opernsänger in Temesvar, H. W. Konrad, Direktor des Kroll-Theaters in Berlin, und Ludwig Kramer, der ehemalige Direktor und jetzige Privatunternehmer in Dresden, ausgeschlossen. Herman Salmayer, Direktor des Theaters in Klagenfurt, hatte schon das Theater in Laibach übernommen. Er hätte also in Zukunft keines der Theater persönlich führen können, was in keinem Fall vorteilhaft für die Theater gewesen wäre. König versprach eine Erneuerung der Theaterräumlichkeiten, der Dekorationen und der Sitzplätze. Neben der Kauti- on verfügte er über 4500 Gulden in bar. Peter Fröhlich, Direktor des städtischen Theaters in Reichenberg, bot auch eine anspruchsvolle Renovierung des Interieurs an und legte darüber hinaus auch ein Zeugnis des Polizeidirektoriums in Brünn sowie der Behörden in Reichenberg vor. Die Herren Karl Klement und Eduard Raimann, Direktoren des städtischen Theaters in Troppau, sagten nur die Erfüllung der beantragten Bedingungen zu. Letztendlich war es also C. König,⁹ dessen Bewerbung in der zweiten Runde der Abstimmung erfolgreich war.

König engagierte während seiner Tätigkeit als Theaterdirektor in Olmütz in der Spielzeit 1864/1865 als zweiten Kapellmeister Herrn Schaller vom Theater in Laibach. Insbesondere hat man aber das Olmützer Theater mit den Laibacher Theaterverhältnissen verglichen, als nach einer Reihe von Vorstellungen von schlechter Qualität der Artikel *Moderne Opernzustände* erschien, in welchem die schwierigen finanziellen Bedingungen des

7 Die Stadt ließ den Bericht über die Miete des Theaters und der Reduta am 11.3.1862 veröffentlichen. Die Bedingungen dafür wurden nach einem üblichen Muster formuliert: eine Kauti- on von 1000 Gulden, Jahresmiete von 500 Gulden, ein sechsjähriger Vertrag und „eine dem Geschmacke der Jetztzeit entsprechende Garderobe, Theaterbibliothek, und ein gutes Repertoire, oder aber die zu deren Anschaffung nöthigen Mittel“. Angebote sollten bis zum 15.4.1862 eingereicht werden. Zitiert nach der *Wiener Theater-Chronik*, 27. 3. 1862, *Wiener Zeitung*, 15.3. a 19 3. 1862 (deponiert in Archiv der Stadt Olomouc, Kart. 1048).

8 *Sitzungsprotokoll des großen Ausschusses der königl. Hauptstadt Olmütz 1862*, Dokument datiert zum 28.4. 1862 (Archiv der Stadt Olomouc, Kart. 1048).

9 *Sitzungsprotokoll des großen Ausschusses der königl. Hauptstadt Olmütz 1862*, Dokument datiert zum 5.5.1862 (Archiv der Stadt Olomouc, Kart. 1048).

Opernbetriebes beschrieben wurden:¹⁰ Der Mangel an exzellenten Sängern, und insbesondere an Tenorsängern, schraubte die Kosten für die Gagen auf bis zu 18 000 Gulden hinauf. Das war auch der Grund, weshalb sich nur subventionierte Theater gute Sänger leisten konnten (in Graz und in Wien waren es 12 000 Gulden und der Direktor Blum hatte in Lemberg eine jährliche Subvention von 16 000 Gulden zur Verfügung. In Linz waren es 4000 Gulden). In Prag erhielt ein Tenorsänger bis zu 4000–8000 Gulden. Die Sängerin Rutland, die während der Zeit von Carl Haag die Rolle der Dinorah sang, sollte in Graz für eine Gage von 3400 Gulden auftreten, was ihr zu wenig war. Sie nahm deshalb ein Angebot in Hamburg für 4500 Gulden an. Die ehemalige Olmützer Koloratur-Sängerin Adolfine Mayer bezog in Wien als Opernsoubrette ein Honorar von 4000 Gulden, womit sie auch nicht zufrieden war. An Ostern nahm sie deshalb ein neues Engagement für 5000 Gulden an. Die Situation der auf einem halbjährigen Betrieb basierenden Theater mit einer Opernsparte in Olmütz, Laibach und Klagenfurt, war schwierig, da sie den Opernsängern im Vergleich zu den Theatern mit einem ganzjährigen Betrieb wie Brünn, Linz und Temesvar, wo ein Mitglied des Opernensembles 100 Gulden monatlich bezog, das Doppelte zahlen mussten. Die „halbjährigen“ Theater mussten dann mit einer großen Fluktuation von Sängern rechnen und waren auf Anfänger angewiesen, die meistens nur fünf bis acht Rollen einstudiert hatten. Die Qualität blieb also bei einem stereotypen Repertoire schwankend, da die Anfänger nur mit Solo-Arien, Duetten oder Terzetten vertraut waren. Der Kapellmeister musste ihnen dann den Ensemblesang erst noch beibringen. Die Opern wie *Der Troubadour*, *Ernani* oder *Martha* pflegte man eigentlich als neue Opern mit einem Vorbereitungsprogramm von acht bis zehn Klavierproben und zwei und manchmal auch drei Orchestralproben einzustudieren. Zu Beginn einer Spielzeit im September dauerte es bis zu 14 Tagen, bis sich das Ensemble eingesungen hatte, und dann gab es vier Wochen, in denen man auf Sicherheiten wie Verdi, Donizetti und heute auch auf den unentbehrlichen *Faust* von Gounod setzen konnte. Das Publikum forderte dann allerdings bald neue Stücke, was die Theaterkassen unter Druck setzte.

Alles in allem gesehen lässt sich bei einem Blick auf die Verhältnisse zwischen dem Opernbetrieb in Olmütz und dem in Laibach bis zu den 1870er Jahren eine zeitliche Nähe des Engagements in Olmütz und Laibach feststellen, was uns zu der Vermutung eines qualitativ vergleichbaren Be-

10 *Olmützer Zwischen-Akt*, 21. und 22.3.1867, man kann nicht ausschließen, dass König Verfasser oder Mitverfasser war.

triebes bringt, und zwar bis zu der Zeit, in der die Beliebtheit des Singspiels die Theaterunternehmer zu ruinieren begann. Möglicherweise hatte ein Engagement in Olmütz wegen der engen Verbindungen zu Wien und wegen der geographischen Nähe zu den deutschen prestigeträchtigen Bühnen einen etwas besseren Ruf. Olmütz gewann einen Ruf als ein Theater, an dem zukünftige Opernstars ihre ersten Auftritte hatten. Und was die erfolgreiche Aufführung des nationalen Repertoires auf der Theaterbühne betrifft, so ist ein spontanes Interesse für tschechische Spiele nach dem Oktoberdiplom 1860, und zwar insbesondere unter dem Direktor C. König, zu beobachten. Diese Richtung rief allerdings in einer großdeutsch geprägten Stadt eine Gegenreaktion hervor und seit den 70er Jahren sind wir Zeugen der Stärkung der Position des Olmützer Theaters als einer deutschen Nationalbühne. Dies ist aber schon Thema des folgenden Teiles des Beitrags.

Von Laibach und Marburg nach Olmütz

Ende der siebziger Jahre endete die bis dahin übliche sechsjährige Theaterpacht der Olmützer Theaterdirektoren; diese verließen die Olmützer Station lange vor dem Ende der Pacht. Grund dafür war die schlechte finanzielle Situation des Theaters, in dem die Direktoren als Unternehmer große Verluste machten. Das Theater sah sich mit einem Absinken der Besucherzahlen konfrontiert, das wohl Folge einer allgemeinen Wirtschafts- und Agrarkrise war, aber auch der Angst vor Bränden, die zu dieser Zeit große europäische Theater erfassten (z. B. 1881 das Nationaltheater in Prag und das Wiener Ringtheater). Die sinkenden Besucherzahlen gingen Hand in Hand mit dem Absinken des Niveaus des Theaters in den 1880er Jahren; tschechische Produktionen waren im deutschen Theater von der deutschen Stadtregierung im Jahr 1884 definitiv verboten worden. Laut zahlreichen zeitgenössischen Bewertungen kam das Theater zur Schmiere herab. Erst im Verlauf des letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts verbesserte sich die künstlerische Verfassung. Von den 1870er Jahren bis 1920, als das bisher deutsche Stadttheater in Olmütz in tschechische Hände übergeben wurde, erfuhr es nach und nach eine Umwandlung von einer Bühne mit weltoffenem Repertoire zu einem Stadttheater mit deutlich nationalem Charakter, in welchem die Programmgrundlage neben den für die Theaterkasse wichtigen leichten Genres die klassischen Opern- und Dramenwerke deutscher Autoren bildeten. Das deutsch dominierte Opernrepertoire im Stadttheater sollte vor allem ein Gegengewicht zu den tschechischen Opern darstellen, die man in Olmütz am Ende der 1880er Jahre von der František

Trnka-Gesellschaft im Wirtshaus *Bei der Stadt Olmütz* und dann ab Ende der 90er Jahre in einem neu erbauten Saal des Olmützer Gesangs- und Musikvereins Žerotín aufführen ließ.

Laibach und Marburg erscheinen auch in den Biographien von Sängern,¹¹ Kapellmeistern und Direktoren, die in Olmütz ab dem Ende der 1870er Jahre wirkten. Olmütz wurde, wie im Fall des Direktors Julius Fritzsche (1844–1907), der 1878 direkt aus Laibach nach Olmütz gekommen war, zu einer Umsteigestation auf dem Weg zu bedeutenderen Direktorenposten in Deutschland. In seinem Lebenslauf für das Olmützer Stadttheater erwähnt Fritzsche auch seine Erfahrungen mit einem Opernbetrieb, die er als Leiter des neu erbauten Sommertheaters im Kurort Meidlingen bei Wien gesammelt hatte. In Laibach betrieb er aber lediglich Schauspiel und Operette, wo auch seine Ehefrau, die Sängerin Josefine Fritzsche (geb. Wagner, 1849–1893) auftrat. Aus einem Gutachten aus Laibach an das Olmützer Stadttheater geht hervor, dass sich Fritzsche im ersten Jahr seines zweijährigen Wirkens im Landschaftlichen Theater als „routinierter Fachmann“ erwies, dessen Wirken durchgehend gut aufgenommen worden war. Besonders wurden seine „stets geordneten Vermögensverhältnisse“, seine an „Raritäten reiche Bibliothek“ und die „vorzügliche Garderobe“ lobend hervorgehoben. In der zweiten Saison jedoch habe Fritzsche in Laibach einen großen Teil der Theaterbesucher verloren, was nach Ansicht des Gutachtenautors dem „undelikat“en Benehmen Fritzsches zuzuschreiben sei, das auch verhindert habe, dass das Publikum die tatsächlichen Fähigkeiten seines Theaterdirektors hätte erkennen können. Grund waren doch wohl eher die Produktionen auf mittelmäßigem Niveau, wovon die kritischen,

11 Zu den bedeutendsten Sängern gehören: Joseph Beck (1848–1903) war in Olmütz in der Saison 1868/69 engagiert und gastierte hier auch im Jahr 1878 und wirkte unmittelbar nach seinem Gesangsstudium in Wien in Laibach. Franz Bucar (1861–?), auch unter dem Namen Franz Bučar de Petru oder in Olmütz als Franz Kyrilow bekannt) kam nach Olmütz in der Saison 1893/94; er stammte aus dem slowenischen Teil Kärntens und wirkte vor Beginn seiner Sängerlaufbahn als Lehrer in Laibach. Marie Gärtnerová (1877–1965) wirkte in Olmütz in der Saison 1905/06 und debütierte in Laibach. Antonín Karas (1869–1937) sang in Olmütz während der Saison 1885/96, in Laibach war er 1912/13 engagiert. Der bedeutende Solist zahlreicher europäischer Opernbühnen und der New Yorker Metropolitan Opera, der gebürtige Laibacher Franz Naval (mit bürgerlichem Namen Franz Pogacnik, 1865–1939) debütierte in Olmütz 1888. Anton Passy-Cornet wurde in Olmütz in der Saison 1894/95 engagiert und im folgenden Jahr in Laibach. František Prošek (Lebensdaten unbekannt) wirkte in Laibach im Jahr 1871, in Olmütz gastierte er 1880. Koloman Schmid (1829–1905) war in Laibach 1855–1857 tätig und wurde in Olmütz in der Saison 1888/89 engagiert. Gustav Schweighofer (1839–1920) sang in Olmütz in den Saisonen 1870/71 und 1888/89; in den 90er Jahren gastierte er in Laibach.

der ersten Aufführung von Strauss' Operette *Der Karneval in Rom* gewidmeten Worte im Laibacher Tagblatt zeugen: „Noch nie wurde eine so reiche Serie falscher Töne vom Stapel gelassen, eine merkbare Mattigkeit trat auf der Bühne, Rufe des Missfallens und Zischen im Zuschauerraume in den Vordergrund.“¹² Trotz dem nicht vollkommen positiven Gutachten aus Laibach und der nur geringen beruflichen Erfahrung mit der Leitung einer Oper wurde Fritzsche in Olmütz im Jahre 1878 angenommen, und zwar vor allem deshalb, weil sich für deren Anmietung insgesamt nur zwei Bewerber interessierten, also außer Fritzsche noch Eduard Bachmann aus Karlsbad.¹³ Als Fritzsche in Olmütz die Möglichkeit erhielt, auch den Opernbetrieb zu leiten, bemühte er seine künstlerischen Ansprüche mit voller Kraft zu entwickeln. An ihnen erschöpfte er sich aber finanziell bereits in der ersten Saison deutlich, als er außer sechs Operetten-Neuheiten zum ersten Mal in Olmütz Verdis *Aida* in prunkvoller Ausstattung und Webers *Oberon* und *Euryanthe* inszenierte. Als ihm die Stadt im zweiten Jahr Subventionen verweigerte, verlor er das Interesse, dieses Verlustunternehmen fortzuführen und ging zu günstigeren Bedingungen nach Hamburg und noch ein Jahr später nach Berlin, wo er erfolgreich die Operettenbühne leitete.¹⁴

Als Schauspieler an vielen Orten der österreichisch-ungarischen Monarchie, einschließlich Laibach, wirkte auch Emanuel Raul (1843–1916), Fritzsches Nachfolger auf dem Direktorenposten in Olmütz, unter dessen Leitung gegen Ende der Saison 1882/83 Gustav Mahler nach Olmütz berufen wurde, der hier die Leitung des Opernorchesters für den Vorgänger, Kapellmeister Emil Kaiser, übernehmen sollte, mit welchem Direktor Raul in einen Konflikt geraten war. Gustav Mahler nahm diese kurzzeitige Stelle (es handelte sich nur um zwei Monate) in der Hoffnung auf ein weiteres berufliche Fortkommen an, denn herrührend aus der Direktorenära Friedrich Blums herrschte in Theaterkreisen noch das Bewusstsein von Olmütz als einem sehr gutem Theater unter den übrigen Provinzbühnen.¹⁵ Sofort nach dem Antritt der Stelle bemerkte er jedoch, dass sich das Theater in keinem guten Zustand befand, dass es im Gegenteil gerade eine Etappe der größten Misere in der bisherigen Geschichte seiner Existenz durchlief. Er fand den Theaterfundus in unerfreulichem Zustand vor und gespielt wur-

12 *Laibacher Tagblatt*, 15. 3. 1877.

13 *Mährisches Tagblatt*, 18. 2. 1878.

14 Zunächst das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater; später kaufte er das Woltersdorf-Theater, wo er nach einem Umbau eine erstklassige Berliner Operettenbühne aufbaute, das Neue Friedrich-Wilhelmstädtische Theater.

15 Alfred Rosenzweig-Mathis, *Gustav Mahler. New Insights into His Life, Times and Work* (Aldershot: Ashgate, 2007), 166.

de vor modrigen, wurmstichigen Kulissen und defekter Bühnenmechanik. Direktor Raul hatte sich in einem Teufelskreis befunden, denn die geringen Besucherzahlen erlaubten ihm keine größeren Investitionen in die Qualität des Theaterbetriebs; die schlechten Vorstellungen wiederum hielten das Publikum von weiteren Besuchen ab und der Eigentümer des Theaters – die Stadt – ignorierte den Antrag auf Subventionen. Auch die theaterinteressierte Öffentlichkeit empfing Mahler in Olmütz mit großem Misstrauen: [...] „die Leitung der Oper aber einem Anfänger anzuvertrauen, war ein Wagniß, vor dem wir die Direction warnen, und welches sich unser Publicum kaum gefallen lassen dürfte,“ schrieb *Die Neue Zeit*.¹⁶ Gewissenhaft korrigierte die Redaktion dieser Zeitung die Behauptung, Mahler habe als Dirigent keine Erfahrung, als sie einige Tage später über sein früheres Wirken als Dirigent im Laibacher Theater berichtete.¹⁷ Mahlers Wirken als Dirigent wurde auf den Seiten der Theaterrubriken der Lokalpresse größere Aufmerksamkeit als anderen Opern-Kapellmeistern sonst gewidmet. Die Rezensenten waren sich seiner Außerordentlichkeit schon am Anfang seiner Karriere in Olmütz bewusst und würdigten ihn in ähnlichem Maße wie die in Laibach.¹⁸

Der gebürtige Olmützer Emanuel Westen, mit bürgerlichem Namen Emanuel Witzke (1851–1906), wirkte als Direktor des Stadttheaters in Marburg an der Drau in den Jahren 1882–1884. Dort trat er auch erfolgreich in Schauspiel- und Operettenrollen auf. In seiner ersten Saison brachte er mehrere Operettenneuheiten, von denen laut zeitgenössischen Informationen der Marburger Zeitung Millöckers *Apajune*, *Der Wassermann*, *Der lustige Krieg* und *Das Spitzentuch der Königin* von Johann Strauß die beim Publikum beliebtesten waren¹⁹ und in der folgenden Saison dann vor allem Millöckers *Bettelstudent*. Von der besonders anfänglichen Beliebtheit beim lokalen Publikum zeugt auch dieser Kritikauszug vom Ende der ersten Saison in Marburg: „Wenn wir von Lieblingen des Theaterpublikums in dieser Saison sprechen wollen, so müssen wir als solche wohl Fräulein Leeb

16 *Die Neue Zeit*, 13. 1. 1883.

17 *Die Neue Zeit*, 26. 1. 1883. Auch dies stellt keine präzise Information dar, denn noch vor seiner Kapellmeisterstelle am Theater in Laibach in der Saison 1881/82 wirkte er kurz im Bad Hall bei Innsbruck.

18 Siehe den retrospektiven Artikel in der *Laibacher Zeitung* vom 23.5.1911, der anlässlich des Todes Mahlers erschien und in dem die lobenden Zitate der zeitgenössischen Kritik aus der Zeit seines Wirkens in Laibach zitiert werden. Zu Mahlers Wirken in Laibach siehe: Primož Kuret, *Mahler in Laibach. Ljubljana 1881–1882* (Wien – Köln – Weimar: Böhlau, 2001).

19 *Marburger Zeitung*, 18. 3. 1883.

und Herrn Direktor Westen bezeichnen [...].“²⁰ In der zweiten Saison musste Westen jedoch eine geringe Besucherzahl verzeichnen.²¹ Am 30. September 1885 begann Westen seine einzige Direktorensaison in Laibach, wo er die Oberregie und die Operettenregie führte. Auch hier gewann er beim Publikum vor allem mit der Operette, wobei die erfolgreichste Vorstellung laut Kritik Strauss' *Zigeunerbaron* war, den Westen in Laibach zum ersten Mal in einer eigenen Inszenierung aufführte.²² Im Gegensatz zu ihm brachte sein Nachfolger auf der Direktorenstelle, Julius Schulz, wieder eine Oper auf die Bühne des Landschaftlichen Theaters. Westen kam schließlich ebenfalls zum Opernbetrieb, und zwar gleich in der nachfolgenden Saison 1887/88 in Olmütz. Hier erwartete ihn jedoch ein halbleeres Theater, denn viele Menschen gingen nicht einmal in Operettendarbietungen, obwohl die Bewertungen der Kritik meistens sehr günstig ausfielen. Deshalb verließ der finanziell schon erheblich erschöpfte Westen Olmütz bereits nach einem Jahr, trat zunächst die Leitung der Sommerbühne in Bremen an und von 1890 bis zu seinem Tod das relativ erfolgreiche Stadttheater in Reichenberg.

Leopold Schmid (Geburts- und Todesdatum unbekannt) kam im Jahr 1904 von einem Direktorenposten in Marburg direkt nach Olmütz. Dort leitete er bis ins dritte Jahr des Ersten Weltkriegs (also 1904–1917) die städtische Bühne, und zwar zunächst in Verbindung mit Carl Rübsam (1860?–?), ab 1908 dann allein. In Marburg verweilte er von 1898–1904. Neben dem Schauspiel, wo Schmid auch modernen Dramen nicht auswich (er brachte bspw. Hartmanns *Fuhrmann Henschel* oder Ibsens *Nora* auf die Bühne), bildeten den Kern des Repertoires Operettenneuigkeiten überwiegend Wiener Provenienz,²³ zu deren Aufführungen ihm ein eigenes 18-köpfiges Orchester zur Verfügung stand. In Marburg war der Direktor beliebt und zumindest dem Urteil der zeitgenössischen Kritik zufolge hatte die Bühne unter seiner Leitung in den Intentionen eines Provinztheaters einen hohen künstlerischen Standard, den zu halten er sich bis ganz zum Schluss

20 *Marburger Zeitung*, 21. 3. 1883.

21 Siehe z. B. *Marburger Zeitung*, 1. 2. 1884.

22 *Laibacher Zeitung*, 31. 3. 1886.

23 Zu den erfolgreichsten der in Marburg aufgeführten Operetten während Schmidts Leitung gehörten *Der Opernball* von Richard Heuberger (erstmalig in der Saison 1899/1900), *Die Geisha von Sidney Jones* (erstmalig in der Saison 1900/99), Strauss' *Wienerblut*, *Die drei Wünsche* von C. M. Ziehrer (erstmalig in der Saison 1901/02), *Rastelbinden* und *Wiener Frauen* von Franz Lehár, *Der liebe Schatz* von Heinrich Reinhardt und *Frühlingsluft* von Johann Strauss (erstmalig in der Saison 1902/03) – siehe *Neuer Theater-Almanach* und *Marburger Zeitung*.

bemühte: „Man kann daraus ersehen, dass Herr Direktor Schmid bis zum letzten Augenblicke seinen wahrhaft künstlerischen Intentionen getreu bleibt“;²⁴ konstatierte die Kritik vor dem Ende der Saison im Jahr 1904. Die stürmischen Ovationen beim letzten Theaterabend waren ihrer Meinung nach der Beweis, „dass sich die Direktion Schmid hier der wärmsten Sympathien zu erfreuen hat“;²⁵ gleichzeitig wurde das gesamte sechsjährige Wirken Schmidts als sehr erfolgreich bewertet.²⁶ Gemeinsam mit Schmid gingen noch mehrere Mitglieder des Marburger Ensembles nach Olmütz (Max Nekut, Leopold Lee, Hans Löffler, Mila Greven) und auch seine Frau, die in Marburg sehr populäre Schauspielerin Alma Schmid.

Schmidts Konkurrent bei der Bewerbung um die Leitung des Olmützer Stadttheaters war der damalige Laibacher Theaterdirektor Berthold Wolf, der zur gleichen Zeit das städtische Theater in Franzensbad leitete. In Olmütz erwarteten Schmid bereits andere Aufgaben, denn hier musste er die Anforderung der deutschen Stadtregierung an ein Repertoire erfüllen, in dem das deutsche klassische Drama und die deutsche Oper bevorzugt wurden. Gleichzeitig musste er in diesen Jahren einen Ausweg aus der Besucherkrise des Theaters suchen, die aufgrund der Konkurrenz einer neuen Form der Unterhaltung entstanden war: des Kinos. Obwohl sich dieser Direktor hier nicht der gleichen Popularität wie in Marburg erfreute, erfährt der Opernbetrieb in Olmütz im Laufe der Schmidtschen Ära doch eine gewisse Stabilisierung.

Das Stadttheater in Marburg wurde in den Jahren 1911–1913 Ort des Wirkens für Dr. Robert Schlismann-Brandt, der später über einen Aufenthalt im Troppauer Stadttheater 1917 nach Olmütz kam. Von den anderen Olmützer Theaterdirektoren unterschied er sich durch seine akademische Bildung, die er an den Universitäten in Bonn, München und Zürich erhalten hatte; seine Fächer waren Philosophie, Kunstgeschichte und Literatur. Die Mission des Theaters als erzieherische Institution erfüllte er in Marburg auch dadurch, dass er Theaterstücke mit vorangehenden theoretischen Vorträgen einleitete. Daneben verkörperte er hier auch männliche Hauptrollen und war als Schauspieler sehr geschätzt, wie an der Kritik seines letzten Auftritts auf der Marburger Bühne deutlich wird: „Zum letztenmale zeigte Herr Direktor Dr. Schlismann-Brandt sein schönes schauspielerisches Können. Reicher und starker Beifall ertönte ihm von allen Seiten des Theaters entgegen, noch einmal beweisend, wie stark und ein-

24 *Marburger Zeitung*, 22. 3. 1904.

25 *Marburger Zeitung*, 29. 3. 1904.

26 *Marburger Zeitung*, 31. 3. 1904.

dringlich seine Kunst auf die Marburger Zuhörerschaft gewirkt hatte.“ An eben diesem Ort wurde er ebenfalls als Direktor gefeiert: „Unter seiner Leitung zeigte der Spielplan größtenteils eine für Provinzbühnen gut getroffene Auswahl.“²⁷ Im Verlauf seiner Leitung stieg das Niveau besonders des Schauspiels, in welchem er dem klassischen Drama den Vorzug gab. Gleichzeitig kam er dem zeitgenössischen Geschmack mit der Aufführung populärer Operetten entgegen, wobei er den größten Erfolg in seiner zweiten Saison mit dem *Frauenfresser* von Edmund Eysler hatte. Schlissmann-Brandt hatte in Olmütz keinen leichten Stand zu der Zeit, zu der er hierher gekommen war, also zu Beginn des Ersten Weltkriegs und kurz darauf, in der Schlussphase der deutschen Bühne in Olmütz. Seit der Entstehung der selbstständigen Tschechoslowakei wurden in der Stadtregierung Verhandlungen über die Übergabe des städtischen Theaters in tschechische Hände geführt, von denen der Theaterdirektor vollkommen ausgeschlossen und somit zur Rolle eines passiv auf die Entscheidungen höherer Instanzen Wartenden verurteilt war.

Superprovinztheater

Im Falle dieser Direktoren lässt sich vermuten, dass die Olmützer Bühne eine gewisse Entwicklung in der Karriere eines Theaterunternehmers bedeutete, da sie ihm die Möglichkeit, aber auch die Pflicht auferlegte, in Olmütz – im Gegensatz zu Laibach oder Marburg – gleichzeitig einen Opernbetrieb zu führen. Dieser wurde als künstlerisch wie finanziell anspruchsvollstes Genre oftmals Ursache von Streitigkeiten zwischen dem Theaterpächter und dem Theatereigentümer, der Stadt, die mittels eines Organs des Stadtrats, des Theater-Komitees strenge Aufsicht über den Betrieb der städtischen Bühne führte. Verfolgen wir die damalige Wahrnehmung dieser Beziehung, scheint es, dass sich diese Direktoren unter einer im Vergleich mit Laibach oder Marburg viel kritischeren Bewertung der Leistungen ihrer Ensembles ausgesetzt sahen; wohlgesonnene Töne erreichten sie in viel bescheidenerem Maße als eben dort.

In der vereinheitlichten Umgebung der städtischen deutschen Theater der österreichisch-ungarischen Monarchie konnten sich die von Station zu Station ziehenden Direktoren einer neuen Umgebung mit Sicherheit einfach anpassen, denn es erwarteten sie ähnliche Vertragsbedingungen, allseitig verwendbare und nach Wiener Vorbildern oder direkt in Wien angefertigte Theaterkulissen (am häufigsten von den Firmen Brioschi, Bur-

27 *Marburger Zeitung*, 18.3.1913.

ghardt und Kautsky) und ein stabiles Repertoire-Gefüge, dessen Kenntnis bei den ebenfalls fluktuierenden Sängern vertraglich gewährleistet war. Dieses Netz deutschsprachiger Provinztheater ist daher in gewisser Weise als ein einziges Superprovinztheater anzusehen, das gleichzeitig Spiegel der Bühne der Metropole Wien war, von der es Innovationen des Repertoires und auch das äußere Erscheinungsbild übernahm. Bestimmte Spezifika des Olmützer Theaters (aber auch vieler weiterer Theater in der multinationalen österreichisch-ungarischen Monarchie) wurzelten vor allem in den nationalen Spannungen am jeweiligen Ort. Die Olmützer Theaterdirektoren gerieten unter den Druck des deutschen Stadtrats. Dieser bestärkte die öffentliche Stimmung in der Bemühung darum, dass im Stadttheater vor allem „die große deutsche Kunst“,²⁸ das deutsche ältere und neuere, von Wagners Werken gekrönte Repertoire erklang und so seine proklamierte Hauptsendung als Tempel der Bildung für die deutschsprachige Olmützer Bevölkerung erfüllte. Mit der schrittweisen Emanzipation der tschechischen Kultur in der Stadt wurde das Stadttheater das wichtigste Nationalsymbol der sich verkleinernden deutschen Sprachinsel in der zahlenmäßig erstarkenden tschechischen Umgebung. Davon, dass das Stadttheater eine für Tschechen sozusagen uneinnehmbare Festung war, zeugt auch folgendes Zitat aus der deutschen Presse von 1906:

Mit jedem tschechischen Autor oder Componisten, dem wir unsere Schauspielhäuser, unsere Concertsäle öffnen, schaffen wir eine Concurrenz den schaffenden künstlerischen Kräften unseres eigenen Volkes, ohne daß wir auf ein Entgegenkommen, auf dankbare Revanche von Seite unserer Gegner rechnen könnten. Das ist nun sehr böse in einer Zeit, wo uns überall das ‚svůj k svému‘ [Gleiches zu Gleichem] entgegengebrüllt wird [...] Wer unser Gastrecht in Anspruch nehmen will, kann uns nur willkommen sein, wenn er als Freund kommt. Dem feindlichen Gaste können wir unsere Thore nicht offen halten.²⁹

Waffe des deutschen Kampfes gegen diesen tschechischen Feind sollte auch die deutsche Oper sein. Die in dieser Hinsicht ohne Zweifel repräsentativen Werke Wagners wurden mit den nur unvollkommenen Mitteln einer Provinzbühne aufgeführt, wodurch diese Waffe an Wirksamkeit jedoch merklich einbüßte.

28 *Mährisches Tagblatt*, 15. 9. 1917.

29 *Mährisches Tagblatt*, 13.1.1906.

Zusammenfassung

Das Provinztheater in Olmütz war Bestandteil eines dichten Netzes aus Theatern, in denen die Künstler der Habsburger Monarchie während einer Zeit von mehr als hundert Jahren umherreisten. Obwohl sich die Theatergesellschaft mit ihrem Theaterdirektor bzw. –Theaterunternehmer an der Spitze in dem betreffenden steinernen Stadttheater beinahe alle sechs Jahre – in Krisenzeiten auch noch häufiger – veränderte, handelte es sich meistens um keinen grundsätzlichen Wandel, und zwar gerade dank der einzigartigen Organisation der österreichischen Theater im mitteleuropäischen Raum. Die Provinzbühnen verfügten über eine ähnliche Ensembleszusammensetzung und boten ein ähnliches Repertoire an. Dabei lag es ganz an den Bedingungen der Stadt, zu denen sie einen fähigen Direktor anlocken konnte. Aus diesen Umständen heraus entwickelte sich dann der Reichtum des Theaterfundus‘ und die konkrete Zusammensetzung eines Ensembles. Am Beispiel der Olmützer Opernszene zeigen wir, welche Bindungen Olmütz unterhielt; besondere Aufmerksamkeit wird dabei den Verbindungen zwischen Olmütz, Marburg und Laibach gewidmet. In den Biographien vieler Olmützer Direktoren figurieren Laibach oder auch Marburg als Orte vorübergehender Engagements am Theater: Olmütz wurde somit zu einer weiteren Umsteigestation auf dem Weg zu bedeutenden Direktorenposten in Deutschland. Der erste Teil des Beitrags untersucht die Situation, in welcher sich das Olmützer Theater mit dem Einfluss der tschechischen Theater- bzw. Vereinsgesellschaften zurechtfinden musste, als auch tschechische Werke in das Opernrepertoire des Theaters kamen, das sich in einer Umgebung stark empfundenen großdeutschen Patriotismus‘ befand. Olmütz kann in dieser Hinsicht als modellhaftes Beispiel der Entstehung des tschechischen nationalen Theaters durch das österreichische Provinztheater dienen. Doch ab den 1880er Jahren radikalisierten sich die nationalen Zwistigkeiten zwischen der tschechischen Minderheit und der deutschen Mehrheit in der Stadt. Für eine tschechische Produktion im Stadttheater war bereits kein Platz mehr und die Tschechen bauten ein alternatives tschechisches Theater auf, das zwar nicht vollkommen professionell arbeitete, in dem jedoch tschechische Opern erklangen. Nun kam es zu einer Situation, die sich zu den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts umgekehrt verhielt. In Reaktion auf die Konkurrenz immer erfolgreicherer tschechischer Produktionen und auf den erstarkenden Einfluss der Olmützer Tschechen kam es zu einer Transformation des Stadttheaters mit

seinem bislang universalen Opernrepertoire auf der deutschen nationalen Bühne, auf der nun vor allem deutsche Werke gespielt werden sollten.

Bibliographie

- Balatková, Jitka. „Osobnost divadelního ředitele Carla Königa v zrcadle olomouckých archivních pramenů“. *Olomoucký archivní sborník* 9. In: Olomoucký archivní sborník 9, Bohdan Kaňák, Heda Minaříková, eds.. Olomouc: Zemský archiv v Opavě, Státní okresní archiv Olomouc, 2011, 93–100.
- Kopecký, Jiří. *Die deutsche Opernbühne in Olmütz 1770–1878 I*. Palacký-Universität in Olmütz, Olmütz 2012.
- Křupková, Lenka. *Die deutsche Opernbühne in Olmütz 1878–1920 II*. Palacký-Universität in Olmütz, Olmütz 2012.
- Kuret, Primož. *Mahler in Laibach. Ljubljana 1881–1882*. Wien – Köln – Weimar: Böhlau, 2001.
- Langer, Stanislav. *Stručná historie divadla v Olomouci*. Divadelní ústav Praze: Praha 1961, sign. MB 721a, III/9.
- Rosenzweig-Mathis, Alfred. *Gustav Mahler. New Insights into His Life, Times and Work*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- Štefanides, Jiří. *Kalendárium dějin divadla v Olomouci* (od roku 1479). Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 2008.
- Štefanides, Jiří. „České divadlo“. In *Dějiny Olomouce II*. Jana Burešová, Jindřich Schulz, eds.. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2009, 89–97.

Archiv

Archiv der Stadt Olmütz

Zeitschriften

- Die Neue Zeit*, 1883
- Laibacher Tagblatt*, 1877
- Laibacher Zeitung*, 1886, 1911
- Mährisches Tagblatt*, 1878, 1906, 1917
- Marburger Zeitung*, 1883, 1884, 1904, 1913
- Jan Neruda, „Feuilleton“, *Národní listy*, 16.7.1865
- Olmützer Zwischen-Akt*, 1867
- Wiener Theater-Chronik*, 1862
- Wiener Zeitung*, 1862

Teatri d'oltremare: Impresari und ihr Beziehungsnetz an der ostadriatische Küste um die Jahrhundertwende

Cristina Scuderi
Univerza Karla Franca v Gradcu
Karl-Franzens-University of Graz

Die Rekonstruktion der Tätigkeit des Impresario im Gebiet der östlichen Adriaküste an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert gewährt einen Einblick in die Entstehungsprozesse und Organisationsstrukturen der Oper in dieser Gegend. Beleuchtet man die Tätigkeit dieser wichtigsten Akteure der Theaterproduktion, wird das engmaschige Beziehungsnetz zwischen Theaterdirektionen, Verlegern, Sängern und Musikern deutlich, die mit den Theatern zwischen Pula und Dubrovnik in Verbindung standen.¹

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus fiel immer noch dem Impresario die Aufgabe zu, den Kontakt mit den Theaterdirektionen zu pflegen. Mit seinen Entwürfen einer Opernsaison musste er sich gegen zahlreiche Konkurrenten durchsetzen, die sich ebenfalls um Aufträge am jeweiligen Theater bemühten. Auch war er es, der Künstler „di primo cartello“ („von erstem Rang“) als Besetzung empfahl, wobei er wohl auch Sorge trug, seine guten Kontakte zur Opernwelt zur Schau zu stellen, und seine Zahlungsfähigkeit beteuerte, selbst wenn diese offenkundig nicht zu garantieren war. Der Bildungshintergrund der Impresari variierte

1 Die Verfasserin dankt den LeiterInnen und MitarbeiterInnen der Staatsarchive in Pazin, Rijeka, Šibenik, Zadar und Dubrovnik, der städtischen Bibliothek von Pula und dem Stadtmuseum von Split für ihre Hilfsbereitschaft. Das Büro für Internationale Beziehungen sowie das Institut für Musikwissenschaft der Karl-Franzens-Universität Graz haben die Recherchearbeit zur Sichtung der Archivmaterialien an der istrischen und dalmatischen Küste unterstützt. Ein besonderer Dank gilt Ivano Cavallini, Fabrizio Della Seta, Nicola Montenz, Vittorio Vella und Michael Walter für ihre Ratschläge. – Übersetzung: Sophie Hollwöger.

stark: Wie hundert Jahre zuvor kamen viele aus der musikalischen Praxis, etwa als Musiker, Sänger oder nun auch als Dirigenten; aber auch ein Tänzer, ein Choreograph und sogar ein Journalist oder Anwalt konnte als Impresario agieren, etwa am Ende seiner Karriere oder auch parallel zur Ausübung seines Erstberufes.

Wer waren also die Impresari, die im Gebiet der östlichen Adriaküste tätig waren? Woher kamen sie? Welche Strategien setzten sie ein, um sich eine oder mehrere Spielzeiten in den Theatern der Küstenstädte zu sichern?

Manche Impresari mögen aus dem Gebiet von Istrien und Dalmatien gebürtig und an Ort und Stelle tätig gewesen sein, viele kamen aber von außerhalb. Tatsächlich stellten die ortsansässigen Impresari eine Minderheit dar; die zahlenmäßig größte Gruppe der sich bewerbenden Impresari stammte aus Mailand oder hatte doch zumindest zum Zeitpunkt ihres Briefwechsels mit den Theaterleitern an der Küste dort ihren Sitz. Angesichts der Tatsache, dass Mailand als Hochburg der Oper in Italien fungierte, ist dies wenig überraschend. Die Archive zwischen Rijeka und Split geben zudem Aufschluss über die Namen diverser Impresari und Agenten, die von Städten wie Triest aus ihre Verhandlungen führten, allen voran Giuseppe Ullmann, Giovanni Simonetti und Enrico Gallina, die gleichzeitig an mehreren Theatern aktiv waren. Einen kleineren Anteil stellen Briefwechsel mit Impresari aus Rom, Venedig, Bologna, Florenz und Neapel dar.

Ein Register von Impresari und Agenten, die in den Theatern der östlichen Adriaküste tätig waren – oder zumindest mit den dortigen Theaterdirektoren in Briefkontakt traten – wird von der Verfasserin derzeit vorbereitet. Augenblicklich sind darin bereits über 230 Personen erfasst. Die Listen von Impresari im italienischen Raum, die uns zur Verfügung stehen – ein in den 1980er-Jahren von John Rosselli erstelltes Verzeichnis² sowie ein bibliographisches Nachschlagewerk von Livia Cavaglieri³ – erhellen die Situation in Istrien und Dalmatien kaum, sei es aus chronologischen Gründen (die hier erfassten Impresari sind in einem Zeitfenster tätig, das bis zum Ende des Ersten Weltkriegs reicht), sei es aufgrund der unterschiedlichen Quellen, aus denen man das Material geschöpft hat. An biographische Informationen zu gelangen, ist in den meisten Fällen heute schier unmöglich.

2 *Elenco provvisorio degli impresari e agenti teatrali italiani dal 1770 al 1890* [Vorläufiges Verzeichnis der italienischen Impresari und Theateragenten zwischen 1770 und 1890], einzusehen in der Bibliothek des Instituts für Kunst an der Universität von Bologna.

3 Vgl. Livia Cavaglieri, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo* (Rom: Bulzoni, 2006).

Es handelt sich um Personen, über die nicht geschrieben wurde; was über sie erhalten ist, muss in erster Linie aus den Primärquellen erschlossen werden.

Vermeintlich weit entfernt, aber durch die Erfindung des Dampfschiffs näher an die Theater der östlichen Adriaküste gerückt waren Städte wie Bari und Ancona. Auch von hier aus schrieben und verhandelten Impresari mit den Theatern dort. Mangelte es in Dubrovnik oder Split an Orchestermusikern, wurden sie bisweilen direkt in Bari engagiert und reisten dann über das Meer an.⁴ Kroatischstämmige Impresari aus den Theatern von Osijek oder Zagreb stellten eine verschwindende Minderheit dar, und nur in den seltensten Fällen sahen ihre Programmvorschläge Aufführungen italienischer Opern vor.⁵ Darüber hinaus kamen einige Impresari aus Brünn, darunter Johann Pistek, Direktor des Stadttheaters, der Werke von Smetana und Tschaikowski, aber auch einige Werke von Verdi spielen lassen wollte. Allerdings war zu dem Zeitpunkt, als der Impresario seinen Entwurf des Opernprogramms im Theater von Split vorlegte, die Stadtverwaltung aus italienischen in kroatische Hände übergegangen, und so hätte er vertraglich zusichern müssen, dass die Vorstellungen in kroatischer und nicht in italienischer Sprache erfolgen würden.⁶ In Šibenik kamen mit Beginn des 20. Jahrhunderts Operaufführungen durch kroatische Truppen auf, obwohl man, um der Wahrheit die Ehre zu geben, im dortigen Theater weiterhin auch auf Italienisch spielte. Im Gegensatz dazu war in Rijeka – wie auch in den Ausschreibungsunterlagen festgelegt – die italienische Sprache sogar verpflichtend.⁷ In Pula und Zadar spielte man ebenso auf

4 Bisweilen wirkten Epidemien abschreckend auf Wandertruppen: In Dubrovnik beispielsweise fürchtete man in den Jahren 1910 und 1911 die Ankunft der Künstler aus Bari, wo eine Cholera-Epidemie ausgebrochen war. Bereits 1886 wurde in Zadar das Künstlergepäck einer Desinfektion unterzogen, was Kosten nach sich zog, die womöglich ausländische Künstler von einer Einreise abhielten. Vgl. einen Brief des Bürgermeisters von Zadar an die Theaterdirektion, Zadar, 31. 8. 1886, HR-DAZD-252: Kazalište „Verdi“ u Zadru 1863–1936, Ordner 25.

5 Vgl. den Briefwechsel in HR-DAŠI-103, Kazalište i kino „Mazzoleni“ – Šibenik (1863–1945), Ordner 1, und den Vertrag zwischen dem Teatro Mazzoleni und Leon Dragutinović, Verwalter des Hrvatsko Narodno Kazalište u Osijeku, HR-DAŠI-103, Ordner 4 und 10.

6 1882 wurde in Split die italienische Stadtverwaltung von einer kroatischen abgelöst. Der neue Bürgermeister Gajo Filomen Bulat war, wie sein italienischer Amtsvorgänger Antonio Bajamonti vor ihm, zugleich auch Theaterdirektor. Vgl. den Vertrag zwischen der Theaterdirektion von Split und Johann Pistek, Buchstabe „m“, Art. 1, Split, Jänner 1896, HR-MGS: Kazalište, 1/I-XII.

7 Vgl. z. B. Art. 1 der Ausschreibungsunterlagen für den Betrieb des Stadttheaters im Zeitraum 1. Jänner 1909–31. Dezember 1911 und für den Zeitraum 1. Jänner 1912–31. Dezember 1914, HR-DARI, Opcinsko kazalište „G. Verdi“, DS 60.

Italienisch, wenn auch in den erhaltenen Ausschreibungsunterlagen und Verträgen zwischen Theaterleitung und Impresario die Sprache nicht als zwingende Bedingung festgelegt war.

Wer die Organisation einer Spielzeit übernahm, befasste sich nicht notwendigerweise nur mit Opern, sondern auch mit Prosatheater und gegen Ende des Jahrhunderts sogar mit Operetten und Variété. Etwaige von Impresari gegründete Agenturen waren also sozusagen „Multispezialisten“. Wie es damals Brauch war, gaben einige von ihnen außerdem Kunstzeitschriften heraus, die als Sprachrohr der Theateragentur fungierten, und sie wandten sich auch an die Leiter der Küstenstadtheater mit der Einladung, ein Abonnement abzuschließen oder zu erneuern. Um nur einige wenige Beispiele aus dem Gebiet der östlichen Adriaküste zu nennen, seien die Theateragentur Curiel mit *La Frusta*, die Agentur von Francesco Lamperti mit *La Rivista teatrale* oder Giovanni Simonetti mit der Zeitschrift *L'Art* genannt.

Wenn Agenten nach Istrien und Dalmatien schrieben, verfolgten sie das Ziel, sich Aufführungsorte in der Gegend zu sichern – und zwar mehr als einen. Die Anreise war weit, und so zog man eine ausgiebige Tour entlang der Küste einem einzigen Spieltermin vor. Wem es gelungen war, sich eine Bühne in Pula zu sichern, der wollte auch Zadar erreichen; wer in Zadar auftreten durfte, versuchte, weiter nach Süden zu gelangen, zumindest bis nach Split. Gewöhnlich reiste man – das legt zumindest der bisherige Forschungsstand nahe – eher von Norden nach Süden als umgekehrt. Diese Reisen kosteten die Impresari im Durchschnitt mehr als der Transport ihrer Truppen innerhalb der italienischen Halbinsel; und in Anbetracht der Tatsache, dass sich die Eintrittspreise meist nicht anheben ließen, stellten sie auf alle Fälle ein finanzielles Risiko dar, zu dem die Vorteile in keinem Verhältnis standen.

Daher wollten die Truppen sich eine nicht unerhebliche Anzahl an Vorstellungen garantieren oder bezahlen lassen. Gegen Ende des Jahrhunderts waren die Truppen von Rang nicht mehr willens, sich nach Istrien und Dalmatien zu begeben, wenn sie nicht in Lire bezahlt wurden. Bescheidenere Truppen und Variétékünstler nahmen Engagements an, wenn ihnen die Hälfte oder zwei Drittel ihres Lohns in Lire ausgezahlt wurden, und akzeptierten den Restbetrag in Kronen. Um eine Truppe zu verpflichten, be-

durfte es also einer Vorschusszahlung in Lire, die manche Theaterdirektionen nur leisten konnten, indem sie zunächst Kronen in Lire wechselten.⁸

Die vielen Ausgaben für Impresari und jene Theaterdirektionen, die selbst als Impresari agierten, hätten niedriger gehalten werden können, hätte es ein funktionierendes Netzwerk zwischen den Theaterdirektionen gegeben. Dass man sich bereits um 1870 darüber im Klaren war, wie dringend notwendig ein solcher Austausch wäre, belegen folgende Zeilen von einem noch nicht identifizierten Kollegen an Paolo Mazzoleni, Direktor des Theaters von Šibenik:

[...] und so wird es mit uns immer weiter abwärts gehen. Solange wir Theaterdirektoren uns nicht zusammenschließen, werden wir immer im Nachteil sein. Immer werden wir im letzten Moment unsere Anforderungen herunterschrauben und verdorbene Ware als gute bezahlen müssen und so das arme Dalmatien immer weiter in Misskredit bringen. „Gemeinsam sind wir stark“, heißt es, aber wir arbeiten nicht gemeinsam. Umso schlimmer für uns.⁹

Im Jahr 1884 hatte Pietro Ciscutti, der Gründer des später nach ihm benannten Politeama in Pula, den Versuch unternommen, zwischen den Theatern von Pula, Rijeka und Zadar eine Übereinkunft zur Auftragsvergabe für Theaterproduktionen zu erreichen. „Die Angebote, die man uns machen würde“, schrieb Ciscutti im Brustton der Überzeugung an die Direktion von Zadar, „würden wir auch Ihnen machen, sodass Sie Ihrerseits den Truppen anbieten könnten, von Zadar nach Pula weiterzureisen. Das würde die enormen Reise- und Transportkosten reduzieren.“¹⁰ Damit wären nicht ständig neue Inszenierungen notwendig, und die Proben wür-

8 Vgl. den Bericht der Theaterdirektion von Šibenik an das örtliche Garnisonskommando, Šibenik, 5. 9. 1919, HR-DAŠI-103, Ordner 4. Zur Thematik der damals im Umlauf befindlichen Währungen in Bezug auf das Opern- und Theatermilieu vgl. Michael Walter, *Oper. Geschichte einer Institution* (Springer, 2016), Kapitel „Geld und Münzen“, 13–36.

9 [„[...] e sempre andremo di male in peggio, mentre mancando l'unione fra i vari corpi Presidenziali dei Teatri, mai e poi mai avremo alcunchè di buono e sempre riducendoci agli ultimi momenti dovremo pagare per buona, mercanzia avariata, e screditare sempre più la povera Dalmazia. „L'unione forma la forza“ e noi siamo disuniti. Dunque peggio per noi.“] Brief von [Ant. Jeoli?] an Paolo Mazzoleni, Split, 6. 10. 1870, HR-DAŠI-103, Ordner 1.

10 [„Le proposte che verrebbero fatte a noi, noi le faremmo anche a loro, così a viceversa loro nel carteggio potrebbero dire, dopo Zara, potreste combinare Pola che allora le immense spese di viaggio e trasporti sarebbero diminuite.“] Brief von Pietro Ciscutti an die Theaterdirektion von Zadar, Pula, 3. 5. 1884, HR-DAZD-252, Ordner 5.

den schneller vorstättengehen. Der Vorschlag wurde von der Theaterleitung in Zadar größtenteils angenommen. Eine erste praktische Umsetzung wagte man mit der Operettentruppe *Meridionale*, die im Oktober 1884 Pula passierte, um im folgenden November anlässlich der Wiedereröffnung des örtlichen Theaters in Zadar aufzutreten (das Theater war infolge eines ministeriellen Beschlusses vorübergehend geschlossen worden, da man aus Brandschutzgründen am Gebäude und an der Einrichtung Änderungen hatte vornehmen müssen).¹¹ In der Folge hatten auch Dubrovnik und Šibenik dem Vorschlag zugestimmt, ein Netzwerk aufzubauen. Ciscutti hatte mehr als einmal auf die Schwierigkeiten hingewiesen, die eine Reise nach Pula für einen Aufführungszyklus vielen Impresari bereitete, die aber entsprechend erleichtert worden wären, hätten die Truppen in mehreren Theatern auftreten können, was wesentliche Ersparnisse bei Reise- und Transportkosten bedeutet hätte. Leider waren jedoch die Rahmenbedingungen nicht gegeben, um dieses System zu festigen, und so verhinderte Ciscuttis Tod 1890 die Fortführung des Projektes. Den Impresari waren die Risiken und die nun tendenziell unvorteilhafte Situation durchaus bewusst, nichtsdestoweniger fuhren sie fort, sich wiederholt bei den Theaterdirektionen zu bewerben.

Wenn es wahr ist, dass, um John Rosselli zu zitieren, „das Unternehmen Oper gegen Ende des 19. Jahrhunderts mehr eine Geißel als ein Metier war“,¹² hielt das dennoch viele Impresari nicht davon ab, sich an der Organisation von Spielzeiten zu versuchen. Der Impresario schrieb an eine Theaterdirektion, um sich zu bewerben, und vor allem, wenn er zum ersten Mal mit dieser in Kontakt trat, musste er sich besondere Mühe geben, sein Angebot so attraktiv wie möglich zu gestalten. Eine Analyse der zahlreichen in den lokalen Archiven erhaltenen Briefe zeigt einige Charakteristika auf: Unter den immer wiederkehrenden Punkten ist die Anfrage, ob die *Opera seria*¹³ oder ein anderes Genre ein breiteres Publikum ansprechen würde – denn schließlich musste es dem Impresario auch bzw. in erster Linie ein Anliegen sein, die Allgemeinheit zufriedenzustellen. Manche Impresari listeten gleich zu Beginn des Briefverkehrs ihre Werkauswahl auf, um dann beispielsweise hinzuzufügen: „Wenn diese Vorschläge nicht ge-

11 Vgl. den Brief der Theaterdirektion von Zadar an Francesco Lucerna, Zadar, 28. 7. 1884, HR-DAZD-252, Ordner 5.

12 [„più che un mestiere, l'impresa d'opera verso il tardo Ottocento stava diventando un flagello“] John Rosselli, *L'impresario d'opera* (Turin: EDT, 1985), 36.

13 Der Ausdruck *Opera seria* im Gegensatz zur *Opera buffa* (die anders budgetiert war), war in den Briefwechseln und in sämtlichen zeitgenössischen Dokumenten geläufig.

fallen, bitte ich Euer Wohlgeboren zu sagen, welche lieber gesehen würden, damit wir unser Repertoire entsprechend anpassen.“¹⁴ Man war also durchaus bereit, das Repertoire zu ändern, um die Konkurrenz auszubooten.

Manch einer erkundigte sich auch nach den Ausschreibungsbedingungen, wenn diese nicht in Zeitschriften oder durch Agenturen veröffentlicht worden waren. Zuallererst wurden natürlich Informationen dazu eingeholt, zu welcher Jahreszeit und wie lange eine Spielzeit idealerweise anzusetzen sei, ebenso wie viele Vorstellungen pro Woche und insgesamt machbar seien. Kam man zum Geschäftlichen, so erkundigte man sich nach der Höhe der Kautions, die verlangt wurde, um den Vertrag zwischen Theaterdirektion und Impresario zu besiegeln (ein Vertrag ohne Kautions war wertlos), nach der Höhe der staatlichen und gewerblichen Abgaben und nach der Dotierung. Im endgültigen Vertrag mit dem Impresario konnte die Dotierung in Kombination mit einer bestimmten Anzahl von Logen zugesichert werden. Ob die Logen sich in Privatbesitz befanden oder vom Theaterbetreiber zu vermieten waren, war ein weiteres wesentliches Detail. Darüber hinaus erfragte man die Kosten für das Theater pro Abend (mit oder ohne Orchester) und die zu erwartenden Einnahmen bei ausverkaufter Vorstellung (dafür konsultierte man beispielsweise die Buchführung der vergangenen Jahre), die Löhne für die Mitglieder des lokalen Orchesters (wobei zwischen *Opera seria* und Operette unterschieden wurde) und die Zahlungsmodalitäten für das Personal.

Natürlich war es unumgänglich, in Erfahrung zu bringen, wie viele Mitglieder das Orchester vor Ort hatte und wie es um das Personal bestellt war, um bei Bedarf externe Instrumentalisten als Verstärkung hinzuholen zu können. Die Anzahl der Chormitglieder für eine *Opera seria* (im Falle von Operetten war üblicherweise ein vollständiger Chor bereits Bestandteil der Truppe) musste man ebenso in Erfahrung bringen wie das Vorhandensein oder Fehlen von Bühnentechnikern (und entsprechender Ausstattung), Chorleitern, Souffleuren und dergleichen sowie die Maße des Theaters (Höhe, Breite und Tiefe des Gebäudes, Bühnenöffnung, Bühne etc.) und der Bühnen.

Mithilfe der bei der ersten Kontaktaufnahme erhaltenen Informationen konnte der Impresario mit seinen Planungen fortfahren. Eine persönliche Begegnung und etwaige persönliche Verhandlungen blieben

14 [„e se non le piacessero, la S.V. dica quali sarebbero più accette cambiando repertorio“] Brief von der Mailänder Theateragentur *Ceruso* an die Theaterdirektion von Split, Mailand, 9. 1. 1898, HR-MGS: Kazalište 4/I-XVII.

einem späteren Zeitpunkt vorbehalten. Die erste Phase bestand aus einer brieflichen Zusendung eines einfachen Programmentwurfes. Dies geschah üblicherweise eine Saison im Voraus, d. h. man begann die Verhandlungen für den Herbst im Mai. Manch einer aber reichte seine Bewerbung erst einen Monat oder noch weniger im Voraus ein, sei es, weil es bei der Organisation zu Verzögerungen gekommen war, oder aus der stillschweigenden Hoffnung – oder Gewissheit –, dass der Kollege, der den Auftrag für die fragliche Saison erhalten hatte, diesen nicht würde erfüllen können und somit ein Ersatz nötig werden würde.¹⁵

Was teilten die Impresari in diesen Briefen mit? Im Wesentlichen eine Auflistung ihrer Künstler und Werke. Die Werke wurden dann mit der Theaterdirektion abgestimmt, wobei die Direktion mancher Küstenstadtheater die Auswahl zusätzlich von der Aktionärsversammlung bestätigen lassen musste. Wenn diese, wie in Zadar, aus 48 Aktionären bestand, kann man sich vorstellen, dass die Entscheidungsfindung umso länger und mühsamer war, je mehr Personen daran beteiligt waren.¹⁶

Manche Impresari hatten gleich eine Broschüre erstellt, die sie den Theaterdirektionen zusenden konnten, anstatt denselben Brief dutzende

15 Vgl. z. B. den Brief des Impresario Vecchi an die Theaterdirektion von Zadar, aufgesetzt am 27. 3. 1885, der sich auf die unmittelbar bevorstehende Frühlingsaison bezieht, HR-DAZD-252, Ordner 5.

16 Die Aktionäre finanzierten die Oper und wollten daher auch ein Wörtchen mitreden. Es sind sogar Fälle von Aktionären belegt, die, wenn sie mit der Werkauswahl des Impresarios nicht einverstanden waren, nach einer Verlustsaison das investierte Geld zurückforderten. Innocente Monass etwa schrieb an die Theaterdirektion von Zadar: „Ehrenwerte Direktion! Im Namen meiner Gattin, der Besitzerin von Loge 10, 1. Rang, hatte ich vor einiger Zeit eine Gebühr von 40 Kronen für die Spielzeit 1906 zu entrichten. Da nach dem Misserfolg von *Rigoletto* nun auch *Lucia di Lammermoor* vom Spielplan genommen wird und somit die gesamte Spielzeit sich auf die Aufführung des *Mefistofele* reduziert, und da dem Impresario infolge der Nichteinhaltung seiner vertraglichen Verpflichtungen mit Sicherheit jegliche Subventionen gestrichen worden sind, ersuche ich die ehrenwerte Direktion, mir gütigst oben genannte Gebühr zu erstatten – umso mehr, als, soweit ich unterrichtet bin, auch andere Logeninhaber mit vollem Recht ihren Beitrag verweigert haben. [„Spettabile Direzione! A nome della mia consorte quale proprietaria del palco di I ordine n. 10 ebbi tempo fa a versare il canone di corone 40 per la stagione d'opera 1906. Visto ora che in seguito all'insuccesso del *Rigoletto* venne anche desistito dalla rappresentazione di *Lucia di Lammermoor*, e che quindi tutta la stagione d'opera si ridusse alla sola rappresentazione del *Mefistofele*, e certo che all'impresario sarà stata negata qualsiasi sovvenzione non avendo egli corrisposto ai relativi suoi obblighi contrattuali, prego Essa spettabile Direzione a volermi restituire il suddetto canone, ciò tanto più in quanto mi consta, avere anche altri palchettisti rifiutato con piena ragione e diritto il proprio contributo.“] Zadar, 17. 11. 1906, HR-DAZD-252, Ordner 22.

Male mit der Hand abzuschreiben. Auch gab es mehr oder weniger detaillierte Formulare, die auf der ersten Seite eine knapp gehaltene Bitte um Auskünfte enthielt und auf der zweiten eine Liste der geplanten Werke und – wo bereits vorhanden – ein vollständiges Verzeichnis der Künstler, die Anzahl der Musiker und Choristen und den Bestand an Noten, Kostümen, Bühnenbildern und diversem Zubehör einschlossen. Die dritte Seite war abzutrennen und an den Absender zurückzuschicken: Darauf waren die Monate des Jahres aufgelistet, und die Direktion musste daneben jeweils diejenigen Tage angeben, an denen das Theater frei sein würde.¹⁷

Als die Fotografie aufkam, gingen manche Impresari dazu über, Fotos der Truppe als Werbematerial zu verschicken, wie das etwa bei der berühmten *Compagnia Lillipuziana* unter der Leitung von Ernesto Guerra der Fall war.¹⁸ Dabei handelte es sich um eine Truppe von Kindern aus teils ärmlichen Verhältnissen, die Guerra gegen Ende des 19. Jahrhunderts um sich geschart hatte und denen er eine musikalische Ausbildung angedeihen ließ.¹⁹ In den Staatsarchiven von Šibenik und Zadar sind Fotos erhalten, die diese Kinder in Kostümen für die verschiedenen Opern zeigen. Diese Werbestrategie hatte natürlich ihren Preis, aber sie ermöglichte es den Theaterdirektionen, sich ein unmittelbares Bild von den Angeboten zu machen, die ihnen unterbreitet wurden. Die Truppe, die ein sehr großes Repertoire hatte, schlug in Zadar allein für die Frühlingssaison 1906 ca. sieben Opern vor. Wie ließ sich das in dieser krisengebeutelten Zeit bewerkstelligen? Die Truppe bestand aus zehn- bis vierzehnjährigen Kindern, deren Gagen na-

17 Dieses Modell fand z. B. bei der *Compagnia Internazionale di Opere* von Samuel Lewis und Wilhem Tom Anwendung. Pietro Minciotti, Leiter und Verwalter, HR-DAZD-252, Ordner 5.

18 Zu dieser Truppe s. Enrico Paganuzzi und Pierpaolo Brugnoli, *La musica a Verona* (Verona: Banca mutua popolare di Verona, 1976), 358. Dass eine Kindertruppe im Theater von Zadar zu sehen war, war keine Premiere: Im Jahr 1870 war dort unter der Leitung von Giovanni Pascucci eine Triester Gesangs- und Tanztruppe aufgetreten, die ausschließlich aus Kindern bestand – die Primadonna war 16, der Tenor 12 Jahre alt.

19 In der *Rivista di Roma* war anlässlich einiger Auftritte dieser Truppe im Teatro Biondo in Palermo zu lesen: „Von 3. bis 10. November hat die bekannte *Compagnia Lillipuziana* im Teatro Biondo in Palermo eine Reihe hinreißender Vorstellungen gegeben. Der überaus fähige Maestro Ernesto Guerra hat es verstanden, mit seiner außergewöhnlichen Begabung und Geduld aus einem Haufen Gossenkinder wahre kleine Künstler zu machen.“ [„Dal 3 al 10 novembre hanno avuto luogo al Teatro Biondo di Palermo delle rappresentazioni deliziosissime della celebre Compagnia lillipuziana diretta dal valoroso maestro Ernesto Guerra, che con la sua rara abilità e pazienza ha saputo fare di un buon numero di bambini raccolti sul lastrico, dei veri e piccoli meravigliosi artisti“], vgl. *Rivista di Roma*, [o.D.] 1904, 698.

türlich nicht so hoch waren wie die erwachsener Sänger, was es möglich machte, an gerade dem Posten zu sparen, der normalerweise den größten Einfluss auf das Budget hatte, nämlich bei den Löhnen der Künstler. Dem Leiter der *Compagnia*, Ernesto Guerra, war es dank des Triester Agenten Enrico Gallina gelungen, sich in Dalmatien die ersten Aufführungen des beginnenden 20. Jahrhunderts zu sichern. In der Folge verhandelte Guerra direkt mit den Theaterdirektionen und umging so die Vermittlung eines Agenten. Eine solche Vorgehensweise war möglich, sorgte aber naturgemäß für Unmut unter den Agenten, die so von den Verhandlungen ausgeschlossen wurden. In der Anfangsphase stützte der Impresario sich auf die Dienste einer Agentur, doch sobald er das Theaterpersonal vor Ort kannte, wandte er sich direkt an dieses. Dadurch ersparte man sich den Anteil, der andernfalls dem Agenten hätte gezahlt werden müssen.

Angesichts der geografischen Lage kann man sich vorstellen, dass Reisen von Italien an die östliche Adriaküste zumeist mittels Dampfschiff erfolgten. Die Tatsache, dass der Großteil der Sänger und Kulissen auf dem Seeweg transportiert wurde, brachte im Falle von ungünstigen Witterungsbedingungen nicht zu unterschätzende logistische Herausforderungen mit sich: Wenn die Bora wehte, konnte ein Schiff von Triest aus nicht in See stechen, weshalb die Künstler mit Verspätung am Aufführungsort eintrafen. Dasselbe konnte passieren, wenn ein Schiff von Rijeka ablegen sollte. „Weiterreise unmöglich Grund schlechte Meeresbedingungen ankomme verspätet“, ²⁰ telegrafierte der Bariton Silvetti der Theaterdirektion von Šibenik; der Agent Gallina übermittelte: „Choristen ablegen morgen Grund Schlechtwetter Donnerstag ablegen Scheinwerfer Zubehör“. ²¹ Solche verkehrstechnischen Probleme führten oftmals zu Verzögerungen des Probenbeginns oder selbst der Premiere.

Auch beim Versand der Ausstattung waren Komplikationen nicht ausgeschlossen. Die Kulissen, die gewöhnlich von Mailand aus eintrafen, wurden, gemeinsam mit anderen Gütern wie Werkzeug oder Partituren, mit dem Zug bis nach Triest transportiert, wo sie auf Dampfschiffe wie beispielsweise die *Lloyd Thetis* verladen wurden; das persönliche Gepäck der

20 [„Impossibilitato proseguire viaggio causa mare pessimo ritarderò“] Telegramm des Baritons Silvetti an die Theaterdirektion von Šibenik, HR-DAŠI-103, Ordner 9.

21 [„Coristi partono domani causa tempo orribile [sic] giovedì partono riflettori accessori“] Telegramm des Agenten Gallina an die Theaterdirektion von Šibenik, HR-DAŠI-103, Ordner 9.

Künstler konnte mit der Transportfirma Gondrand verschickt werden.²² Damals standen verschiedene Schifffahrtsgesellschaften zur Verfügung: neben dem Österreichischen Lloyd gab es auch ungarisch-kroatische und raguseische Unternehmen. Komplikationen und Irrtümer beim Transport konnten bisweilen vorkommen, etwa wenn die Ausrüstung für das Theater von Šibenik, statt mit dem Lloyd verschifft zu werden, in das Dampfboot *Montenegro* der *Navigazione Generale Italiana* verladen wurden, das in Dalmatien nicht anlegte, weshalb die Kisten, wie Theaterdirektor Mazzoleni es formulierte, „eine lange Vergnügungsfahrt“ bis in die Türkei und nach Griechenland unternahmen und so natürlich nicht rechtzeitig an ihr Ziel gelangten.²³

Unter den verschickten Gütern waren auch die Bühnenkostüme. Da es wegen Zahlungsunfähigkeit des Impresario immer häufiger zu Beschlagnahmen von Bühnenausstattung kam, zogen die Schneidereien es vor, sich zu schützen, indem sie deutlich machten, wem die Ausstattung gehörte, wie etwa die namhafte Theaterschneiderei Antonio De Caro, die im Jahr 1895 das Theater von Split belieferte. Die Firma legte Wert darauf zu betonen, dass die Kostüme in ihrem Besitz und dem aktuellen Impresario nur geliehen seien, und beugte so einer Beschlagnahme derselben vor:

*[...] daher informiere ich die ehrenwerte Direktion, dass oben genannte Kleidungsstücke, die in der Folge zur Verwendung in den Theatern verschickt werden, mein alleiniges Eigentum sind, über die Herr Vecchi nur als Leihgabe verfügt. Es darf daher aus keinem wie auch immer gearteten Grund eine Konfiszierung der genannten Ware oder Ähnliches vorgenommen werden.*²⁴

Manche forderten sogar eine Kautions, um die Rückgabe der Kleidungsstücke zu garantieren, so die Triester Theaterschneiderei Bonaventura & Hofstätter, die Kostüme an das Theater von Šibenik verlieh. Der

22 Die 1866 gegründete Mailänder Firma Gondrand, spezialisiert auf nationale und internationale Transporte und Umzüge, gibt es bis heute. Sie eröffnete Filialen in 19 italienischen Städten.

23 „un lungo viaggio di piacere.“ Brief von Mazzoleni an Paolo Rocca, [Šibenik], 6. 2. [1909], HR-DAŠI-103, Ordner 9.

24 „[...] informo perciò codesta on.le Direzione che tanto il sud[detto] vestiario come quello che in seguito si spedità per rappresentare le altre opere è mia esclusiva proprietà, noleggiato al sig. Vecchi, e sulla detta merce non può quindi esercitarsi alcun atto di sequestro od altro per nessuna ragione.“ Brief von Antonio De Caro an Filomeno Bulat, Theaterdirektor in Split, Mailand, 24. 10. 1895, HR-MGS: Kazalište 4/I-XVII.

Theaterdirektor Mazzoleni jedoch erklärte in einem Brief an den Impresario Giuseppe Ponzio, dass man aus Prinzip keine Kautio leisten dürfe und eine solche Forderung in Theaterkreisen nicht üblich sei. Auf diese Weise würde man nur einen Präzedenzfall schaffen.²⁵

Was die Noten für Sänger und Orchester betraf, so wurden diese von der Theaterdirektion oder vom Impresario bei Verlegern oder deren Vertretern angefordert. Etliche Anfragen von der Adriaküste ergingen an Carlo Schmidl, Vertreter der Casa Ricordi in Triest.²⁶ Die Theaterdirektion oder der Impresario schickte eine Auflistung der benötigten Parts (Instrumente

- 25 „Schreiben Sie diesem Herrn Bonaventura, wenn die Theaterleitung von Šibenik Ihnen gegenüber genug Vertrauen aufbringt, um Ihnen das Theater zu reservieren, ohne Sie eine Kautio überweisen zu lassen (wie das in Theaterkreisen so üblich ist), dann kann auch eine Triester Schneiderei Ihnen so weit vertrauen, dass sie Ihnen diese paar Kostüme leiht, ohne dafür eine Garantie zu benötigen. Das ist nämlich in Theaterkreisen nicht üblich, und die Direktion kann aus Prinzip, und um keinen Präzedenzfall zu schaffen, der Schneiderei hierin nicht nachgeben. Ein Impresario wie Sie, der kein Neueinsteiger mehr ist, sondern dem die Theaterdirektion von Lošinj Referenzen ausstellen kann, hat ein Recht auf dieses bisschen Vertrauen vonseiten einer Theaterschneiderei. Ich habe zwar mit dieser speziellen selbst nie Geschäfte gemacht, da sie als sehr teuer bekannt ist, aber von keiner anderen ist mir je eine derartige Forderung untergekommen. So eine Garantie kann die oberste Ebene einfordern, aber nicht eine untergeordnete, und man weiß ja nicht, welche Ansprüche Herr Bonaventura bei der Rückgabe der Kostüme als nächstes stellen wird. Wenn es die Direktion ist, die auf Nummer sicher geht, bereiten diese Herren Lieferanten einem alle möglichen Scherereien, und selbst stellen sie die unmöglichsten Ansprüche.“ [„Scriva a quel Signor Bonaventura che se la Direzione del teatro di Sebenico si è fidata di riservarle il teatro senza farLe versare una cauzione cosa che è nelle consuetudini teatrali, anche la sartoria di Trieste può fidarsi di noleggiarLe quei pochi vestiti senza bisogno di garanzie che non esistono nelle consuetudini teatrali e che la Direzione per principio e per non crear precedenti verso la sartoria non può concedere. Un impresario come Lei non più persona nuova ma della quale può dar referenze la direzione del Teatro di Lussino ha il diritto di questo poco di fiducia da parte di una sartoria teatrale. Colla stessa io non ho fatto mai affari sapendola molto cara, ma mai da nessun altra vennero richieste di questo genere. Poteva andare una garanzia richiesta da una prima piazza, ma non dalle piazze successive, inquantochè non si può mai sapere che esigenze può avere più tardi il Signor Bonaventura alla restituzione dei vestiti. Quando si tratta di direzioni sapendo di andare su sicuro creano mille noie e hanno esigenze d'ogni genere questi signori fornitori.“] Brief von Mazzoleni an den Impresario Giuseppe Ponzio, 8. 4. 1911, HR-DAŠI-103, Ordner 10.
- 26 Vgl. z. B. den Briefwechsel bezüglich der Ausleihkosten für die Noten zum *Poliuto* in Zadar 1914, HR-DAZD-252, Ordner 24; oder die Anfragen von Giovanni Mazzoleni aus Šibenik für *Il Trovatore* und *La Traviata* aus dem Jahr 1909, HR-DAŠI-103, Ordner 9. Carlo Schmidl gründete 1889 die Firma Carlo Schmidl & Co., die 1902 in der Casa Ricordi aufging. Für Ricordi eröffnete er 1901 eine Filiale in Leipzig, die er bis 1906 leitete, vgl. den Eintrag „Carlo Schmidl“ im *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Bd. 7, 5.

und Gesangsstimmen). Was er nicht auf Lager hatte, ließ Schmidl direkt aus Mailand kommen. Daneben wurden Anfragen an Antonio Gallo, den Vertreter von Ricordi „für Venetien und Illyrien“, oder an die Firma Francesco Lucca gestellt. Dann wurde – von Verleger zu Verleger unterschiedlich – ein Leihvertrag ausgehandelt.²⁷ Fallweise wurden die Klavierauszüge nicht via Dampfschiff, sondern mit der normalen Post verschickt. Die Transportkosten gingen zu Lasten des Impresario, der als Garantie für die Einhaltung seiner Verpflichtungen eine Geldsumme deponieren musste.²⁸ Des Weiteren war er unter Androhung einer Geldstrafe verpflichtet, in den Programmen einen Eigentumsnachweis für das verwendete Notenmaterial abzudrucken.²⁹ Die Noten wurden also versandt und bei der Lieferung mit einer genauen Auflistung der verliehenen Stimmen versehen.

Einen weiteren Kostenpunkt für den Impresario stellte die Entlohnung externer Mitwirkender dar. Nicht alles fand man an Ort und Stelle vor, vielmehr gilt es festzuhalten, dass auch an der östlichen Adriaküste – genauso wie bei Theatern auf der italienischen Halbinsel – die Orchester nur semiprofessionell waren und deshalb stets Bedarf an Aushilfen von außerhalb herrschte.³⁰ Ebenso fehlte es an Choristen: Es mag seltsam anmuten, aber im Theater von Zadar verzeichnete man im Jahr 1884 nur drei Chorsänger und keine einzige Chorsängerin. In Split gab es im darauffolgenden Jahrzehnt überhaupt keine Choristen, und man konnte auf gerade

27 Antonio Gallo verfügte, obwohl er zu Ricordi gehörte, über ein eigenes Formular für den Verleih von Partituren und Klavierauszügen, das sich von dem der Casa Ricordi und natürlich auch von dem der Casa Lucca unterschied. In dem Dokument waren neben den Ausleihkosten für die Noten auch Anfang und Ende des Nutzungszeitraumes festzuhalten. Bei verspäteter Rückgabe war eine Geldstrafe fällig, die von Woche zu Woche höher wurde. Vgl. z. B. den Ausleihvertrag zwischen der Firma Francesco Lucca und dem Impresario Carlo Vianello in Zadar aus dem Jahr 1875, HR-DAZD-252, Ordner 27.

28 1909 überwies Mazzoleni (der im fraglichen Jahr die Aufgabe des Impresarios übernahm) an Schmidl für die Noten von *Il Trovatore* und *La Traviata*, die 400 Lire gekostet hatten, eine Kautions in der Höhe von 100 Lire.

29 Laut den Vertragsbestimmungen waren überdies Strafzahlungen vorgesehen, wenn man die Noten vollständig oder teilweise kopierte. Es war vereinbart, dass im Falle, dass ein Komponist seiner Musik anlässlich bestimmter Vorführungen Ergänzungen hinzufügte, diese dem Verleger abzutreten seien. Die Libretti wurden ausschließlich direkt beim Verleger gekauft und durften nicht vor Ort gedruckt werden.

30 Für einen Vergleich mit den symphonischen Orchestern auf der italienischen Halbinsel s. z. B. Franco Piperno und Antonio Rostagno, „The Orchestra in Nineteenth-Century Italian Opera Houses“ in Niels Martin Jensen und Franco Piperno (Hg.), *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe* (BWV 2008), 15–62; sowie diverse Beiträge, die Renato Meucci in den 1980er- und 1990er-Jahren dem Thema der Orchesterbesetzung und des Orchesterklanges widmete.

einmal ein Dutzend Orchestermusiker zählen, erste Stimmen nicht mitgerechnet.³¹ Daher musste ein Impresario, der dort eine *Opera seria* aufführen wollte, einen vollständigen Chor aufstellen und mindestens 18 Musiker zur Verstärkung des lokalen Orchesters hinzuziehen. Die Ausschreibungsunterlagen des Theaters von Zadar sahen einen Bestand von etwa vierzig Orchestermusikern vor; dieselbe Anzahl war 1876 in Rijeka offiziell festgesetzt, daneben dreißig Choristen. Unterlagen aus Rijeka in den folgenden Jahren zeigen einen steten Anstieg dieser Zahlen: je fünfzig Musiker und Choristen im Jahr 1901, je 60 1909 und in den darauffolgenden Jahren, wobei die Entwicklung des zeitgenössischen Repertoires diesen Anstieg rechtfertigt.³² Dasselbe galt für das *Corps de Ballet*: Während das Theater von Zadar noch die klassischen „12 ballerine distinte di fila“ („zwölf Korpstänzerinnen“)³³ vorsah, verlangte man in Rijeka in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts bereits dreißig. Dabei konnte es passieren, dass die fähigeren Ballerinen für Tournées in Amerika abgeworben wurden und vor Ort, wie sich der Impresario Giorgio Trauner beklagte, nur „die hässlichen, alten, anmaßenden“ übrigblieben.³⁴ In Zadar musste die Theaterdirektion selbst eingestehen, dass von ihren sechs Tänzerinnen „vier nicht tanzen können. [...] Die zwei, die tanzen können, sind alt.“³⁵ Ein solch jämmerliches Ballettkorps trug maßgeblich zur Unzufriedenheit des Publikums bei. Die Direktion wies deshalb darauf hin, dass der Impresario unbedingt neue Tänzerinnen würde engagieren müssen („die, wenn sie auch nicht tanzen können, doch wenigstens etwas präsentabler sind als diese hier“, wie die Direktion kummervoll an den Agenten Gallina schrieb).³⁶ Daher rührte also die Notwendigkeit, auch noch Mitglieder für das Ballettkorps aufzutreiben. Und mehr Darsteller bedeuteten höhere Kosten.

31 Vgl. den Brief von Antonio Lana an die Theaterdirektion von Split, Split, 2. 2. 1895, HR-MGS: Kazalište, 3, I-XII.

32 Vgl. die Ausschreibungsunterlagen für den Betrieb des Stadttheaters im Zeitraum 1. Jänner 1909–31. Dezember 1911 und für den Zeitraum 1. Jänner 1912–31. Dezember 1914, HR-DARI, Opcinsko kazalište „G. Verdi“, DS 60.

33 Ausschreibungsunterlagen für das Teatro Nuovo in Zadar, Zadar, o.D., HR-DAZD-252, Ordner 4.

34 „brutte, vecchie e piene di pretese“] Brief von Giorgio Trauner an die Theaterdirektion von Zadar, Mailand, 12. 7. 1906, HR-DAZD-252, Ordner 26.

35 „quattro non sanno ballare. [...] Le due che sanno ballare sono vecchie“]

36 „che se anche non sapranno ballare saranno almeno più presentabili di queste“] Die Theaterdirektion von Zadar an den Agenten Enrico Gallina, [Zadar, 1906], HR-DAZD-252, Ordner 21.

Über die – wie man sie heute nennen würden – „künstlerischen Intentionen“ des Auftraggebers hinaus lassen sich Planung und Verlauf der Spielzeiten nur mithilfe einer eingehenden Analyse der Kosten im Verhältnis zu den vermutlichen Einnahmen erklären. Wer einen umfassenden Diskurs über die künstlerische Ausrichtung der Küstenstadttheater anregen will, der kann nicht umhin, sich mit den ökonomischen Mechanismen zu befassen, die ihr zugrunde liegen. So gilt es beispielsweise zu verstehen, dass es nicht die Höhe der Dotierung per se war, die einen Impresario dazu verleitete, die Organisation einer Spielzeit in Angriff zu nehmen, sondern eine komplexe Gesamtheit von Faktoren wie etwa das Verhältnis von Dotierung und Kautio; oder dass die tatsächliche Liquidität eines Impresario in Kombination mit seinem guten Ruf ausschlaggebend für seinen Erfolg im Wettbewerb mit seinen Kollegen war. All das ist grundlegend, um die erhaltenen Dokumente ins rechte Licht zu rücken und so einen tieferen Einblick in die Mechanismen der Theaterproduktion zu ermöglichen.

Bibliografie

- Ausleihvertrag zwischen Francesco Lucca und Carlo Vianello in Zadar*, 1875, HR-DAZD-252: Kazalište „Verdi“ u Zadru 1863-1936, Ordner 27.
- Ausschreibungsunterlagen für das Teatro Nuovo in Zadar*, Zadar, o.D., HR-DAZD-252: Kazalište „Verdi“ u Zadru 1863-1936, Ordner 4.
- Ausschreibungsunterlagen für den Betrieb des Stadttheaters, 1. Jänner 1909–31. Dezember 1911 und 1. Jänner 1912–31. Dezember 1914*, HR-DARI, Opcinsko kazalište „G. Verdi“, DS 60.
- Bericht der Theaterdirektion von Šibenik an das örtliche Garnisonskommando, Šibenik*, 5. 9. 1919, HR-DAŠI-103: Kazalište i kino „Mazzoleni“ – Šibenik (1863-1945), Ordner 4.
- Brief des Bürgermeisters von Zadar an die Theaterdirektion von Zadar*, Zadar, 31. 8. 1886, HR-DAZD-252: Kazalište „Verdi“ u Zadru 1863-1936, Ordner 25.
- Brief des Impresario Vecchi an die Theaterdirektion von Zadar*, [Mailand] 27. 3. 1885, HR-DAZD-252: Kazalište „Verdi“ u Zadru 1863-1936, Ordner 5.
- Brief von [Ant. Jeoli?] an Paolo Mazzoleni, Split*, 6. 10. 1870, HR-DAŠI-103: Kazalište i kino „Mazzoleni“ – Šibenik (1863-1945), Ordner 1.
- Brief von Antonio De Caro an Filomeno Bulat*, Mailand, 24. 10. 1895, HR-MGS: Kazalište 4/I-XVII.
- Brief von Antonio Lana an die Theaterdirektion von Split*, Split, 2. 2. 1895, HR-MGS: Kazalište, 3, I-XII.

- Brief von der Mailänder Theateragentur Ceruso an die Theaterdirektion von Split, Mailand, 9. 1. 1898, HR- MGS: Kazalište 4/I-XVII.*
- Brief von der Theaterdirektion von Zadar an Enrico Gallina, [Zadar, 1906], HR-DAZD-252: Kazalište „Verdi“ u Zadru 1863-1936, Ordner 21.*
- Brief von der Theaterdirektion von Zadar an Francesco Lucerna, Zadar, 28. 7. 1884, HR-DAZD-252: Kazalište „Verdi“ u Zadru 1863-1936, Ordner 5.*
- Brief von Giorgio Trauner an die Theaterdirektion von Zadar, Mailand, 12. 7. 1906, HR-DAZD-252: Kazalište „Verdi“ u Zadru 1863-1936, Ordner 26.*
- Brief von Giovanni Mazzoleni an Giuseppe Ponzio, 8. 4. 1911, HR-DAŠI-103: Kazalište i kino „Mazzoleni“ – Šibenik (1863-1945), Ordner 10.*
- Brief von Giovanni Mazzoleni an Paolo Rocca, [Šibenik], 6. 2. [1909], HR-DAŠI-103: Kazalište i kino „Mazzoleni“ – Šibenik (1863-1945), Ordner 9.*
- Brief von Innocente Monass an die Theaterdirektion von Zadar, Zadar, 17. 11. 1906, HR-DAZD-252: Kazalište „Verdi“ u Zadru 1863-1936, Ordner 22.*
- Brief von Pietro Ciscutti an die Theaterdirektion von Zadar, Pula, 3. 5. 1884, HR-DAZD-252: Kazalište „Verdi“ u Zadru 1863-1936, Ordner 5.*
- Briefwechsel für die Noten zum Poliuto in Zadar 1914, HR-DAZD-252: Kazalište „Verdi“ u Zadru 1863-1936, Ordner 24.*
- Compagnia Internazionale di Opere by Samuel Lewis and Wilhem Tom. Brochure, HR-DAZD-252: Kazalište „Verdi“ u Zadru 1863-1936, Ordner 5.*
- Korrespondenz von Giovanni Mazzoleni für Il Trovatore und La Traviata, 1909, HR-DAŠI-103: Kazalište i kino „Mazzoleni“ – Šibenik (1863-1945), Ordner 9.*
- Rivista di Roma, [o.D.] 1904, 698.*
- Telegramm des Agenten Gallina an die Theaterdirektion von Šibenik, HR-DAŠI-103: Kazalište i kino „Mazzoleni“ – Šibenik (1863-1945), Ordner 9.*
- Telegramm des Baritons Silveti an die Theaterdirektion von Šibenik, HR-DAŠI-103: Kazalište i kino „Mazzoleni“ – Šibenik (1863-1945), Ordner 9.*
- Vertrag zwischen dem Teatro Mazzoleni und Leon Dragutinović, HR-DAŠI-103: Kazalište i kino „Mazzoleni“ – Šibenik (1863-1945), Ordner 4 und 10.*
- Vertrag zwischen der Theaterdirektion von Split und Johann Pistek, Split, Jänner 1896, HR-MGS: Kazalište, 1/I-XII.*
- Eintrag „Carlo Schmidl“ im *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Bd. 7, 5.
- Bologna, Carlo. Il teatro moderno e gli spettacoli areniani, in Enrico Paganuzzi et al. (ed.), *La musica a Verona*, Verona: Banca mutua popolare di Verona, 1976.
- Cavaglieri, Livia. *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Rom: Bulzoni, 2006.
- Piperno, Franco and Antonio Rostagno. *The Orchestra in Nineteenth-Century Italian Opera Houses*, in Niels Martin Jensen and Franco Piperno (eds.), *The*

Opera Orchestra in 18th- and 19th- Century Europe, Berlin: BWV, 2008, SS. 15-62.

Rosselli, John. *Elenco provvisorio degli impresari e agenti teatrali italiani dal 1770 al 1890*, Università degli Studi di Bologna, Dipartimento delle Arti [1982].

Rosselli, John. *L'impresario d'opera*, Turin: EDT, 1985.

Walter, Michael. *Oper. Geschichte einer Institution*, Springer, 2016.

The Italian “National Opera” Imagined from a Southern Slavic Viewpoint: Franjo Ks. Kuhač and Josip Mandić

Ivano Cavallini
Univerza v Palermo
University of Palermo

Social and cultural frame

The year 1848 was one of revolutions known as “the spring of nations”. In Trieste it was preceded by a wide spread of Southern Slavic cultures *via* the periodical *La Favilla*. On behalf of the democratic policy of the editors, who openly sided with Giuseppe Mazzini, Count Medo Pucić and August Kaznačić, both from Dubrovnik and students in Padua, were requested to edit fourteen articles on the history of the Slavs from Russia to the Eastern coast of the Adriatic sea.¹ As a storm the national awakening involved Trieste and the Slovenian middle class, that in turn was supported by a learned group of Czechs employed in many trading sectors, and appreciated as extraordinary musicians.² The three major ethnic groups of the city, Slovenes (together with Croats), Germans and Italians, founded some cultural and

- 1 See Ivano Cavallini, “Morlacchismo, illirismo, involuzioni esotiche. L’immagine degli slavi del sud nel teatro e nella musica dell’Ottocento in Italia/Morlakizem, ilirizem, ekosotična zamotanost. Lik južnega slovana v italijanskem gledališču in glasbi devetnajstega stoletja”, in *Umetnosti izraz ob nacionalnem vprašanju. Glasba, likovna in besedna umetnost ob slovensko-italijanski meji v drugi polovici XIX. stoletja do prihoda fašizma/L’espressione artistica e la questione nazionale. La musica, le arti figurative e le lettere nella seconda metà dell’Ottocento al confine italo-sloveno fino all’avvento del fascismo*, ed. Aleksander Rojc (Trst-Ljubljana: Glasbena Matica-SAZU, 2014), 375–82, 406–13.
- 2 Aleksander Rojc, *Cultura musicale degli sloveni a Trieste: dal 1848 all’avvento del fascismo* (Trieste: Editoriale Stampa Triestina, 1978), passim; Ivano Cavallini, “Music Migrations from the Bohemian Lands to Trieste and the National Awakening of the Southern Slavs,” in *Music Migration in the Early Modern Age: Centres, Peripheries* –

musical associations working in quasi-pacific competition.³ The territorial unity of both Italy and Germany, which became independent states respectively in 1861 and in 1871, contributed to the political clash among these national groups. The changing of the political environment undermined the attempts to create a collaboration in view of a renewal of the Hapsburg policy, which in turn pursued a pragmatic perspective known as *divide et impera* (i.e., sometimes in favour of the Slovenes and Croats, sometimes in favour of the Italians). However, irredentism, Pan-Slavism, and German nationalism did not exert a negative influence on the musical life of the town. It flourished in a very strange mixture of Wagnerism, Italian bel canto, and, foremost on the shared feeling for *Hausmusik*, i.e., the practice of performing chamber music imported from eighteenth-century Austria, which became a distinctive habit of local culture.

Kuhač, Mandić and the *fin de siècle* Italian Opera

The aim of my contribution is to give a short survey of the criticisms of Italian opera and Wagnerian *Musikdrama*, written in the light of the Southern Slavic revival of both Croatian musicologist Franjo Kuhač (1834–1911) and composer Josip Mandić (1883–1959). The negative judgement of Kuhač on the final works of Verdi, and the opposite appreciation of Mascagni's *Cavalleria rusticana*, are due to his ideological trust in folk music, as the main source for creating a national grammar of opera. Mandić, as a lawyer and musician who worked within the frame of the Slovenian and Pan-Slavic revival in Trieste until World War I, collaborated with the newspaper *Jadran* (*The Adriatic*), printed for the Croatian inhabitants of Trieste and Istria.⁴ In 1903 he published a long article on Giacomo Puccini's *Tosca* and Alberto Franchetti's *Germania*.⁵ In such a context, the composer was attracted by the "neoromantic style" of Italian opera using a different approach than that of Kuhač. He did not want to retrace the authenticity of popular style

People, Works, Styles, Paths of Dissemination and Influence, ed. Jolanta Guzy-Pasiak and Aneta Markuszewska (Warsaw: Liber pro Arte, 2016), 323–35.

- 3 Giuseppe Radole, *Ricerche sulla vita musicale a Trieste (1750-1950)* (Trieste, Svevo, 1988), passim. Idem, *Le scuole musicali a Trieste e il Conservatorio Giuseppe Tartini* (Trieste: Svevo, 1992), 106–07.
- 4 The weekly newspaper appeared in Trieste for a short time, from 1903 to 1904. Cf. Fedora Ferluga Petronio, "Il settimanale *Jadran* di Ante Trešić-Pavičić," ed. Gian Carlo Damir Murković, *I croati a Trieste* (Trieste: Comunità Croata/Hrvatska Zajednica, 2007), 275–84.
- 5 Josip Mandić, "Glazba: nekoliko refleksija," *Jadran* 3–5 (1903).

in the Verismo, but unlike Kuhač he refused any comparison between Italian and Slavic opera, this last one considered as a national product that should have never been affected by Italian or German patterns.

Given that Kuhač's biography, né Franz Xaver Koch of a German family, is well known, I would like to outline some crucial aspects of his thought on folk songs as a source for opera.⁶

During the 1850s and 1860s, the musicologist could undertake some journeys throughout the South Eastern part of Europe, with the task of gathering folk music. The final result of this incredible effort was the publication, from 1878 to 1881, of his collection in four volumes of 1,600 tunes under the title *Južno-Slovenske narodne popievke* (*Southern Slav Folksongs*). His first approach to ethnicity in music produced an ambiguous meaning of the term "narodna glazba", referring to both the traditional and art music based on folk. In his writings the floating meaning of ethnic music seems to be the outcome of a series of political changes that occurred in Croatia and among the Southern Slavs.⁷ This may explain why at the beginning of his career he was inclined to Pan-Slavism, while later he was near to the South-Slavic or Yugoslav ethnicity, and finally, at the end of his life, to Croatian nationalism. As a young musicologist, he converted himself from German to Croatian nationality, and embraced the radical Pan-Slavic idea against the pro-German policy. From the 1860s to the 1870s, he turned his attention to the South-Slavic brotherhood. In that period, he was close to Nicolò de Strmić from Zadar, an Italian-oriented nobleman who composed *La madre slava* (*The Slav Mother*, 1865).⁸ This opera was staged in Trieste and Zagreb, and it includes two famous Illyrian anthems *Još Hrvatska ni propala, Croatia Has Not Yet Fallen*, text by Ljudevit Gaj set to music by Ferdo Livadić in 1833, and *Mi smo braćo ilirskog, We are Brothers of Illyria*, by the priest Mijo Hajko. After the Italian opera *La madre slava*, Kuhač hoped in vain that Strmić had written a Yugoslav national opera, based on the authentic Southern Slavic folklore, as he wrote in a letter addressed

6 See the proceedings *Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911). Glazbena historiografija i identitet/Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911). Musical Historiography and Identity*, ed. Vjera Katalinić and Stanislav Tuksar (Zagreb: Croatian Musicological Society, 2013).

7 Stanislav Tuksar, "'Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Volkes': The Construction of the Idea of National Music in Franjo Ksaver Kuhač's (1834-1911) Historiography - Slavic vs. German vs. Italian," *Musica e Storia* 12, no. 3 (2004): 563-90.

8 Caterina Brugnera, "*La madre slava* di Nikola Strmić: un tentativo di incontro tra il lirismo e opera italiana," *Musica e Storia* 12, no. 3 (2004): 591-610.

to the composer of Zadar.⁹ This unrealised goal convinced him that “the moral forces of each of the tribes are too small to make us believe in the possibility of a singular Slovenian, Croatian, Serbian or Bulgarian national music”.¹⁰ This wide viewpoint is also retraceable in his monograph on the musicians at the time of Illyrism in Croatia, from 1835 to 1850 (*Ilirski glazbenici. Prilozi za povijest Hrvatskoga preporoda/Illyrian Musicians. A Contribution to the History of the Croatian Revival*, 1893).¹¹ The personalities Kuhač listed among Illyrians are selected by ideological and not national criteria. Among the eighteen musicians quoted, there are two Austrians, two Hungarians, two Czechs, one Slovene, one Serb, and ten Croats.

Apart from the operatic trilogy of Ivan Zajc (1870–1876), a useful example to understand the national idea in Croatia after the end of Alexander Bach’s absolutism is the article “Nova glazbena struja njemačka i sadašnji talijanski kompozitori” (New Musical Trends in Germany and Contemporary Italian Composers).¹² The short essay, printed in 1892, helps us to recognise not only Kuhač’s personal taste, but also his love for art music inspired by folk songs, whatever the nation! He analyses in detail the reasons why German culture was not able to recover its own folk music, and the slow process of Slavic nations’ freedom in Central Europe. Dominated by the German music school, Bohemia, Slovenia and Croatia reacted to this influence tracing the paths of their own folk music and national/regional poems. The case of Italy represents for Kuhač an extraordinary experience of cultural unity of the nation. He believes that art and folk music coexist in Italian opera. In this respect, he writes in praise of Mascagni’s realism refusing Verdi’s conversion to Wagnerism in his last operas. Although these remarks confirm that he was a clever scholar, in his analysis there is a strange interpretation, concerning the relationship between Verdi and the Italian folk legacy, which will last for a very long time. According to Kuhač,

9 “Ja sam uvjeren da će te Vi koli na našu slavjansku glazbu, toli na hrvatski jezik i u buduće svu pozornost obratiti, je bi želiti bilo da genialni skladatelj *La madre slava* i u ove prode, da se za Jugoslavenstvo vječne zasluge stekne”. This sentence is readable in a letter signed by Kuhač on 25 February 1870, now readable in Zdravko Blažeković, “Prilog biografiji Nikole Strmića,” (A Contribution to the Biography of Nikola Strmić), *Rad JAZU* 409 (1988): 299–300.

10 Franjo Ksaver Kuhač, “Sachliche Einleitung zur der Sammlung südslavischer Volkslieder,” *Agramer Zeitung* 48 (1873): 194–202.

11 Idem, *Ilirski glazbenici. Prilozi za povijest hrvatskoga preporoda (Illyrian Musicians. Contributions to the History of Croatian Awakening)* (Zagreb: Matica Hrvatska, 1893).

12 Possibly printed in Zagreb, unfortunately without a publishing house.

Verdi was better than other composers in representing national music until he fell into the Wagnerian school network. Following this premise, the authentic folk source survived in the opera *Cavalleria rusticana*, regarded by Kuhač as a renewed supra-national tradition. This was a longtime misunderstanding of the image of Italy, given that the large spread of arias, *romanze*, or choral music drawn from operas are not comparable to the folk-songs of some Italian regions, where peasants, living away from the towns, had very conservative traditions unrelated to opera.

*Verdi, the genial and extraordinary prolific Italian composer, regarding the musical context of twenty years before, represented the symbol of the Italian people. Not only did he compose in a true Italian spirit, he also improved the Italian music art tradition. [...] After the appearance of Wagner, this lucky artist betrayed his people in such an unforeseen manner [...]. He rejected music for which Italians were the rulers, clergy, aristocrats, scholars, rich men and audience [...] and then he became a servant of Wagner. Mascagni's Cavalleria rusticana achieved an outstanding success due to the following causes: Mascagni did not become a slave of Wagner or of his followers, and then he did not disguise his Italianness; he was able to use all new achievements of musical progress, and he coined a musical phraseology by means of selected ideas. Mascagni did not imitate the infinite melody, whose parts, each other, do not correspond either to the melody or to the rhythm. Further, he did not adopt the modulation of extreme Wagnerian followers.*¹³

Compelling evidence occurs in the analysis of harmonies related to some scenes of *Cavalleria*. In contrast, it is astonishing the prejudice Kuhač felt for some nations he considered unable to preserve their own folk music. This is the case of Germany, Great Britain, and some peoples like the Gypsies, and the Jews:

The peoples in Europe having an authentic traditional music [...] are the Slavic, Italian, French, Spanish, Hungarian and Turkish. German, British, Jew and Gypsy peoples have not traditional music [...]. German folk melodies are not created in the spirit of Germany [...]. When the Germans talk about a German school, instead of

13 Kuhač, "Nova glazbena struja njemačka i sadašnji talijanski kompozitori," 20.

*talking about folk music, they are not wrong, because all their music is the fruit of professional musicians [...].*¹⁴

Josip Mandić and Pan-Slavism in Trieste

Kuhač was in Trieste for a series of reports printed in 1892 by the periodical *Vijenac*.¹⁵ Even if he visited most part of the Hapsburg Empire and the Balkan lands, he came to Trieste with the charge of describing the national exhibition of art and crafts of the Austrian empire, and settled in the free port of Austria. In particular, he was interested in writing on the Slavic regional pavilions, and on the Croatian firms. Different was the case of Josip Mandić. He was born in Trieste in a bourgeois family of inner Istria. After attending a primary German school in his native town, he moved to Sušak and Zagreb for high school, and finally he graduated in Vienna, where his studies included composition under the guidance of Hermann Grädner and Robert Fuchs. Before living in Prague, he worked in Trieste as a lawyer until World War I. Following in the footsteps of his father and uncle Matko, he was politically engaged in upholding the interests of Slovenes and Croats. His opera *Petar Svačić* was played in a concert held by the society *Dalmatinski skup* at the Rossetti Theatre in Trieste (1903). The Dalmatian Society was founded by the Croats of Trieste, whose activities were also supported by Slovenes and Serbs in a common effort to oppose German and Italian cultural domination. Reports on the concert in the Croatian and Slovenian newspapers of Trieste welcomed the event as a sign of the growing cultural and economic power of these communities. Also, the Italian and German newspapers wrote positively about the concert, praising the composer's promising talent.¹⁶ *Petar Svačić* could not be staged in Zagreb, since the Hungarian governor of Croatia, Károly Khuen-Héderváry, abolished opera performances from 1902 up to 1909. Instead of Zagreb, *Pe-*

14 Kuhač, "Nova glazbena struja njemačka i sadašnji talijanski kompozitori," 7.

15 Franjo Ksaver Kuhač, "Tršćanska izložba," *Vijenac* 14, no 36 (1882): 583, no 37: 590–3, no 38: 612–15.

16 The reviews published by *Edinost*, "Koncert Dalmatinskoga skupa", *Trieste*, "La festa del Club Dalmatino", and once again by *Edinost*, "O koncertu Dalmatinskoga skupa" (the latter is a translation of the article published in *Triester Zeitung*) are recorded in Natka Badurina, "Teatro e politica ai margini dell'impero: l'opera lirica *Petar Svačić* nel 1903," *I croati a Trieste*, 386–7.

tar Svačić was staged in Ljubljana on 15th January 1904, where the response of the public was enthusiastic.¹⁷

The project of Mandić and his librettist Karlo Lukež was very unusual in the frame of that time. They chose the Croatian theme of Petar Svačić, but they arranged it to promote the idea of the union of all Southern Slavs. Although the topic did not permit it, there are many references. The Prologue is written in decasyllables simulating the folk epics. It was sung by a baritone dressed as a *gusle* player, and, according to the newspapers of the time, the music was heavy and monotonous, recalling the genre of blind *guslar*'s poems. The verses of the libretto also contain lexical and stylistic elements of the common Croatian and Serbian folk heritage.

The feature of the opera can be understood only within the peripheral and multicultural frame of Trieste, where the two young authors were colleagues on the editorial board of the journal *Jadran*. Since its owner, Ante Tresić Pavičić, was a staunch advocate of the Croatian Party of Rights, this periodical was launched with the intention of supporting radical Croatian policy. However, the multi-national competition for the cultural and economic power in Trieste, and the Slavic communities' need to oppose the much stronger German and Italian influences, induced Tresić Pavičić to side with the heritage of the Illyrian idea. For the same reason the two young authors re-elaborated the Croatian pathos, that was implicit in the plot of *Petar Svačić*, and recycled it in favour of the Yugoslav ideology.

In 1903 Mandić published in *Jadran* the aforementioned article entitled "Glazba nekoliko refleksija" ("Music: Some Reflexions"), which is useful to establish a new viewpoint on the reform of Italian opera.¹⁸ At first glance, his writing seems conceived in the light of a neo-national awakening of the South Slavic people, and the related effort in re-thinking the compositional grammar after both the Illyrian amateur Vatroslav Lisinski and the professional Ivan Zajc – the last one renewed the musical life of Zagreb from 1870 up to his retirement in 1908. In fact, any comparison to the national trends of Slavic composers is omitted, because the author links his aesthetic thought to the analysis of modern Italian opera.

The article consists of three issues: the *Zeitgeist*, Wagner, and the Italian modern opera on the traces of Wagner's compositional technique.

17 See the article of *Edinost*, "Triumf mladega hrvatskega skladatelja J. Mandića v Ljubljani," quoted by Natka Badurina. "Croatian Historical Myth, South-Slavic Brotherhood and the Death of the Opera," *De Musica Disserenda* 12, no 1 (2016): 82.

18 See footnote 5.

In the epigraph Mandić quotes a sentence of Robert Schumann, and the writing begins with a second short sentence of the same composer, "Allen neuen Erscheinungen ist Geist eigen", drawn from *Aus Meisters Raro's, Florestan's und Eusebius' Denk- und Dicht-Büchlein*.¹⁹ The twenty-year old Mandić affirms his Romantic credo on music as a special language, suitable in translating the thought. At the same time, he refers to the Hegelian concept of the spirit of the time, which is the result of a dialectical clash between two different forces (*Phänomenologie des Geistes*, 1807). He argues that the evolution of music is the result of a process of a clash, which provokes a purification, readable as a discovery of a new style. The peculiarity of a work of art depends either on the *Zeitgeist* or on the spirit of the composer. How do we explain in detail what happened in music history? As Mandić affirms, as sons of their time neither Haydn nor Wagner could write in the Haydnian or Wagnerian manners. Although they are links with his own time, inside the composer there are the seeds of a creative instinct, *par excellence*, or κατ' ἐξοχήν, as the author writes in ancient Greek. From this viewpoint it is evident there is a conflict between two basic elements: on the one hand the spirit of the time, translatable as the rules established as a common style and expression of musical language, on the other hand the intuition of the artist ("the spirit exists from the beginning; it works inside the composer looking for patterns in the world outside him. However, it develops patterns according to the composer's personal insight and force").

A second important sentence in Mandić's article regards the career of an artist, which could be separate on two levels:

During his youth, when his imagination is still weak, until he needs more knowledge (nobody can learn by himself without models). This will be the time of comparison between his spirit and the music literature. After the conclusion of this period, the two factors change their proportions. After the separation from the patterns, he is ready to create something bigger, or at least he is able to detach and bring out his individuality. [...] To individualise the work means getting a great opportunity. [...] [In contrast] the untalented composer will follow the mainstream of his time.

The compromise between rules and individuality established by Mandić is very close to the eclectic approach to the biographies of great com-

19 *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann* (Leipzig: Georg Wigand, 1854).

posers from a positivist perspective. As an example, in his monograph on Wagner (1890), the prominent Italian musicologist Luigi Torchi analyses the history of culture in Germany before and after Wagner's dramas.²⁰ Nevertheless, he avoids the discourse on the feeling of the maestro that remains inscrutable. That is to say, musicology can only examine how a maestro writes an opera, i.e., describing its shape and style. Vice versa, if the mission of the scholar is to detect the composer's feeling, any answer would be wrong.

After this assumption, Mandić emphasises the decadence of Western European culture. Even though he neglects any mention of the role of music within the national trend of Central Europe, I suppose he refers to it. His penchant for a renewal of Croatian opera, by means of the Wagnerian orchestration, is witnessed by Slovenian critics after the staging of *Petar Svačić* in Ljubljana. Unfortunately, the lack of a score of the opera does not allow complete feedback on Mandić's attitude. His adverse opinion on Puccini's *Tosca*, staged at the Teatro Verdi of Trieste, is due to a quick dissemination of Wagner's *Musikdrama*. Like a whirlwind that cleans the air, but blows so hard that it tears down the roofs, his music influenced the so-called neo-romantic Italian school. The result is, as Mandić says, "a continuous effort to insert the unpredictability and the bizarre", so that "unusual harmonies, prevailing alterations, recurrent changes of rhythm, gruelling orchestration are the main characteristics of the modern school. This 'theatricality' is the most important goal. [...] What is impossible in music is restored through external requirements". In this regard he quotes the exotic opera *Iris* of Pietro Mascagni and *Tosca* of Giacomo Puccini.

Mandić considers *Tosca* by the dramatist Victorien Sardou an unsuitable source to set to music. He loves the lyrical flair of Puccini, which cannot be arisen in a drama based on murder, revenge and suicide. *Tosca* is a drama of blood, intertwined with an increase of theatrical effects that do not meet expectations. Compared to the delicate and touching *Bohème*, *Tosca* could not reach the peak of the former opera. As remembered by Mandić, *Tosca* was a fiasco in Trieste and at the same time a success in Monte Carlo. This incoherence is due to a group of music critics of the Adriatic city. They were strong followers of Wagner, but also unprofessional writers unable to accept the innovative language of Puccini, whose leitmotif technique stems from Wagnerian drama. Maybe the young Croatian intellectual also sensed that the multicultural audience of Trieste, at the crucial moment of

20 Luigi Torchi, *Richard Wagner: studio critico* (Bologna: Zanichelli, 1890): 8–11.

nationalism, was more conservative rather than the learned audience of Vienna. Puccini was not a follower of Verismo, but an international author, as written by the extreme nationalist Fausto Torrefranca in his provocative biography *Giacomo Puccini e l'opera internazionale* (1912).²¹ The fate of the Empire's periphery, influenced by chauvinism, was the research of identity in a simple way. The diminished presence of the *romanza* style of *Tosca* in comparison to *Bohème*, that sounded like a model in the vein of the traditional opera by numbers, was perhaps unacceptable for any kind of audience: either for the Italians, or for the Slovenes and Germans, all agreeing that *Tosca* was an anaemic opera. Nevertheless, it is not easy to understand the thinking of a young intellectual dealing with the legacy of Hegel, Schumann and Wagner, but not of Eduard Hanslick. Unlike other intellectuals, the young Mandić was not influenced by the theory of Hanslick. In the Austrian lands and abroad, only faint traces survived of his provocative formalism, which was overcome by positivist scholars, or refused by the followers of Hegel's philosophy,²² even if in Bologna Luigi Torchi translated into Italian the famous *Vom Musikalisch-Schöne* in 1883, and the literate Silvio Benco from Trieste wrote an article in memory of Hanslick after his death (1904).²³ This trend reveals that not everyone was against him, and Mandić, although fascinated by the late Romantic aesthetics, examined the dramaturgy and the technique of *Tosca* with accuracy, avoiding, in such a manner, the suggestions of sound sentiment. Within this frame, he not only defines the causes of the end of opera by numbers, but also the fall of *Tosca*, attaching to Puccini the bad choice of a bizarre libretto, that led him to give up his own intimate style of *romanza*, flourished in a brilliant way in the previous operas. Although the reliance on the topic of Slavic national myth, readable in the libretto of the contemporary *Petar Svačić*, the review written by Mandić is free from ideological bias close to Pan-Slavic or Croatian nationalism. This is the reason why we could affirm, as Michel de Montaigne wrote in his *Essays* (III, 13), "il y a plus affaire à interpreter

21 Printed in Turin by Bocca, the publishing house of the periodical *Rivista Musicale Italiana*.

22 Barbara Boisits, "Der Geist des musikalisch Schönen. Ferdinand Peter Graf Laurencins hegelianische Kritik an Eduard Hanslicks Formauffassung," in *Musicologie sans frontières/Muzikologija bez granica/Musicology without Frontiers. Svečani zbornik za Stanislava Tuksara/Essays in Honour of Stanilav Tuksar*, ed. Ivano Cavallini and Harry White (Zagreb: Croatian Musicological Society, 2010), 205–22.

23 Silvio Benco, "Hanslick e la sua sorte," *Piccolo della sera*, 21 08 1904, reprint in *Scritti musicali di Silvio Benco*, ed. Gianni Gori and Isabella Gallo, introductory word by Gianandrea Gavazzeni (Napoli: Ricciardi, 1974): 114–17.

les interpretations qu'à interpreter les choses et plus livres sur les livres que sur autre sujet".

Bibliography

- Badurina, Natka. "Teatro e politica ai margini dell'impero: l'opera lirica *Petar Svačić* nel 1903." In *I croati a Trieste* ed. Gian Carlo Damir Murković. Trieste: Comunità Croata/Hrvatska Zajednica, 2007, 375–94.
- Benco, Silvio. "Hanslick e la sua sorte". *Piccolo della sera*, 21 08 1904. Reprint in *Scritti musicali di Silvio Benco*, ed. Gianni Gori and Isabella Gallo. Napoli: Ricciardi, 1974, 114–17.
- Blažeković, Zdravko. "Prilog biografiji Nikole Strmića" (A Contribution to the Biography of Nikola Strmić). *Rad JAZU* 409 (1988): 285–313.
- Boisits, Barbara. "Der Geist des musikalisch Schönen. Ferdinand Peter Graf Laurencins hegelianische Kritik an Eduard Hanslicks Formauffassung". In *Musicologie sans frontières/Muzikologija bez granica/Musicology without Frontiers*. *Svečani zbornik za Stanislava Tuksara/Essays in Honour of Stanilav Tuksar*, ed. Ivano Cavallini and Harry White. Zagreb: Croatian Musicological Society, 2010, 205–22.
- Brugnera, Caterina. "La madre slava di Nikola Strmić: un tentativo di incontro tra illirismo e opera italiana." *Musica e Storia* 12, no. 3 (2004): 591–610.
- Cavallini, Ivano. "Morlacchismo, illirismo, involuzioni esotiche. L'immagine degli slavi del sud nel teatro e nella musica dell'Ottocento in Italia/Morlakizem, ilirizem, eksotična zamotanost. Lik južnega slovana v italijanskem gledališču in glasbi devetnajstega stoletja." In *Umetnosti izraz ob nacionalnem vprašanju. Glasba, likovna in besedna umetnost ob slovensko-italijanski meji v drugi polovici XIX. stoletja do prihoda fašizma/L'espressione artistica e la questione nazionale. La musica, le arti figurative e le lettere nella seconda metà dell'Ottocento al confine italo-sloveno fino all'avvento del fascismo*, ed. Aleksander Rojc. Trst-Trieste/Ljubljana: Glasbena Matica-SAZU, 2014, 373–429.
- "Croatian Historical Myth, South-Slavic Brotherhood and the Death of the Opera." *De Musica Disserenda* 12, no 1 (2016): 81–94.
- Ferluga Petronio, Fedora. "Il settimanale *Jadran* di Ante Trešić-Pavičić." In *I croati a Trieste*, ed. Gian Carlo Damir Murković. Trieste: Comunità Croata/Hrvatska Zajednica, 2007, 275–84.
- Ilirski glazbenici. Prilozi za povijest hrvatskoga preporoda (Illyrian Musicians. Contributions to the History of Croatian Awakening)*. Zagreb: Matica Hrvatska, 1893.
- Katalinić, Vjera, and Tuksar, Stanislav, ed., *Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911). Glasbena historiografija i identitet/Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911). Musical History and Identity*. Zagreb: Croatian Musicological Society, 2013.

- Kuhač, Franjo Ksaver. "Sachliche Einleitung zur der Sammlung südslavischer Volkslieder." *Agramer Zeitung* 48 (1873): 194–202.
- Mandić, Josip. "Glazba: nekoliko refleksija." *Jadran* 3–5 (1903).
- "Music Migrations from the Bohemian Lands to Trieste and the National Awakening of the Southern Slavs." In *Music Migration in the Early Modern Age: Centres, Peripheries – People, Works, Styles, Paths of Dissemination and Influence*, ed. Jolanta Guzy-Pasiak, and Aneta Markuszewska. Warsaw: Liber pro Arte, 2016, 323–35.
- "Nova glazbena struja njemačka i sadašnji talijanski kompozitori." Zagreb, 1892.
- Radole, Giuseppe. *Ricerche sulla vita musicale a Trieste (1750-1950)*. Trieste: Svevo, 1988.
- Le scuole musicali a Trieste e il Conservatorio Giuseppe Tartini*. Trieste: Svevo, 1992.
- Rojc, Aleksander. *Cultura musicale degli sloveni a Trieste: dal 1848 all'avvento del fascismo*. Trieste: Editoriale Stampa Triestina, 1978.
- Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*. Leipzig: Georg Wigand, 1854.
- Torchi, Luigi. *Richard Wagner: studio critico*. Bologna: Zanichelli, 1890.
- Torre Franca, Fausto. *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*. Torino: Bocca, 1912.
- "Tršćanska izložba." *Vijenac* 14, no. 36 (1882): 583, no. 37: 590–3, no. 38: 612–15.
- Tuksar, Stanislav. "'Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Volkes': The Construction of the Idea of National Music in Franjo Ksaver Kuhač's (1834–1911) Historiography - Slavic vs. German vs. Italian." *Musica e Storia* 12, no. 3 (2004): 563–90.

Opera Productions of the Belgrade National Theatre at the Beginning of the 20th Century Between Political Rivalry and Contested Cultural Strategies¹

Biljana Milanović

Muzikološki inštitut Srbske akademije znanosti in umetnosti
Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts

One of the most intricate problems of the Serbian culture at the beginning of the 20th century referred to the attempts of establishing a separate Opera branch of the National Theatre in Belgrade. Polemics about whether the Theatre should cultivate spoken drama only, or both drama and opera as well, contributed to the arising of “opera question”, a complex issue affected by aesthetic, political, social and economic agents. The “opera question” resulted in discontinuities in improvements of a musical ensemble and opera performances of the time, being completely resolved only later, in the restructuring of the Belgrade National Theatre after the First World War by the separation of branches of Drama and Opera in 1920 and the formation of Ballet branch in 1923.²

- 1 This study is the result of work on the project *Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicija, promene, izazovi* [Identities of Serbian music from local to global frameworks: traditions, changes, challenges] (Nr. 177004) financed by the Ministry of Education, Science, and Technological Development of the Republic of Serbia.
- 2 On the “opera question” I discussed in Biljana Milanović, “Politika u kontekstu ‘operskog pitanja’ u Narodnom pozorištu pred Prvi svetski rat” [“Politics in the Context of the ‘Opera Question’ at the National Theatre before the First World War”], *Muzikologija* 12 (2012): 37–61. For detailed history of the institution see Slobodan Turlakov, *Istorija opere i baleta Narodnog pozorišta u Beogradu* [The History of the Opera and Ballet of the National Theatre in Belgrade], Vol. 1 (Beograd: Čigoja štampa, 2005). On early development of Serbian musical theatre before the establishment of the National theatre (1868) see Biljana Milanović, “Serbian Musical Theatre from the Mid-19th Century until World War II”, in *Serbian and Greek Art Music. A Patch to*

I will focus my attention on a set of behind-the-scene aspects of opera productions of the National Theatre at the beginning of the 20th century in order to define different, but mutually intertwined agents of the postponed reorganisation of this institution. My main aim is to show that 1) the political and cultural rivalry of leading intellectuals of this institution, and 2) the weak positions of musical representatives in the distribution of power at the National Theatre were crucial in different attempts of establishing a separate Opera branch in the Theatre. In order to understand both these reasons, it is necessary to illuminate some historical circumstances as well as peculiarities in the field of Serbian music, and then to analyse contesting programme policies and struggles for power inside the Theatre, which determined discontinuity of this practice, actually the two short periods of opera production (1906–1909; 1913–1914) before the Great War.

Historical observation

From the late 19th and early 20th century onwards, especially after the establishment of the Kingdom of Serbia in 1882, the Serbian state was affected by many changes. It was the time of the introduction of a multi-party political system, the adoption of liberal laws, the realisation of the first serious projects in the field of industrialisation, the multiplication of civil institutions, the reform of education, the establishment of the University, etc. At the same time, the complex political and socio-economic circumstances continuously hindered not only the whole of Serbia but also its capital, Belgrade. Social stratification within the country was not rapid enough, the merging of entrepreneurs with large capital was negligible, and forms of civil association did not have enough strength to restrict the power of the state to significantly affect an agrarian society. The state was the sole institution that could take significant steps regarding investment in great ventures in all fields, which determined the character of the intellectual and economic elite, mostly tied to the civil service.³

In such circumstances, music was on the fringe of the official cultural policy, with modest professional, organisational and material conditions

Western Music History, ed. Katy Romanou (Bristol–Chicago: Intellect Books & University of Chicago Press, 2009), 15–32.

- 3 Dubravka Stojanović, “Ulje na vodi: politika i društvo u modernoj istoriji Srbije” [“Oil on the Water: Politics and Society in Modern History of Serbia”], in: Ljubodrag Dimić, Miroslav Jovanović and Dubravka Stojanović, *Srbija 1804–2004: tri viđenja ili poziv na dijalog* [Serbia 1804–2004: Three Points of View or Dialogue Invitation] (Belgrade: Udruženje za društvenu istoriju, 2009), 115–148.

structuring its physiognomy. It was mostly reflected in the slow process of musical institutionalisation. Choral societies and military orchestras, which had represented the central strength of creativity and concert performances of the 19th century, were still the primary musical agents at the beginning of the 20th century. However, multiple professional roles of musicians were the result of lack of music experts whose social positions were weaker in comparison to representatives of other arts. The increasing number of composers who studied abroad, mostly in the musical centres of central Europe, such as Prague, Vienna, Munich, and Leipzig, faced narrowed opportunities for concerts and other forms of self-presentation so that many of their works remained unperformed or as unprinted manuscripts. In addition to the fact that Serbian-born musicians begun to prevail over the foreign ones, mostly Czech musical professionals, the local musical hierarchies and unequal access to the resources of creative presentation started to be formed. The circle of leading musical individuals originated from the Belgrade Choral Society (1853) and its Serbian Musical School (1899) or was connected with these institutions at a certain period. Together with Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914), the main figure of the mentioned institutions, who was considered the “father” of national music, they represented the core of the emerging musical elite. Among the most prominent individuals from Mokranjac’s circle were Stanislav Binički (1872–1942) and Petar Krstić (1877–1957) as well as the representatives of the younger generation, Petar Konjović (1883–1970), Miloje Milojević (1884–1946) and Stevan Hristić (1885–1958), who had leading roles in music before, and especially after the First World War. Their dominant positions in the field of musical education, in the existing and the newly-formed musical institutions, and in the domain of writing on music, enabled them to be the most influential figures in the regulation of the main aesthetic standards in the local musical context.⁴

As many as three of the mentioned composers – Krstić, Binički and Hristić – acted as conductors at the National Theatre at the beginning of the 20th century. After the war, Binički was the first director of the Opera since 1920, and he was succeeded at that position by Hristić in 1924. The Czech-born musician Dragutin (František) Pokorný (1867–1956) was also a signif-

4 About the structuring of musical elite as the group as well as their role in distribution of power and canonisation of local music at the beginning of the 20th century see Biljana Milanović, *Muzičke prakse u Srbiji i formiranje nacionalnog kanona* [Musical Practices in Serbia and the Formation the National Musical Canon] (Beograd: Muzikološki institut SANU, 2018).

icant conductor in the pre-war years. He worked as an assistant and later the heir to a Slovenian-born composer Davorin Jenko who was a favourite and greatly respected conductor of the National Theatre in the Serbian capital of the 19th century [Table 1: approximately here].⁵ Their work involved solving some complex problems since the status of music in that institution was rather unenviable.

Since its founding in 1868, the National Theatre functioned as a drama theatre “for the aesthetics of which generations of intellectuals fought, mainly writers”, and music art was subordinated to it in drama repertoire. Its inferiority was based not only on the tendency of theatre administration to persist in profiling of a dramatic programme sphere but also on the attitudes about music as an inevitable entertaining add-on and a compromise to the audience.⁶ The repertoire policy did not include long-term plans to improve the musical branch of the Theatre. Drama also had an advantage regarding state subsidies. Investment in the music sector was minimal, so the basic staff and organisational problems were not solved in the long run in that segment of work.

The Military Orchestra was occasionally engaged in the Theatre, but in spite of the agreements and contracts between the Minister of War and the theatre administration, such combinations could not last. Due to heterogeneous obligations and duties of military musicians and frequent, sometimes sudden demands of the Court for performances of the ensemble, the Theatre cancelled rehearsals, and even performances, which were hastily replaced by those without the participation of music.⁷ There were several attempts to form and maintain a separate Theatre orchestra, but even in such cases the inclusion of some individuals from the military sphere was inevitable due to the lack of civil orchestra players. Unlike the wages of the members of the choir who were engaged when needed, the monthly pay of

5 During the long period of Jenko's engagement (1870–1902) the military conductor Dragutin Čížek has also been appointed in the Theatre (1868–1899) as well as Oskar Malata (1895).

6 Nadežda Mosusova, “Srpska muzička scena (125 godina Narodnog pozorišta)” [The Serbian Musical Stage (The 125th Anniversary of the National Theatre)], in *Srpska muzička scena [The Serbian Music Stage]*, ed. Nadežda Mosusova (Belgrade: Muzikološki institut SANU, 1995), 9.

7 On these problems during Jenko's and Čížek's engagements in the Theatre see Veroslava Petrović, “Problemi upravnika Narodnog pozorišta Milorada Šapčanina oko angažovanja vojnog orkestra” [“The Problems of the National Theatre Manager Milorada Šapčanin in Engagement of the Military Orchestra”], in *125 godina Narodnog pozorišta u Beogradu [125th Anniversary of the National Theatre in Belgrade]*, ed. Stanjlo Rajičić (Beograd: SANU, 1997) 525–536.

the orchestral musicians was a higher expenditure, and the orchestra was sometimes reduced to a modest structure of a chamber type. The choir ensemble, which consisted of individuals from choral societies and younger members of the Theatre,⁸ and even craftsmen, mostly barbers, shoemakers and tailors,⁹ was often no more numerous than the orchestra. For example, some payrolls from 1895 and 1897, preserved in archive documentation, illuminate modest ensembles of 15 members in both the orchestra and the choir [Illustrations 1 and 2, approximately here].¹⁰ Finally, in addition to music amateurs within the choir, soloists themselves were initially exclusively actors-singers, who were largely not musically educated.¹¹

The needs for reorganisation, professionalization and enlargement of the musical ensemble represented the prerequisite for eventual thinking about permanent opera, but they were also a necessary step if the aim was to establish an appropriate interpretative level of the existing music and drama repertoire – plays with singing (that were local sort of *Singspiel*) and operettas. However, despite modest technical conditions there were attempts to perform operettas as well as ‘light’ operas since 1882, and such kind of works were staged even later depending on both current performance possibilities and the programme policies of the Theatre Administrations.¹² Due to the unordered and unstable situation in musical sector of the

8 Roksanda Pejović, *Srpska muzika 19. veka. Izvođaštvo. Članci i kritike. Muzička pedagogija* [Serbian Musical culture of the 19th Century. Musical Performances. Articles and Critiques. Musical pedagogy] (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2001), 136, 139.

9 Petar Krstić, “Muzika i opereta u Narodnom Pozorištu” [“Music and Operetta in the Theatre”], *Srpski književni glasnik* [Serbian Literary Herald], XV, no. 4 (1905): 273–91.

10 Illustration 1 can also confirm that the most members of the orchestra players were Czech-born military musicians. However, it is interesting to stress that the name mentioned under the number 15 among the orchestra members refers to the Croatian writer Anton Gustav Matoš. During his stay in Belgrade he played violoncello and worked as a journalist. Since he was not a professional musician his wage was only 50 dinars while others had 90 or 80 dinars per month.

11 Krstić, “Muzika i opereta u Narodnom Pozorištu”, 267–68. See also J. M., “Hronika. Umetnost. Popularni koncerti” [“Chronicle. Art. Popular Concerts”], *Nova iskra*, 1 (1906): 28–30.

12 The first operetta was Jenko’s *Vračara* [Fortune-teller] that was premiered in 1882 and stayed on the repertoire with 48 performances until 8 November 1911. Victor Massé’s *Les noces de Jeannette* and Jacques Offenbach’s *Le mariage aux lanternes* were presented in 1884 and Franz von Suppé’s *Flotte Burschen* and Jacques Offenbach’s *Un mari à la porte* in 1885. The first opera was premiered in 1894 (Vilém Blodek, *V studni* [In the Well], 16 times until 10 March 1909). Other performances of operettas and light operas took place between 1895 and 1912 as follows: Florimond Ronger Hervé, *Mam’zelle Nitouche*, 1895, 62 times until 5 June 1910; Arthur Sullivan

Theatre the preparations for every stage work with music demanded enormous efforts, endeavour and long-lasting exercises.¹³

Contested programme strategies and marginal role of musicians in resolving the “opera question”

The engagement of the Belgrade Military Orchestra in the National Theatre at the very beginning of the 20th century seemed that the unenviable status of music started to be changed.¹⁴ This new Orchestra was founded under military jurisdiction and led by Stanislav Binički (1899), a military conductor at that time. Orchestra was trained better than other military ensembles and its role in the musical life of the capital was immense due to ambitious concert programme policies of Binički. The ensemble functioned under Pokorný's direction within the Theatre, but Binički was also included as frequent guest conductor. Together with Pokorný and the Theatre Administration, he started to work on the improvement of interpretative aspects of musical repertoire. However, since the Belgrade Military Orchestra was abolished after the May Coup in 1903, problem of the orchestra has become a reality of Theatre again.¹⁵ The formation of separate ensemble of

Mikado, 1898, 32 until 22 April 1907; Carl Zeller *Die Vogelhändler*, 1899, 40 until 18 May 1904; Edmond Audran *Mascotte*, 1900, 28 until 12 July 1907; Jacques Offenbach *La belle Hélène*, 1900, 19 until 17 December 1906; John Sidney *Geisha*, 1901, 30 until 27 December 1903; Edmond Audran *Poupée*, 1902, 30 until 18 May 1908; Jacques Offenbach *Orphée aux enfers*, 1902, 10 until 23 February 1903; Jean Robert Planquette *Les cloches de Corneville*, 1902, 20 until 29 May 1907; Carl Millöcker *Der Bettelstudent*, 1903, 10 only in 22 June 1903; Johann Strauss II, *Die Fledermaus*, 1907, 9 until 3 April 1908; Louis-Aimé Maillart *Les dragons de Villars*, 1912, 16 until 23 March 1914. Cf. Turlakov, *Istorija opere i baleta Narodnog pozorišta u Beogradu*, 22–25; see also Živojin Petrović, *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1914* [*Repertoire of the National Theatre in Belgrade 1868–1914*] (Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 1993), 131–170.

- 13 Complex modes of exercise with musically uneducated soloists in preparing the musical segments on the Theatre stage at the turn of the centuries were described by Petar Krstić very picturesquely. See Krstić, “Muzika i opereta u Narodnom Pozorištu”, 267–68.
- 14 By virtue of the Theatre Manager Branislav Nušić the Orchestra was engaged since August 1900. Borivoje S. Stojković, *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)* [*History of Serbian Theatre from the Middle Ages to Modern Times (Drama and Opera)*] vol. II (Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 2013), 516.
- 15 May Coup was a coup d'état in which royal couple, Serbian King Alexander Obrenović and Queen Draga, were assassinated on 28–29 May 1903. The act resulted in the extinction of the House of Obrenović and shift of the dynasty to the rival House of Karađorđević. The assassination was organized by a group of army officers.

twenty two members within the Theatre had soon to be reduced on eighteen players despite of a more visible professionalization and increasing the number of available musicians.¹⁶

These are unfavourable circumstances in which was premiered Binički's one-act opera *Na uranku* [At Dawn], the only one local operatic work staged at the National Theatre before the Great War [Illustration 3 approximately here]. The leading roles at the fourth performance as well as performances of Binički's opera in 1906 were interpreted by a soprano Sultana Cijukova Savić (1871–1935) and a bass Žarko Savić (1861–1934), the Serbian artists with international careers who were willing to stay in Belgrade permanently.¹⁷ Savić worked out a plan for organizing opera at the National Theatre, envisioning that by complementing the existing solo, orchestral and choir staff, he would be able to create the basis for its permanent work in a short time. However, since that project was not supported by the Theatre Administration, Savić, together with Cijukova, took up foreign engagements again, first in Berlin, then in Osijek, to return to Belgrade later on when he established his private Opera on the Boulevard in December 1909.¹⁸

Declining Savić's offer during the Theatre Administration of Dragomir Janković and the dramatist Milan Grol can be interpreted as one of the crucial moments in the postponement of the musical sector reorganisation. It was a symptom of very dynamic struggles for power inside the Theatre,

The Minister of War Jovan Atanacković abolished the Belgrade Military Orchestra already in 20 July 1903. One year later Binički organized the new ensemble (the Royal Guard Music), but it was the wind band that would become symphonic formation in 1907 (the Royal Guard Orchestra). See Slobodan Turlakov, *Knjiga o Betoveni* [Book on Beethoven] (Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije and Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1998); Slobodan Turlakov, *Letopis muzičkog života u Beogradu 1840–1941* [Chronicle of the Musical Life in Belgrade 1840–1941] (Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 1994), 64.

16 Krstić P. J. (= Petar Krstić), "Umetnički pregled. – Pozorišni orkestar i muzika između činova," *Srpski književni glasnik* XV, no.3 (1905): 227–29.

17 Both Savić and Cijukova Savić studied in Vienna and then developed their rich careers. Cijukova Savić was engaged in opera houses of Hamburg and Mainz, while Savić tied his work for many big opera stages including those in Berlin, Dresden, Stuttgart, Riga, Hamburg etc. Borivoje S. Stojković, *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)* [History of Serbian Theatre from the Middle Ages to Modern Times (Drama and Opera)], 531–34; the book chapter "Opera na Bulevaru Žarka Savića" in Slobodan Turlakov, *Iz muzičke prošlosti Beograda* [From Belgrade's Musical Past] (Beograd, published by the author, 2002), 119–80.

18 On Savić's private Opera on the Boulevard, which worked only for thirteen months, but without any government subsidies, see Ibid.

where confrontations between not only programme but also political party fractions embodied in the leaders of that institution.

Namely, although Theatre administrations which were appointed by the Minister of Education always had a political background, their frequent changes in the decade before World War I particularly heightened the conflict between the parties of old radicals and the independent radicals – the conflict which was also evident in the sphere of parliamentary politics.¹⁹ The main opponents to those parties in the Theatre were grouped around writers and dramaturges Rista Odavić (1870–1932) and Milan Grol (1876–1952), the dominant persons among the leading Theatre staff who affected the variable presence and physiognomy of music in the Theatre [Table 2 approximately here]. Their contest was marked by the need to oppose the programme policy of the opponent political side, but also resulted by different ideas in imagining of artistic role of the National Theatre. In that context, music and especially opera production became highly instrumentalised.²⁰

Group around Odavić as well as Petrović and Nušić had in mind the Belgrade audience demands, believing that inclusion of operetta in the programme policy would both enact commercial success and bring the opera life at the National Theatre. Thus, the progressivist administration of Petrović and Nušić initiated, and the independent radical administration of Marković and Odavić realised the programme idea of the parallel development of both drama and opera, and for the first time, the programmes of the National Theatre included the works of the standard opera repertoire, conducted by Pokorný. *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* and *The Bartered Bride* were performed, with a premiere of opera *Ksenija* by Slovenian composer Viktor Parma and the restaged opera of Binički [Table 3 approximately here]. Striving to establish continuity in developing the genre was favoured by increasing annual subsidies, which raised the quality of performance conditions: the choir was improved, several professional soloists were engaged, and the orchestra was enlarged to become the largest instrumental body in the capital.²¹

19 On the political parties in Serbia at the beginning of the century see Olga Popović Obradović, *Parlamentarizam u Srbiji od 1903 do 1914 godine* [Parliamentarism in Serbia from 1903 until 1914] (Beograd: Službeni list SRJ, 1998).

20 On political struggles and programme policy collisions of mentioned opponents in the context of the Theatre see Milanović, “Politika u kontekstu ‘operskog pitanja’ u Narodnom pozorištu pred Prvi svetski rat,” 40–43 and 43–48.

21 Ibid., 40–41.

Milan Grol had more elitist and exclusivist attitudes. The problem he was trying to solve was actually in the field of cultivating the dramatic repertoire itself, that is, in the theatre crisis that had lasted for many years, starting from the end of the 19th century onwards, and which was marked by the poor interest of the audience in drama and tragedy, especially for the national and historical works of domestic writers. In addition to plays with music and comedy pieces, citizens loved melodrama, operetta, and vaudeville, which did not fit into Grol's ideas about the educational role of theatre based on the best traditions of classical and modern European, primarily French and German drama. A similar elitist attitude about high aesthetic values was advocated by Dragomir Janković, Milan Predić, Bogdan Popović and other intellectuals who gathered around the *Srpski književni glasnik* [*Serbian Literary Herald*] at the beginning of the century. As the leading representatives of the administration or members of the literary and artistic committee of the National Theatre they advocated for the removal of 'light' repertoire, and enhanced performance of intellectually demanding dramatic works. In that context, Grol was one of the first advocates of the criticism directed against operetta, criticising other Theatre administrations for making concessions to the insufficiently developed taste of the audience.²²

Since 1906, however, Grol showed much greater exclusivism, taking a hostile attitude towards opera that was introduced by their political and Theatre opponents:

[...] because of the weakness either of the performing staff or the staging, because of divisions in the audience that is small in itself, and because of so comprehensive and manifold programme required from the only national and state theatre in the capital, the repertoire of the National Theatre today represents a chaotic, disorderly mass of plays relied wildly on the audience, plays brought to the stage without any order or relevance [...] An opera in today's

22 See Milan Grol, "Umetnički pregled. – Pitanje o opereti u Narodnom pozoritu" ["Art review. – The opera question in the National Theatre"], *Srpski književni glasnik*, XI, no.4 (1904): 302–310; Idem, "Narodno pozorište" ["National Theatre"], I–III, *Srpski književni glasnik* XXI, no. 10 (1908): 752–58, XXI no. 11 (1908): 839–43; XXI, no. 12 (1908): 915–920; Dragomir Janković, "Pozorišni pregled. – Povećanje subvencije – repertoar – igra" ["Theatre review. – Increase in subsidy – repertoire – play"], *Srpski književni glasnik*, XIX, no. 2 (1907): 146–155; Rista Odavić, "Feljton. – Muzika u Narodnom pozorištu" ["Feuilleton. – Music in the National Theatre"], *Politika*, 23. January 1914, 1–3.

*National Theatre! For what need, for what reason, on what basis, with what kind of prospects, how seriously? [...] the present administration has even revived operetta, brought foreign singers, and now it introduces opera! The chaos is now complete.*²³

The programme strategy that Grol tried to put forward from that moment on excluded the possibility of opera production in the National Theatre. Underneath was the fear of the further process of decline in the number of people comprising drama audience, that is, the danger of them turning to the genres of operetta, but also opera, which the citizens of Belgrade were happy to go to during occasional visits of foreign companies and sporadic opera performances in the National Theatre itself. However, Grol's turning point in relation to opera programme contributed to the expansion of political parties' fights in the Theatre, and the opera issue was also the basic polygon of their struggle for theatre power.

That was what prompted sudden changes that resulted in alternate introduction and termination of opera in the programme agendas of the rival administrations. By changing the administration, that is, Grol's arrival for the manager of the Theatre in mid-1909, opera was thrown out of the programme conception, which meant cancelling the work of the predecessors and drastically reducing the musical ensemble. A short-term administration of Milorad Gavrilović followed the same principles, which was also Grol's intention after his third arrival to the high position of the Theatre Administration at the beginning of 1911. However, huge pressure from the press and attacks on the Theatre Administration, especially after a series of successful opera performances staged by the Croatian National Theatre during their visit to Belgrade, made Grol change his programme course. He began unsuccessfully, offering a little Mozart opera *Bastien und Bastienne*, after which a conductor Krstić left the Theatre, leaving Binički to prepare a repertoire of standard operas that the audience expected. Together with Hristić, Binički staged *Il Trovatore*, *Djamileh*, *Tosca*, *Der Freischütz*, *Werther* and *Mignon*.²⁴

It is important to point out that the political struggle for power in the Theatre was characterised by a strong party intolerance, which included

23 Milan Grol, "Pozorišni pregled. – Opera u Narodnom pozorištu" ["Theatre review. – Opera in the National Theatre"], *Srpski književni glasnik* XVII, no. 11 (1906): 860–61.

24 Milanović, "Politika u kontekstu 'operskog pitanja' u Narodnom pozorištu pred Prvi svetski rat"; Turlakov, *Istorija opere i baleta Narodnog pozorišta u Beogradu*, 24–32, 41–57. See also the Table 3.

tendentious theatre criticism and polemics, as well as firing artists and the organisation of demonstrations during performances. Thus, the actor Milorad Gavrilović was forcefully retired during Marković and Odavić's time, the reason of which was his opposition to the introduction of opera. Then, the administration of Predić and Grol brought him back to his position, after which he was also a manager.²⁵ In 1908, the opponents of operetta and opera organised demonstrations during the performances of Binički's and Blodek's operas, and the next year, with the coming of that fraction to power, a conductor Pokorný and many members of the musical ensemble were dismissed.²⁶ In numerous texts and budget analyses, theatre opponents sought to point out the unprofitability of the opposing side. Also, while Grol tried to get recognition for introducing opera during his second term, Odavić dealt with Grol's inconsistencies, favoured the achievements of his work at the expense of the opponent's results.²⁷ The rivalry between Theatre administrations implied a lack of dialogue, which resembled the behaviour of the politicians of the time, where a political opponent with a different opinion was perceived as an enemy, not as an associate in solving common problems.

The mere fact that intellectuals who were not musicians dealt with issues related to opera showed that struggle for professional positions in the newly formed and scarce elite was still to come. Their grouping in the Theatre context was driven into such a direction. Their attitude to opera was shaped on the point somewhere between professional affinities and interests, as well as the influence that people from the Theatre had on them.

Common ideas of Grol and elite musicians were unquestionably expressed through their almost unison discourses in rejecting operetta as fashionable and destructive genre related to their search for high artistic and aesthetic standards. Unlike the strategies Grol used to solve the problem of opera, he addressed to notable musicians and asked for their opinion on operetta productions in the Theatre. On the occasion of the joint meeting of 1905, all musicians gave support to throw operetta out of the programme

25 Gavrilović, *Grada Arhiva Srbije o Narodnom pozorištu u Beogradu 1835–1914* [Sources on the National Theatre at the Archives of Serbia, 1835–1914] (Beograd: Arhiv Srbije, 1971), 722.

26 Turlakov, *Istorija opere i baleta Narodnog pozorišta u Beogradu*, 41–43.

27 Milanović, "Politika u kontekstu 'operskog pitanja' u Narodnom pozorištu pred Prvi svetski rat," 46–47.

conception.²⁸ In written discourses Milojević was a sharp spokesman, for whom “platitudes and superficiality, stupidity and triviality, rudeness and worthlessness” were the basic criteria of this genre,²⁹ while Krstić expanded his operetta critique to *Tanzmusik*, which was performed during intermission in the drama plays at the Theatre.³⁰

Both Krstić and Milojević considered that cherishing music needed gradual steps, through which the Theatre ensemble and its audience would grow up and become mature for an opera repertoire. Having worked with Grol since 1904, Krstić proposed a musical programme, which included plays with singing of national and other, especially Slavic composers as well as “little classical pieces: such as Weber’s, Mozart’s, and Pergolesi’s works”.³¹ In principle, this was the propagation of the status quo and during the later term of Milan Grol Krstić would not mention any opera (at least not publicly). On the other side, Milojević thought about proposing the comic opera of the 18th century, in which he found “the beginning of a pure opera development”, a source for cultivating musical taste, and thus the way of educating the Belgrade audience.³² Similar to Stevan Hristić, Milojević did not support the first opera productions, done during Odavić’s Administration. Both of them criticised inadequate professional and artistic level of these performances and so did not give any support to the beginning of new and long-awaited musical practice.³³

In 1908, regarding the musical repertoire during Odavić’s Administration, the Association of Serbian Musicians led by Mokranjac convened a

28 Among musicians were Josif Marinković, Stevan Mokranjac, Dušan Janković, Stanislav Binički, Božidar Joksimović, Cvetko Manojlović and Petar Krstić. See Krstić, “Muzika i opereta u Narodnom Pozorištu,” 273–74.

29 Milojević M. D., “Umetnički pregled. – Povodom jednog gostovanja”, *Srpski književni glasnik* XXVII, no. 7 (1911): 542–47.

30 Krstić, “Muzika i opereta u Narodnom Pozorištu”.

31 Krstić P. J. (=Petar Krstić), “Umetnički pregled. – Komadi s pevanjem u K. S. Narodnom Pozorištu” [“Artistic review. – Play with singing in National Theatre”], *Srpski književni glasnik* [Serbian Literary Herald] XV, no. 11 (1905): 866.

32 Milojević M. D. (= Miloje Milojević), “Umetnički pregled. – Povodom jednog gostovanja” [Artistic review. – On occasion of one guest-performance], *Srpski književni glasnik* XXVII, no. 7, (1911): 542–47.

33 Hristić S. (Stevan Hristić), “Umetnički pregled. – Koncerat u Narodnom pozorištu” [“Art review. – Concert in the National Theatre”], *Srpski književni glasnik*, XXII, no. 8 (1909): 621–25; Miloje Milojević, “Umetnički pregled. Gostovanje operne trupe Kraljevsko Zemaljskog Hrvatskog Kazališta u Zagrebu” [“The Guest Performance of the Opera Company of the Croatian Royal National Theatre from Zagreb”], *Srpski književni glasnik* 27/2 (1911): 141–42.

conference of musicians, drama writers and “all those Serbian writers who worked on theatrical art, either as authors or theatre critics (...) for the mutual agreement and agreement on the development of drama and artistic music in Serbian National Theatre”.³⁴ However, despite the initiation of discussion on some issues, that conference was poorly visited. The same Association also launched an action to connect its organisation with the National Theatre, the administration of which was told that a musician should also be a member of the literary and artistic committee of the Theatre.³⁵ Letters were sent on several occasions, and the Theatre was proposed to select one of the three candidates of the Association itself – Mokranjac, Binički and Božidar Joksimović. It is characteristic that the Administration of Odavić did not respond to these requests, but that the next, eight-month Administration of Grol chose exactly Mokranjac for one of the members of the Board. Although there is no information as to whether Mokranjac himself could have influenced the decision to abolish opera, it is clear that the circle of his younger associates was close to Grol’s positions.

Unlike the data that are not sufficient enough to point out to more detailed conclusions about the mutual relationship between musicians and the main Theatre opponents, a small list of performed operas shows that this genre, in the eve of the Great War, got its place in the Theatre. Although Pokorný’s efforts were marginalised in relation to Binički’s contribution, who, in fact, accomplished the first opera season in the National Theatre with a total of 6 operas and 60 performances, the fact is that those two short periods in staging of operas had some aspects in common. They took place under modest budget conditions and with a minimum of professional staff.³⁶ While Pokorný chose the Italian and Slavic repertoire, Binički presented the selected works of Italian, French and German opera. Moreover, in cooperation with foreign soloists, Czech, Slovenian and Croatian opera singers were favoured, and the opera scene got involved in the tendencies of

34 Conference invitation by the Association of Serbian Musicians led by Mokranjac, on 21 December 1908. Istorijski arhiv Beograda [Historical Archives of Belgrade], Fond: Južnoslovenski pevački savez [South-Slav Choral Union], Box: Udruženje srpskih muzičara [Association of Serbian Musicians], IAB – 1090/28.

35 Letter of the Association of Serbian Musicians to the Theatre Administration, 24 November 1908. Istorijski arhiv Beograda [Historical Archives of Belgrade], Fond: Južnoslovenski pevački savez [South-Slav Choral Union], Box: Udruženje srpskih muzičara [Association of Serbian Musicians], IAB – 1090/28.

36 Comparative analysis showed that the budget conditions were similar. See Milošević, “Politika u kontekstu ‘operskog pitanja’ u Narodnom pozorištu pred Prvi svetski rat,” 41–43.

interconnecting South Slavic and Slavic theatres, which was followed by all Theatre administrations since the beginning of the 20th century.³⁷ Binički consistently tried to provide opera staff, with the idea of forming a civil orchestra, a permanent choir and an opera-drama school. Most of those aspirations, along with plans for further expansion of the repertoire, were cut off by the war, and their realisation took place during the first years of peace, setting the basic professional foundations of the Belgrade Opera.

Table 1: Conductors at the National Theatre at the early 20th century.

CONDUCTOR	TIME PERIOD
Davorin Jenko	1870–1902
Dragutin František Pokorný	1897–1903
Petar Krstić	1903–1905/6
Stanislav Binički	1909–1914
Stevan Hristić	1912–1914

Table 2: National Theatre Administrations (managers and dramatists), 1900–1914.

NATIONAL THEATRE ADMINISTRATIONS (1) Manager; (2) Dramatist)	TIME PERIOD
Branislav Nušić (1) Janko Veselinović (2)	14 July 1900 – 17 January 1902
Jovan Đ. Dokić (1) Rista Odavić (2)	19 January 1902 – 15 May 1903
Dragomir Janković (1) Milan Grol (2)	15 May 1903 – 30 July 1906
Dr Nikola Petrović (1) Branislav Nušić (2)	30 July 1906 – 29 November 1906
Mihajlo Marković (1) Branislav Nušić (first 5 months) (2) Rista Odavić (from 14 April 1907) (2)	29 November 1906 – 17 July 1909
Milan Grol (1) Milan Predić (2)	17 July 1909 – 31 March 1910
Milorad Gavrilović (1) Dragutin Kostić (2)	31 March 1910 – 31 December 1911
Milan Grol (1) Milan Predić (2)	1 January 1911 – 28 July 1914

37 Engagement of new soloists was as follows: in 1906 Ema Majetinska (studied in Budapest), 1907 Sofija Sedmakova (studied in Vienna), 1908/9 Ernesto Cammarota and Bogdan Vulaković (from Zagreb), Draga Spasić (studied in Vienna); 1913/14 Rudolf Fejfar (from Ljubljana); Maria Kotnauterova (from Prague); Mira Korošec as a guest (from Zagreb); Jelena Lovšinka as a guest (from Osijek).

Table 3: Opera premieres in National Theatre: season 1903/1904 – 1913/14.

Theatre Season	Composer: work	Conductor	Premiere and Last performance	Total number of performances
1903/4 1904/5 1905/6 1908/9	Stanislav Binički: <i>Na uranku [At Down]</i>	Stanislav Binički	2 January 1904 2 November 1908	9
1906/7 1908/9	Pietro Mascagni: <i>Cavalleria rusticana</i>	Dragutin František Pokorný	23 November 1906 4 September 1908	14
1907/8 1908/9	Viktor Parma: <i>Ksenija</i>	Dragutin František Pokorný	22 May 1908 16 April 1909	6
1908/9	Ruggero Leoncavallo: <i>Pagliacci</i>	Dragutin František Pokorný	26 August 1908 12 February 1909	8
1908/9	Bedřich Smetana: <i>Prodaná nevěsta [The Bartered Bride]</i>	Dragutin František Pokorný	10 February 1909 15 February 1909	5
1911/12	Wolfgang Amadeus Mozart: <i>Bastien und Bastienne</i>	Petar Krstić	14 December 1911 20 December 1911	3
1912/13 1913/14	Giuseppe Verdi: <i>Il Trovatore</i>	Stanislav Binički	24 April 1913 8 June 1914	23
1913/14	Georges Bizet: <i>Djamileh</i>	Stevan Hristić	19 September 1913 21 January 1914	7
1913/14	Giacomo Puccini: <i>Tosca</i>	Stanislav Binički	10 January 1914 14 June 1914	9
1913/14	Carl Maria von Weber: <i>Der Freischütz</i>	Stanislav Binički	26 February 1914 13 April 1914	8
1913/14	Jules Massenet: <i>Werther</i>	Stevan Hristić	30 April 1914 4 June 2014	7
1913/14	Ambroise Thomas: <i>Mignon</i>	Stanislav Binički	21 May 1914 5 June 1914	6

Платни списак

музичког оркестра срп. позор. за месец
септембар

Бр	Име и презиме	Плати Злата	Плати Сребро
1.	Фрања Креман	90	Фрања Креман
2.	Фридрих Шинек	90	Фридрих Шинек
3.	Фрања Мартинек	90	Фрања Мартинек
4.	Венца Ренца	90	Венца Ренца
5.	Петар Крајчић	90	Петар Крајчић
6.	Јован Захорик	90	Јован Захорик
7.	Венца Кофел	80	Венца Кофел
8.	Угљар Захорик	80	Угљар Захорик
9.	Јован Сивањски	80	Јован Сивањски
10.	" Котелки	80	Јован Котелки
11.	Фердинанд Хорнст	80	Фердинанд Хорнст
12.	Јосиф Дурић	80	Јосиф Дурић
13.	Антон Крајчић	80	Антон Крајчић
14.	Теодор Хелер	80	Теодор Хелер
15.	Јустин Митић	50	А. Т. Митић

Укупно 1230 - измјеру две издате улоге
сва. димарка издато је за музичку у месецу септем.
бр. 1895 године.

Бр 1043

За се поплаћује
Управништво,
Београд.

Јосиф Дурић

Illustration 1: Payrolls of members of the National Theatre Orchestra for September 1895. Arhiv Muzeja pozorišne umetnosti Srbije [Archive of the Museum of Theater Art of Serbia], Inv. no. 10.017-2.

5

По којој су изворарски новари ср. срп. хор. хористама
 приликом изворар за месец фебруар по 20 ове новаре:
 "Французин у Јени" - "Атена - Мансен Франк" -
 "Каркова сабна" - "Немица" - "За веру и родољуб" -
 13 новари; партиципација од предсјави по 2 гина а од просе по
 80 по.

Име и презиме ?	Име и презиме	у нова по 1 по	од по 1 по	свота: по 1 по
Тодор Ђурић	Тодор Ђурић	10 40	12	22 40
Масар Јовановић	Масар Јовановић	9 20	12	21 20
Јанка Јурић	Јанка Јурић	9 20	12	21 20
М. Милић	М. Милић	10 40	12	22 40
Анђела Ђурић	Анђела Ђурић	4 00	2	6 00
Милан Ђурић	Милан Ђурић	10 40	12	22 40
Баса Ђурић	Баса Ђурић	10 40	12	22 40
Ј. Јовановић	Ј. Јовановић	8 80	10	18 80
Баса Јовановић	Баса Јовановић	8 80	12	20 80
Милан Ђ. Ђурић	Мил. Ђурић	10 40	12	22 40
Баса М. Ђурић	Баса М. Ђурић	9 20	12	21 20
Љ. Ђурић	Љ. Ђурић	9 20	12	21 20
Баса Ђурић	Баса Ђурић	10 40	12	22 40
Мил. Ђурић	Мил. Ђурић	6 40	4	10 40
Јовановић	Јовановић	9 20	6	15 20
		Свота: 284 40		

28. фебруар 1897 год
 Ђурић.

За св. новари
 Јовановић

ПОЗИЦИЈЕ
 10.048
 БЕОГРАД
 БРАН - МЛАН

Illustration 2: Payrolls of members of the National Theatre Choir for February 1897. Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Zbirka arhivskih dokumenata. Inv. no. 10.048.

СРПСКО КРАЉЕВСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

ПРЕДСТАВА 83. У ПРЕТПЛАТИ 59.

У Београду, у четвртак, 15. априла 1904.

(3-ћи ПУТ)

НА УРАНКУ

Опера у једном чину, написао Бранислав Ђ. Нушић. Музика од Станислава Биничког. — Редитељ
г. И. Станојевић. — Капелник г. Бинички.

Лица:

Раде г. Павловић Ава, његова мати г-ђа Марковићка Музеи (глас споља). Сељаци и сељанке. Догађа се пре сто година у једноме српском селу под Турцима.	Станка г-ђа Д. Ђ. рђенић Речен, њена сеоски г. Милутиновић
--	---

ПРВИ ПУТ

НА СЛАВИ

Комедија у три чина, написао Симо Матавуџ. — Редитељ г. Тодоровић.

Лица:

Тривун Рогоћ, чиновник г. Тодоровић Перса, његова жена г-ђа Јовановићка Пера, пензионер, млад човек, њи- хов рођак и унука г. Поповић Мата Анастасијевић, Тривунов друг по служби г. И. Станојевић Риста Опалић, начелник г. Гавриловић	Јованка, његова жена г-ђа Јурковићка Ангелина, њихова кћи г-ђа Ђорђевићка Мирко Матковић, лекар, Опали- ћев нећак г. Рудовић Таса, капеларијски пољубитељ г. Божовић Мара, служкава код Рогоћа г-ђа Павловићка
---	---

Мушке и женске званке код Опалића. — Догађа се у Београду, из Никољ-дан и на појутарје тога празника

ОРКЕСТАР
Капелник г. БИНИЧКИ.

1. Увертира за оперу *На уранку*, од Биничког. — 2. Срб-јанка, санзација од Слободе. — 3. Фрула, потпури од Чижка. — 4. *Никова слава*: а) Покочи, плурици. б) Удовачка песма, од Мокрица.

Субота, 17. априла: Егмонт, трагедија у пет чинова, од Гетеа, превео М. Р. Поповић. Му-
зука од Бетовена.
Нед-ља, 18. априла: Дневна представа: Ревизор, комедија у пет чинова, од Н. Василевића-
Гогоља, превео Ж. Јовичић. — Вечерња представа: Вештица, драма у пет чин на, написао Викторijen
Свард, превод с француског.

ЦЕНЕ МЕСТА :

Ложа у партеру и првој галерији 12 динара; ложа у другој галерији 8 динара. — У партеру: фотеља
8 динара, паркет 2 динара, партер 1.50 динара. — У првој галерији: балкон 3 динара, седиште 1 реда
1.50 динара, седиште II реда 1.20 динара. — У другој галерији: балкон 2 динара, сва остала места по
1.20 динара. — У трећој галерији: први ред од (1—57) 0.60 динара; други ред 0.50 динара.

ПОЧЕТАК У 8 САХАТА, СВРШЕТАК У 11.

Електрична „Нова Трговач, Штампарија, Београд (Дубров. улица)

Illustration 3: Stanislav Binički *Na uranku* [At Dawn], one-act opera; poster for third performance in the National Theatre on 15 April 1904; main solo roles: Dobrica Milutinović (bass), Desanka Đorđević (soprano) and Raja Pavlović (tenor), conductor of the Theatre Orchestra: Stanislav Binički. Arhiv Muzeja pozorišne umetnosti Srbije [Archive of the Museum of Theater Art of Serbia], no signature number.

Bibliography

- Grol, M. (= Milan Grol). "Umetnički pregled. – Pitanje o opereti u Narodnom pozorištu" ["Art review. – The opera question in the National Theatre"]. *Srpski književni glasnik*, XI, no.4 (1904): 302–310.
- Grol M. (= Milan Grol). "Pozorišni pregled. – Opera u Narodnom pozorištu" ["Theatre review. – Opera in the National Theatre"]. *Srpski književni glasnik* XVII, no. 11 (1906): 857–61.
- Grol M. (= Milan Grol). "Narodno pozorište" ["National Theatre"] I–III. *Srpski književni glasnik* XXI, no. 10 (1908): 752–58, XXI no. 11 (1908): 839–43; XXI, no. 12 (1908): 915–920.
- Hristić, S. (= Stevan Hristić). "Umetnički pregled. – Koncerat u Narodnom pozorištu" ["Artistic review. – Concert in the National Theatre"]. *Srpski književni glasnik*, XXII, no. 8 (1909): 621–25.
- Janković, D. (= Dragomir Janković). "Pozorišni pregled. – Povećanje subvencije – repertoar – igra" ["Theatre review. – Increase in subsidy – repertoire – play"]. *Srpski književni glasnik*, XIX, no. 2 (1907): 146–155.
- J. M. "Hronika. Umetnost. Popularni koncerti" ["Chronicle". Art. Popular Concerts"]. *Nova iskra*, 1 (1906): 28–30.
- Kovijanić, Gavriilo. *Građa Arhiva Srbije o Narodnom pozorištu u Beogradu 1835–1914* [Sources on the National Theatre at the Archives of Serbia, 1835–1914]. Beograd: Arhiv Srbije, 1971.
- Krstić, P. J. (= Petar Krstić). "Umetnički pregled. – Pozorišni orkestar i muzika između činova." *Srpski književni glasnik* XV, no. 3 (1905): 227–29.
- Krstić, Petar. "Muzika i opereta u Narodnom Pozorištu" ["Music and Operetta in the Theatre"]. *Srpski književni glasnik* [Serbian Literary Herald], XV, no. 4 (1905): 273–91.
- Krstić P. J. (=Petar Krstić). "Umetnički pregled. – Komadi s pevanjem u K. S. Narodnom Pozorištu" ["Artistic review. – Play with singing in National Theatre"]. *Srpski književni glasnik* [Serbian Literary Herald] XV, no. 11 (1905): 865–67.
- Milanović, Biljana. "Serbian Musical Theatre from the Mid–19th Century until World War II." In *Serbian and Greek Art Music. A Patch to Western Music History*, ed. Katy Romanou, 15–32. Bristol–Chicago: Intellect Books & University of Chicago Press, 2009.
- Milanović, Biljana. "Politika u kontekstu 'operskog pitanja' u Narodnom pozorištu pred Prvi svetski rat" ["Politics in the Context of the 'Opera Question' at the National Theatre before the First World War"]. *Muzikologija* 12 (2012): 37–61.

- Milanović, Biljana. *Muzičke prakse u Srbiji i formiranje nacionalnog kanona* [*Musical Practices in Serbia and the Formation the National Musical Canon*]. Beograd: Muzikološki institut SANU, 2018.
- Milojević M. D. (= Miloje Milojević). "Umetnički pregled. – Povodom jednog gostovanja" [Artistic review. – On occasion of one guest-performance"]. *Srpski književni glasnik* XXVII, no. 7, (1911): 542–47.
- Milojević, Miloje. "Umetnički pregled. Gostovanje operske trupe Kraljevsko Zemaljskog Hrvatskog Kazališta u Zagrebu" ["Artistic review. The Guest Performance of the Opera Company of the Croatian Royal National Theatre from Zagreb"]. *Srpski književni glasnik*, 27/2 (1911): 134–142.
- Mosusova, Nadežda. "Srpska muzička scena (125 godina Narodnog pozorišta)" ["The Serbian Musical Stage (The 125th Anniversary of the National Theatre)"]. In *Srpska muzička scena* [*The Serbian Music Stage*], ed. Nadežda Mosusova, 5–38. Beograd: Muzikološki institut SANU, 1995.
- Odavić, R. (= Rista Odavić). "Feljton. – Muzika u Narodnom pozorištu" ["Feuilleton. – Music in the National Theatre"]. *Politika*, 23. January 1914, 1–3.
- Pejović, Roksanda. *Srpska muzika 19. veka. Izvođaštvo. Članci i kritike. Muzička pedagogija* [*Serbian Musical culture of the 19th Century. Musical Performances. Articles and Critiques. Musical pedagogy*]. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2001.
- Petrović, Živojin. *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1914* [*Repertoire of the National Theatre in Belgrade 1868–1914*]. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 1993.
- Petrović, Veroslava. "Problemi upravnika Narodnog pozorišta Milorada Šapčanića oko angažovanja vojnog orkestra" ["The Problems of the National Theatre Manager Milorada Šapčanin in Engagement of the Military Orchestra"]. In *125 godina Narodnog pozorišta u Beogradu* [*125th Anniversary of the National Theatre in Belgrade*], ed. Stanojlo Rajičić. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1997, 525–536.
- Popović Obradović, Olga. *Parlamentarizam u Srbiji od 1903 do 1914 godine* [*Parliamentarism in Serbia from 1903 until 1914*]. Beograd: Službeni list SRJ, 1998.
- Stojanović, Dubravka. "Ulje na vodi: politika i društvo u modernoj istoriji Srbije" ["Oil on the Water: Politics and Society in Modern History of Serbia"]. In *Srbija 1804–2004: tri viđenja ili poziv na dijalog* [*Serbia 1804–2004: Three Points of View or Dialogue Invitation*], Ljubodrag Dimić, Miroslav Jovanović and Dubravka Stojanović. Beograd: Udruženje za društvenu istoriju, 2009, 115–148.
- Stojković, Borivoje S. *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)* [*History of Serbian Theatre from the Middle Ages to Modern Times (Drama and Opera)*] vol. II. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 2013.

- Turlakov, Slobodan. Knjiga o Betovenu [Book on Beethoven]. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije and Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1998.
- Turlakov, Slobodan. Letopis muzičkog života u Beogradu 1840–1941 [Chronicle of the Musical Life in Belgrade 1840–1941]. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 1994.
- Turlakov, Slobodan. *Iz muzičke prošlosti Beograda* [From Belgrade's Musical Past]. Beograd: published by the author, 2002.
- Turlakov, Slobodan. *Istorija opere i baleta Narodnog pozorišta u Beogradu* [The History of the Opera and Ballet of the National Theatre in Belgrade], vol. 1. Beograd: Čigoja štampa, 2005.

Archive Sources

- Istorijski arhiv Beograda [Historical Archives of Belgrade].
- Fond: Južnoslovenski pevački savez [South-Slav Choral Union], Box: Udruženje srpskih muzičara [Association of Serbian Musicians], IAB – 1090/28.
- Muzej pozorišne umetnosti Srbije, [Museum of Theater Art of Serbia, Archive].
- Zbirka arhivskih dokumenata [Collection of archive documents].
- Zbirka programa i plakata [Collection of programmes and posters].

Ljubljanska in zagrebška Opera med drugo svetovno vojno – primerjava

Nada Bezić

Hrvaški glasbeni zavod, Zagreb

Croatian Music Institute, Zagreb

Na začetek moje raziskave o ljubljanski in zagrebški Operi med drugo svetovno vojno je vplivala lastna bivanjska in zgodovinska izkušnja, zaradi katere dojemam povojno Jugoslavijo ter skupnost Hrvaške in Slovenije kot *naravni pojav*. Iz tega je izhajalo moje prepričanje, da sta bili zgodovini Hrvaške in Slovenije tudi prej del skupne zgodovine, posebno v letih med obema svetovnima vojnama in še prej v avstrijskem cesarstvu, a je druga svetovna vojna to skupnost grobo ločila.

Druga svetovna vojna se je v Jugoslaviji začela 6. aprila 1941 z napadom Nemčije na Beograd, potem pa so okupatorji (Nemci, Madžari in Italijani) razdelili slovensko ozemlje. Ljubljana je bila, s približno 90.000 prebivalci,¹ stisnjena v tako imenovani Ljubljanski pokrajini, sprva pod Italijani, po letu 1943 pa pod Nemci. Zagreb je z več kot 250.000 prebivalci² postal glavno mesto novoustanovljene Neodvisne države Hrvaške (NDH). To je bil kvizlinški režim, vendar je oblast dajala iluzijo, da je država svobodna in neodvisna. Zanimivo je videti, kako so operne hiše lahko delovale v takih razmerah. Osnovne smernice (naloge) moje raziskave so bile prepoznati vodilne osebe v opernih hišah, poiskati podobnosti in razlike repertoarja ter primerjati nabor poustvarjalnih umetnikov, predvsem pevcev in dirigentov.

1 Mojca Šorn, *Življenje Ljubljančanov med drugo svetovno vojno* (Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2007), 23.

2 Ivo Goldstein, *Zagreb 1941–1945* (Zagreb: Novi Liber, 2011), 12.

Vsakdanje življenje je bilo zaradi vojnih razmer v obeh mestih težko, kar se je kazalo zlasti v pomanjkanju hrane in energentov, strahu pred bombardiranjem in odporu dela prebivalstva proti okupatorju oziroma oblasti. V obeh mestih sta bili običajni vsakodnevna zatemnitev in policijska ura, ki se je med vojno spreminjala in seveda vplivala na začetek predstav (npr. v Zagrebu ob 19. uri,³ v Ljubljani tudi ob 17.).⁴ Specifičnost Zagreba je bila tudi razumna odločitev, da se vstopnice za večerne predstave v gledališču lahko uporabljajo kot prepustnice za vrnitev domov med policijskimi urami.⁵ Toda medtem ko so bile operne in operetne predstave v Ljubljani skoraj vsak dan (razen ponedeljka),⁶ v Zagrebu to ni bilo niti fizično mogoče, ker so bile v isti stavbi operne, baletne in tudi dramske predstave (tako je še danes). Vsekakor pa so prebivalci v obeh mestih gledališči navdušeno obiskovali.

Kar se tiče izbire vodilnih funkcionarjev opere, se je ljubljanska uprava izkazala za bolj dolgoročno od zagrebške. Direktor ljubljanske Opere je bil celotno obdobje vojne skladatelj in muzikolog Vilko Ukmar (1905–1991). Poleg tega je bil na ta položaj imenovan že leta 1939, torej dve leti pred začetkom vojne v Jugoslaviji. V Zagrebu je bil leta 1940 imenovan za direktorja Opere skladatelj in muzikolog Stanislav Stražnicki (1883–1945),⁷ ki je bil dvajset let starejši od Ukmarja, a je imel podoben izobrazbeni in poklicni profil (oba sta končala tudi pravno fakulteto in poučevala na akademiji za glasbo oziroma konservatoriju). Z delovanjem Stražnickega ni bila zadovoljna niti uprava niti publika, zato je bil konec januarja 1942 odstavljen.⁸ Začasno je vodstvo Opere prevzel intendant Dušan Žanko,⁹ pomagala pa sta mu odlična in sposobna glasbenika, dirigenta Lovro Matačić (1899–1985) in Jakov Gotovac (1895–1982), ki je marca 1943 postal začasni direk-

3 Goldstein, *Zagreb 1941–1945.*, 105.

4 Henrik Neubauer, *Ljubljanska Opera med drugo svetovno vojno 1941–1945* (Ljubljana: samozal., 2012), 11.

5 Goldstein, *Zagreb 1941–1945.*, 106.

6 Neubauer, *Ljubljanska Opera...*, 13.

7 V kratki biografiji objavljeni v *Leksikonu jugoslavenske muzike* (ur. Krešimir Kovačević, zv. 2 /Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1984/, 382) je napačno napisano, da je Stražnicki bil direktor opere do leta 1943. Napaka je prevzeta tudi v življenjepisju objavljenem v bazi Quercus na spletni strani zagrebškega Muzičnega informativnega centra (<http://quercus.mic.hr/quercus/person/1230>, dostop 22. 8. 2018.).

8 Snježana Banović, *Država i njezino kazalište. Hrvatsko državno kazalište u Zagrebu 1941.–1945.* (Zagreb: Profil, 2012), 107.

9 Dušan Žanko (1904–1980) je bil zgodovinar, pesnik in kritik.

tor Opere.¹⁰ Novembra istega leta je to funkcijo prevzel Boris Papandopulo (1906–1991) in ostal do konca vojne (maj 1945).¹¹ Oba zagrebška direktorja, Gotovac in Papandopulo, sta bila tudi operna skladatelja z izkušnjami v gledališki praksi, ki jih ravnatelj ljubljanske Opere Ukmar ni imel.

Ob tem, da so bili v obeh opernih hišah na začetku vojne podobni strokovnjaki na vodilnih položajih, je značilno (in zelo tipično za demonstracijo moči novih režimov), da je bil začetek vojne tudi čas, ko so začeli v obeh mestih obnavljati gledališke stavbe. Že oktobra 1941 se je začela obnova stavbe ljubljanske Opere, ki je pridobila veliko več prostora za balet, vaje in druge dejavnosti.¹² V Zagrebu je bila avgusta 1941 predlagana gradnja prostora za kadalce, kot ga imajo »v vseh velikih gledališčih kulturnih središč Evrope«, ¹³ namesto tega pa je bil naslednje leto zgrajen samo velik prostor pod glavnim vhodom, predvsem kot zavetišče.¹⁴ Poleg tega so izpeljali velik projekt – zgrajena je posebna stavba za izdelovanje in shranjevanje scenografije, zaradi česar je v glavni stavbi več prostora pridobil tudi baletni ansambel.¹⁵

Julija 1941 je bil v obeh mestih na gostovanju ansambel iz velike evropske operne hiše, Kraljeve opere iz Rima, med solisti pa je bil tudi tedaj sloviti tenorist Beniamino Gigli. V Zagrebu so izvajali Verdijevo *Aido*, Puccinijevo opero *Madame Butterfly* ter balet *Le quattro stagioni* (najverjetneje na Vivaldijevo glasbo). Kot piše Snježana Banović, je bilo to »zagotovo največje in organizacijsko najzahtevnejše dogajanje« v Hrvaškem državnem gledališču (danes Hrvatsko narodno kazalište) v celotnem obdobju NDH.¹⁶ Rimsko opera je nekaj dni kasneje gostovala tudi v Ljubljani z *Madame Butterfly* ter Verdijevo *Traviato*.¹⁷ Zatem v Ljubljani v vojnem času ni bilo operne-

10 Banović, *Država i njezino kazalište...*, 429.

11 Prav tam.

12 Neubauer, *Ljubljanska Opera...*, 23.

13 mk. [Milan Katić], »Popravljanje kazališne zgrade«, *Novi list*, 1, št. 120 (1941): 13.

14 Nikola Batušić, *Sto godina zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu* (Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1996), 2. izd., 57.

15 (or), »Dovršena je velika suvremena radionička zgrada Hrvatskog državnog kazališta na Samoborskoj cesti. Zgrada je podignuta troškom od kn 1,880.312«, *Nova Hrvatska*, 3, št. 165 (1942): 7.

16 »Zasigurno najveće i organizacijski najzahtjevnije događanje«, Banović, *Država i njezino kazalište...*, 206. Avtorica obširno in zanimivo opisuje celoten politični kontekst tega gostovanja.

17 Neubauer, *Ljubljanska Opera ...*, 15. Glej tudi fotografijo koncerta solistov Kraljeve opere na Kongresnem trgu v knjigi M. Šorn, *Življenje Ljubljančanov med drugo svetovno vojno*, 390. Neubauer pomotoma piše, da je bil ta koncert 11. julija. Točen datum 10. 7., kot ga ima M. Šorn, potrjuje tudi program tega koncerta, objavljen

ga gostovanja, medtem ko je v Zagreb še prišla Opera mesta Dunaj (tedaj z imenom Opernhaus der Stadt Wien, danes Volksoper) pod taktirko Karla Böhma¹⁸ decembra 1942 in izvajala Mozartovo opero *Figarova svatba*.¹⁹ Seveda gostovanj tujih opernih ansamblov proti koncu vojne ni bilo več.

V nasprotju z Ljubljano je zagrebška Opera med vojno potovala na gostovanja, kar je bila velika naložba, vendar pa so gostovanja imela tudi promocijski učinek ne samo v tujini, temveč tudi na Hrvaškem, saj jih je tisk natančno opisoval. *Izvozni operni izdelek* je bil *Ero z onega sveta* (*Ero s onoga svijeta*), komična opera Jakova Gotovca, ki je bila premierno uprizorjena leta 1935 in je do vojne postala izjemno priljubljena ne samo v Jugoslaviji, ampak tudi tujini. Zagrebška Opera jo je z velikim uspehom izvajala leta 1942 na turneji v Rimu, Firencah in Benetkah in leto kasneje na Dunaju v Volksoper, kjer so izvajali tudi opero *Nikola Šubić Zrinjski* (1876) Ivana Zajca, še eno uspešnico iz hrvaške operne dediščine.²⁰ Med zagrebško Opero in opernimi gledališči zavezniških sil osi, kot sta bili Romunija²¹ in Bolgarija, so potekale izmenjave pevskih solistov.

Repertoar je ključni dejavnik v primerjavi delovanja zagrebškega in ljubljanskega opernega gledališča. V petih sezonah med vojno je bilo v obeh mestih izvedeno isto število oper in operet, skupaj 61, pri čemer je tudi zasebno število operet podobno, v obeh mestih jih je bilo okrog 18 (gl. prilogi). To je zanimivo, ker je bil Zagreb tedaj 2,5-krat večje mesto in je imel poleg tega daljšo tradicijo delovanja operne hiše. Delno je bila za to kriva nesposobnost prvega ravnatelja Stražnickega. V obeh mestih je bilo na sporedu 18 naslovov oper in operet. Večinoma pripadajo železnemu repertoarju vsake operne hiše: *Figarova svatba*, *Don Pasquale*, *Seviljski brivec*, *Carmen*, *Faust*, *Janko in Metka*, *Manon*, *Madame Butterfly* in Verdijeve *Ples v maskah*, *Traviata*, *Rigoletto*, *Trubadur*. Od slovanskih oper je bila uprizorjena le *Prodana nevesta*, od slovenskih ali hrvaških avtorjev pa zgolj omen-

v Digitalni knjižnici Slovenije (www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-6JPSPYAA/6cado8f8-3749-4dcd-a707-7cb8fcb1d942/PDF, dostop 20. 8. 2018.).

18 Goldstein, *Zagreb 1941–1945.*, 39.

19 Snježana Banović pomotoma piše, da je v Zagrebu gostovala današnja Volksopera; enkrat jo navaja kot »Statsoper« [sic], drugič pa kot »Opernhaus der Stadt Wien«, kar je bilo nekaj časa res njeno ime (*Država i njezino kazalište ...*, 45, 209).

20 Banović, *Država i njezino kazalište ...*, 45–48.

21 Jagoda Martinčević je navedla napačen podatek, da je v Zagrebu leta 1943 gostovala Romunska kraljeva opera z operama *Aida* in *Carmen* (»Opera«, v *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1840–1860–1992*, ur. Nikola Batušić /Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Školska knjiga, 1992/, 131), toda to so bili samo nastopi štirih pevcev iz Romunske opere, kot piše Snježana Banović (*Država i njezino kazalište ...*, 59).

jeni *Ero z onega sveta*.²² Naslovi operet, izvajanih v obeh mestih, so pričakovani: Straussov *Netopir* in tedaj dokaj nova Lehárjeva *Zemlja smehljaja*, poleg tega pa še *Pri treh mladenkah* (Schubert – Berté) ter z današnje perspektive popolno presenečenje – *Ples v operi* (iz leta 1898) danes malo znane avstrijskega skladatelja Richarda Heubergerja.

V Zagrebu je bila od začetka vojne aprila 1941 do konca tega leta edina operna premiera tujega avtorja Wagnerjev. *Večni mornar* Sledilo je več premier glasbenih del dveh najmočnejših opernih (v tem primeru tudi fašističnih) velesil, Nemčije/Avstrije in Italije, ob njih pa v Zagrebu poleg hrvaških ni bilo veliko prostora za opere drugih narodov. Še najdlje se je na repertoarju obdržala Bizetova *Carmen* s kar 23 medvojnimi uprizoritvami.²³ Zagrebška drama je od leta 1943 uprizarjala vse več del francoskih in britanskih dramatikov,²⁴ v Operi pa se je v tem letu pojavilo tudi prvo glasbeno delo slovanskega avtorja: Smetanova *Prodana nevesta*. Ruskih ni bilo, kar je razumljivo, ker so bile njihove skladbe na zagrebškem radiu celo prepovedane.²⁵ Od pomladi 1944 do konca vojne sta bili dve premieri francoskih oper, Gounodove opere *Faust* in Massenetove *Manon*. Seveda je bila, kot vselej, zelo priljubljena opereta. V celotnem obdobju je bilo na repertoarju v Zagrebu kar 17 operet, večinoma izvajanih na odru v t. i. Malem gledališču HNK, danes Gradskem dramskem kazalištu Gavella.²⁶ Z zgodovinskega vidika je bizaren podatek, da je bila prva glasbenoscenska predstava med vojno opereta z naslovom *Vesela vdova* ...

Ljubljanska Opera je zadržala klasični repertoar, v primerjavi z zagrebško pa je bila bolj naklonjena tujim operam in operetam, uprizorili so tudi dve operni deli več kot v Zagrebu in celo pet del slovanskih avtorjev,

22 Zanimivo je, da je bil *Ero z onega sveta* tako standarden del repertoarja, da so ga v Ljubljani julija 1941 ponudili publiki namesto Verdijeve *Aide*, ki je odpadla »zaradi vojnih razmer in zaradi gostovanja rimske opere« (Neubauer, *Ljubljanska Opera* ..., 15).

23 Branko Hećimović, ur., *Repertoari hrvatskih kazališta, kazališnih družina i grupa, partizanskih kazališta, festivala, smotri i susreta* (Zagreb: Globus, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1990), 225 (*Repertoar hrvatskih kazališta: 1840–1860–1980*, knj. 1).

24 Goldstein, *Zagreb 1941–1945*, 42.

25 Tamara Tomažič, »Opasne veze: glazba i politika u Zagerbu od 1941. do 1952.«, v *Između moderne i avangarde. Hrvatska glazba 1910.–1960. Radovi s muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, Hrvatska, 13.–14. 12. 1996.*, ur. Eva Sedak, (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2004), 76 (beleška 19).

26 Tamara Tomažič našteva v repertoarju obdobja NDH samo 10 operet (op. cit., 76, beleška 20), ne navaja pa teh: Ralph Benatzky: *Moja sestra i ja*, Florimond Hervé: *Mam'zelle Nitouche*, Franz Lehár: *Zemlja smješka*, Gjuro Prejac: *Vječni ženik*; Karl Zeller: *Ptičar*.

dve ruski operi (Čajkovski: *Jevgenij Onjegin*; Rimski-Korsakov *Sneguročka*), eno češko (Smetana: *Prodana nevesta*) in eno hrvaško opero (Gotovac: *Ero z onega sveta*), kakor tudi eno češko »revijalno igro« (Jara Beneš: *Sveti Anton, vseh zaljubljenih patron*).

Toda Zagreb je bil veliko močnejši v deležu domačih, torej hrvaških avtorjev. Navsezadnje bi to od nacionalističnega režima, kot je bil v NDH, tudi pričakovali. Še posebno sta bili cenjeni dve operi iz 19. stoletja, obe z domoljubno tematiko: *Porin* (1851) Vatroslava Lisinskega, ki opeva zmago Hrvatov nad Franki v 7. stoletju, ter *Nikola Šubić Zrinjski* Ivana Zajca, danes že kulturna opera o junaški smrti hrvaškega bana v boju proti Turkom. Posebno vlogo ima že omenjeni *Ero z onega sveta*, duhovita opera, napisana na podlagi odličnega libreta Milana Begovića z navdihnjeno in efektno glasbo Gotovca. (Dokaz o tem, da je *Ero* večer, je nedavno praznovanje 700. izvedbe te opere v Zagrebu.) Omenjene opere so odlično predstavljale hrvaško glasbeno kulturo ter bile kot »hrvaške narodne opere« reprezentativno darilo za tuje umetnike, na primer italijanske goste iz rimske opere leta 1941.²⁷ Redno so jih predvajali tudi ob slavnostnih priložnostih. Ustaški poglavar (pravzaprav diktator) Ante Pavelić je prvič obiskal gledališče šele v drugem letu vojne, leta 1942, ko so na slovesni prireditvi ob prvi seji novega hrvaškega parlamenta izvajali opero *Nikola Šubić Zrinjski*. Nenavadno je bilo, da se je v pavzi pojavil intendant Žanko in obvestil občinstvo, da bo Zajčeva opera *Zrinjski* skrajšana in da bo namesto tega izvedeno zadnje dejanje Gotovčeve opere *Ero z onega sveta*, s pojasnilom, »da bi tako današnja slovesnost povezala viteškega duha in hrvaško narodno folkloro«.²⁸ Zgodovinar Ivo Goldstein to ironično komentira: »Po vsem sodeč je bil razlog za nenavadno poseganje v program dejstvo, da je bil to prvi Pavelićev obisk v Hrvaškem gledališču in da mu je bilo dolgčas.«²⁹ V spomin na Pavelićev obisk je bila v predzdverju gledališča postavljena spominska plošča,³⁰ zagotovito odstranjena takoj po padcu NDH leta 1945. Zdaj je tam spominska plošča, postavljena leta 1995 ob stoletnici stavbe. Pokrovitelj proslave je bil

27 Goldstein, *Zagreb 1941–1945*, 39. Ivo Goldstein je prevzel nenatančen podatek iz časopisa, da je intendant Žanko poklonil »izvirne partiture« teh oper, v resnici pa so bili to tiskani klavirski izvlečki.

28 »da bi na taj način današnju svečanost spojili viteški duh s hrvatskim narodnim folklorom«, citat prevzet iz Goldstein, *Zagreb 1941–1945*, 41.

29 »Po svemu sudeći razlog ove neobične intervencije u program bila je činjenica da je to bio prvi Pavelićev posjet HDK-u [Hrvatsko državno kazalište] i da se dosađivao.« Goldstein, *Zagreb 1941–1945*, 41.

30 Fotografijo plošče in intendanta Žanka je objavila Snježana Banović v svoji knjigi *Država i njezino kazalište ...*, V.

predsednik Franjo Tuđman, čigar ime se seveda pojavlja v besedilu nove spominske plošče. Takšna je torej usoda spomenikov, da hranijo spomin na vodje, dokler je to pač mogoče.

Med vojno so lahko Zagrebčani ob treh omenjenih operah poslušali tudi tri hrvaške opere iz tridesetih let prejšnjega stoletja, to so bile Antun Dobronić: *Rkač* (alternativni naslov: *Goran*), Jakov Gotovac: *Morana* in Krsto Odak: *Dorica pleše*, pa tudi tri krstne predstave oper uglednih skladateljev: Ivo Lhotka-Kalinski: *Pomet* (1944), Boris Papandopulo: *Sunčanica* (1942) in Ivo Parać: *Adelova pjesma* (1941). Novosti so bile tudi nove opere: Milan Asić: *Pjesmom kroz život* (1942) ter operete *Tu je sreća* in Čarmjesečine (1944) Eduarda Gloza. Ob tem so bile na repertoarju operete Gjurre Prejca *Vječni ženik* in celo tri operete priljubljenega skladatelja operet Srečka Albinija: *Bosonoga plesačica*, *Barun Trenk* in *Madame Troubadour*.

Na domačem repertoarju je bilo v Ljubljani pri operetah podobno kot v Zagrebu – tudi tu sta bili dve krstni predstavi, Janez Dobeic: *Slepa miš* (1942) in Janko Gregorc: *Melodije srca* (1943), pri operah pa je velika razlika. Edina krstna izvedba slovenske opere je bila izvedba opere *Hlapec Jernej in njegova pravica* Matije Bravničarja tik pred začetkom vojne, od repertoarja 20. stoletja pa je bil predstavljen le še oratorij *Vnebovzetje B. D. M.* Hugolina Sattnerja. Zdi se, da je bila šele po kapitulaciji Italije odprta pot za ponovno postavljanje uprizoritve *prve slovenske narodne opere*, *Gorenjskega slavčka* Antona Foersterja. Prav pred koncem. Neposredno pred koncem vojne, februarja 1945, so izvedli opero *Stara pesem* Viktorja Parme.

V tem raziskovanju je bilo pričakovano, da bo repertoar tedaj sodobnih avtorjev, torej del, napisanih po letu 1914, maloštevilen, še posebno pri operah. Največja posebnost je izvedba opere *Columbus* Wernerja Egka v Zagrebu, le eno leto po svetovni premieri te opere (izvirna različica za radio je nastala leta 1932). Zanimiva je tudi »duhovna glasbena igra« *I misteri gaudiosi* (v Zagrebu prevedena kot *Božična radost*, 1923), tudi zato, ker je njen skladatelj, italijanski skladatelj Luigi (Nino) Cattozzo, rojen v Rovinju.³¹ Medtem ko je Puccinijeva *Turandot* (napisana leta 1924) v Zagrebu doživela premiero že pred vojno, je bila premiera Respighijeve opere *Plamen* (1933) v Zagrebu leta 1940 novost. V Ljubljani so jo imeli na repertoarju že tri leta prej. Celostno gledano pa se zdi, da Ljubljana ni imela posebno zanimive sodobne opere. Ob že omenjeni *Ero z onega sveta* (1935) so bile za-

31 Claudio M. Strinati, »Cattozzo (Catozzo), Luigi (Nino)«, *Treccani. La cultura italiana*, dostop 22. 8. 2018. [http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-cattozzo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-cattozzo_(Dizionario-Biografico)/).

stopane še precej starejše, d'Albertove *Mrtve oči* (1916) in Puccinijeva *Sestra Angelica* (1917).

V Zagrebu sta bili od tedaj novejših operet na sporedu dve Lehárjevi: *Kjer škrljanček žvrgoli* (1918) in *Dežela smehljaja* (1929), ob njiju pa opereta, ki je v Ljubljani ni bilo na repertoarju, *Meine Schwester und ich* (v Zagrebu naslovljena *Moja sestra i ja*, 1930) Ralpa Benatzkega. Ljubljanska publika je tudi uživala v obljubljenih skladbah Franza Lehárja, *Deželi smehljaja* in opereti *Paganini* (1925). Iz dunajskega operetnega kroga je prišla nekoč priljubljena opereta *Clivia* (1933) Nica Dostala, ob tem pa tudi že omenjeni Benešev *Sveti Anton* (1932). Nemško operetno ustvarjalnost je predstavila opereta Walterja Kolla *Tri stare škatle* (1917), italijansko pa *Tiha voda* (1920) Giuseppeja Pietrija.

Posebnost so bile predstave za otroke. Kot pravi hrvaški zgodovinar Ivo Goldstein, »značilnost totalitarnih režimov je, da se otroci uporabljajo za njihovo promocijo in propagando«. ³² Toda pri izvedbah glasbenoscenjskih del za otroke v nacionalnih opernih hišah tega ni bilo veliko, v Zagrebu je bilo uprizorjeno le eno, Mirko Kolarić: *Majčina pjesma*, igra s petjem, v Ljubljani pa so bila tri; eno delo – *Angel z avtom* Alojza Mava – je bilo premierno uprizorjeno pred začetkom vojne, drugi dve sta Peter Golovin – Janko Gregorc: *Princeska in zmaj*, otroška bajka, in Samo Hubad: *Rdeča kapica*, vesela glasbena pravljica.

Sta pa tudi dve posebnosti iz sezone 1941/42 v ljubljanski Operi: prva izvedba slovenske operete in premiera operete znanega evropskega skladatelja. Henrik Neubauer ju v svoji knjigi našteva kot premieri (podatke je črpal iz *Gledališkega lista* ³³), nista pa vključeni v *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967* ³⁴ niti v Portal slovenskega gledališča SiGledal. ³⁵ Sodeč po seznamu v *Gledališkem listu* je bila 7. decembra 1941 krstna predstava otroške operete *Desetnica* Frana Lipaha in Janka Gregorca. Zanimivo je, da je to

32 »U naravi je totalitarnih režima da se i djeca koriste za njihovu promociju i propagando«, Goldstein, *Zagreb 1941–1945*, 39.

33 »Pregled opernega dela v sezoni 1941–42«, *Gledališki list* 19/20, št. 18 (1941/42): 178–179 (dostop 1. 9. 2018, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc-oGH7712H/31230b4a-8e1b-44f1-ae78-7b43fda5a166/PDF>).

34 Dušan Moravec, ur., *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967: popis premier in obnovev* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej v Ljubljani, 1967), 248.

35 Portal slovenskega gledališča SiGledal, baza slovenskih profesionalnih in polprofesionalnih produkcij Repertoar (ureja Slovenski gledališki inštitut), Novi Zato, dostop 1. 9. 2018, <http://repertoar.sigledal.org/>.

delo izpuščeno tudi v članku o Lipahu v *Slovenski biografiji*.³⁶ Še bolj preseneča, da so navedeni viri izpustili mladinsko opereto *Indija Koromandija* (v originalu *Peter und Paul im Schlaraffenland*) Franza Lehárja, ki je bila premierno uprizorjena 29. marca 1942. Nobene od obeh operet ne najdemo v repertoarju ljubljanske Opere niti v kasnejših obdobjih, sodeč po bazi SiGledal.

Pevci in dirigenti so bili tradicionalno stalna povezava med zagrebško in ljubljansko Opero. V Ljubljani sta med vojno redno nastopali hrvaški operni pevki, sopranistka Zlata Gjungenac (1898–1982), po vojni profesorica petja na ljubljanski Glasbeni akademiji, in mezzosopranistka Elza Karlovac (1910–1961), že od leta 1940 stalna članica ljubljanske Opere. V zagrebški Operi so delovali predvsem moški pevci iz Slovenije. Tenorist Mario Šimenc (1896–1958), interpret Era v krstni izvedbi *Era z onega sveta*, je postal »začetnik tradicije – Ero je bil poslej namenjen slovenskim tenoristom. Ti so bili najboljši izvajalci te peklensko težke vloge«, kot piše Marija Barbieri.³⁷ Legendarni tenorist Josip Gostič (1900–1963) je povsod nastopal z nazivom »solist zagrebške Opere«, tako v rodni Sloveniji kot tudi tujini.

Začetek vojne je drastično vplival na življenjsko pot dveh uveljavljenih zagrebških dirigentov. Krešimir Baranović (1894–1975), skladatelj uspešnega baleta *Licitarско srce* ter dirigent in direktor zagrebške Opere do leta 1940, je bil novembra 1941 aretiran skupaj z večjo skupino prostozidarjev in za šest mesecev zaprt v ustaškem zaporu.³⁸ Ravno nasprotno se je zgodilo Lovru Matačiću – njegov vzpon je bil bliskovit: takoj po ustanovitvi države NDH je postal podpolkovnik in nadzornik celotne domobranske glasbe. Seveda je nastopal v zagrebškem gledališču, kjer je bil kratek čas tudi svetovalec intendanta.

Nastopil je konec vojne. Operne predstave so potekale v obeh mestih skoraj do zadnjih dni pred prihodom partizanov v Zagreb in Ljubljano. Potem pa je prišel čas kaznovanj. Glavna krivda obtoženih (vodstvo opere, dirigenti, pevci in vsi drugi zaposleni) je bilo seveda sodelovanje z oblastjo. Pri tem je bilo v Sloveniji še dodatno vprašanje *kulturnega molka*, ki ga je Osvobodilna fronta razglasila leta 1942. Tisti umetniki, ki so kljub predpisanemu bojkotu kulturnih prireditev sodelovali z okupatorjem, v našem

36 France Koblar, »Lipah Fran«, v *Slovenski biografski leksikon*, dostop, 1. 9. 2018, <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi331542/>.

37 Marija Barbieri, »Opera«, v Branko Hećimović, Marija Barbieri in Henrik Neubaauer, *Slovenski umetniki na hrvaških odrih* (Zagreb: Slovenski dom, Vijeće slovenske nacionalne manjine Grada Zagreba, 2011), 219, 221.

38 Banović, *Država i njezino kazalište ...*, 106.

primeru tisti, ki so bili zaposleni v Operi, so bili leta 1945 obsojeni na relativno kratke kazni. Direktor Opere Vilko Ukmar sploh ni bil obtožen in tudi ne obsojen, kar Primož Kuret pojasnjuje takole:

Med vojno za operno gledališče ni veljal kulturni molk, ki ga je sicer razglasila Osvobodilna fronta, saj je nudilo zatočišče in zaposlitve številnim umetnikom in drugim. Zato Ukmar po vojni ni imel težav zaradi kršitve kulturnega molka.³⁹

Ukmarjeva soproga, pevka Mileva Ukmar-Boltar, je bila obsojena, pa tudi mezzosopranistka Mila Kogojeva, ki je julija 1945 prišla na črno listo, ker je za dve sezoni (1942–1945) zapustila ljubljansko Opero in »sprejela angažma v ustaškem gledališču v Zagrebu«. ⁴⁰ V Zagrebu sta dva primera veliko bolj drastična. Lovro Matačić je bil aretiran takoj maja 1945, po nekaterih virih celo obsojen na smrt, potem pa je bil v zaporu do amnestije avgusta 1946. ⁴¹ Najhujše pa se je zgodilo s prvim ravnateljem Opere Stražnickim. Do danes kroži legenda, da je takoj po padcu NDH srečal enega od tistih glasbenikov, ki so bili po vrnitvi iz partizanov na vodilnih položajih. Ta mu je menda rekel, da ga čaka strašna kazen, ker je sodeloval z ustaškim režimom, ko je bil direktor Opere, nakar je Stražnicki odšel do zagrebškega Savskega mostu in se vrgel v reko. ⁴²

O dogodkih iz obdobja razvpite NDH se je na Hrvaškem pisalo v nekdani Jugoslaviji drugače kot od osamosvojitve do danes, kar velja tudi za glasbeno historiografijo. Kar zadeva zgodovinski pogled na zagrebško Opero, imamo izjemno dober primer. V monografiji o Hrvaškem narodnem gledališču iz leta 1985 je poglavje o operi sestavila glasbena zgodovinarica Jagoda Martinčević. Za to obdobje je zapisala, da je bilo »zaradi vojnih razmer revnejše z opernimi predstavami. Vendar, Opera je delala

39 Primož Kuret, »Ljubljanska opera med letoma 1913 in 1945«, v *Opera balet Ljubljana: zlitje stoletij* (Ljubljana: SNG Opera in balet Ljubljana, 2011), 169.

40 Neubauer, *Ljubljanska Opera*, 65.

41 Eva Sedak, Životopis glazbom, v Eva Sedak, ur., *Matačić* (Zagreb: Fond Lovro & Lily Matačić, AGM, 1996), 70–77.

42 To različico zgodbe o smrti Stražnickega sem izvedela od dirigenta Igorja Gjadrova. Kolikor mi je znano, je podatek o vzroku smrti Stražnickega prvič objavljen šele leta 2017, v članku Stanislava Tuksarja: »Pritom valja istaknuti da je Stražnicki počinio samoubojstvo 1945. godine na svoj 62. rođendan, nakon što su ga komunističke vlasti optužile za navodnu kolaboraciju s ustaškim režimom za vrijeme dok je bio direktor zagrebačke Opere (od 1940, odnosno 1941-1943).«, Stanislav Tuksar, »Visokoškolska nastava povijesti glazbe u Zagrebu«, *Arti musices* 48, št. 1 (2017): 65.

tudi v danih okoliščinah (...)».⁴³ Zgolj sedem let pozneje, v novi Republiki Hrvaški leta 1992, še zmeraj sredi domovinske vojne, je bila knjiga ponovno objavljena, seveda s spremembami v skladu z novimi okoliščinami. Tudi besedilo Jagode Martinčević je bilo spremenjeno, njena prejšnja trditev, da je bilo obdobje NDH »revnejše z opernimi predstavami«, je bila izpuščena, besedilo pa je bilo razširjeno: »Repertoar je neverjetno bogat, igra se vsak večer. Celotno obdobje je zaznamovano (...) z novimi naslovi in zanimivi gostovanji.« Avtorica odločno nadaljuje: »Že glede na te podatke se vidi, da umetniško, še posebno operno, življenje v zagrebških vojnih letih ni zamrlo. Razmere so, morda, nekoliko utesnjene, a kontinuiteta je ohranjena, kar dokazujejo ne samo standardni repertoar, ampak tudi hrvaške premiere.«⁴⁴ To je resnično nenavaden evfemizem, ko so vojne razmere v središču profašističnega režima opisane kot »nekoliko utesnjene« ...

Ljubljansko in zagrebško Opero sem primerjala seveda predvsem z osebnega in hrvaškega vidika, a v luči celovitejšega pogleda na delo obeh opernih hiš tudi v želji po prihodnjem slovensko-hrvaškem sodelovanju v raziskavah. Vprašanje, ki pride spontano v sklepu, je, komu je šlo bolje, na to pa je težko odgovoriti. Mogoče Zagrebu, z gostovanji opernih ansamblov iz tujine, podpiranjem hrvaških avtorjev in spremljanjem opernih trendov, na primer skladateljev, ki so bili priljubljeni pri nacistih, kot je bil Egk. Ali pa Ljubljani z večjo odprtostjo repertoarja iz ozkih nacionalnih okvirov in z ohranjenim življenjem umetnikov ter milejšimi kaznimi leta 1945? Vsekakor lahko sklenemo, da je opera v obeh mestih pomagala državljanom in umetnikom premagati težke čase druge svetovne vojne.

Petinštirideset let kasneje, ko je zadnja domovinska vojna dokončno razdelila Hrvaško in Slovenijo, so bili seveda drugi časi. Nekdanjo vlogo gledališča je prevzela televizija kot glavni medij za prenos ne le informacij, ampak tudi kulture. Zagrebška Opera je kot prej seveda imela predstave, vendar je v domovinski vojni na Hrvaškem imela legendarno vlogo Opera v Osijeku, mestu blizu meje s Srbijo, ki je bilo hudo poškodovano. Prav tam,

43 »razdoblje, koje je zbog ratnih okolnosti siromašnije opernim predstavama. Ipak, Opera radi i u danim okolnostima«. Jagoda Martinčević, »Opera«, v *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1860–1985*, ur. Nikola Batušić (Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište, Školska knjiga, 1985), 114.

44 »Već je i po tim podacima vidljivo da umjetnički, napose operni život u zagrebačkim ratnim godinama ne zamire. Prilike su, možda, pomalo skučene, no kontinuitet je zadržan, o čemu svjedoči ne samo standardni repertoar, nego i hrvatske praiizvedbe.« Martinčević, »Opera«, v *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1840–1860–1992*, ur. Nikola Batušić (Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište, Školska knjiga, 1992), 131.

v bombardirani stavbi gledališča, so bile operne prireditve v izrednih razmerah simbol podpiranja umetnosti in poguma meščanov.⁴⁵

Operne in operetne predstave med drugo svetovno vojno

Vsi naslovi se nanašajo na opere, če ni drugače navedeno.

Tabele so sestavljene iz naslednjih virov in literature:

Hećimović, Branko ur. *Repertoari hrvatskih kazališta, kazališnih družina i grupa, partizanskih kazališta, festivala, smotri i susreta*. Zagreb: Globus, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1990 (*Repertoar hrvatskih kazališta: 1840-1860-1980*, knj. 1).

Moravec, Dušan, ur. *Repertoar slovenskih gledališč 1867-1967: popis premier in obnovitev*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.

Neubauer, Henrik. *Ljubljanska Opera med drugo svetovno vojno 1941-1945*. Ljubljana: samozal., 2012.

* = podatek o premieri iz knjige H. Neubauerja, ni potrjen v drugih navedenih virih

Portal slovenskega gledališča *SiGledal*, baza slovenskih profesionalnih in polprofesionalnih produkcij Repertoar (ureja Slovenski gledališki inštitut), Novi Zato, <http://repertoar.sigledal.org/>.

Ljubljanska opera

Seznam vseh predstav po abecedi skladateljev

Skladatelj		Sezona
Beethoven, Ludwig van	Fidelio	1940/41
Benatzky, Ralph	Pri belem konjičku, opereta	1941/42*
Beneš, Jara	Sveti Anton, vseh zaljubljenih patron, revijalna igra s petjem in plesom	1941/42
		1940/41*
Bizet, Georges	Carmen	1941/42 1943/44 1944/45
Bravničar, Matija	Hlapec Jernej in njegova pravica, opera množice	1940/41
Čajkovski, Peter Iljič	Jevgenij Onjegin	1941/42 1942/43
D'Albert, Eugen	Mrtve oči	1942/43 1943/44
Dobeic, Janez	Slepa miš, opereta	1942/43

45 Ratni repertoar hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1991-1994. (Osijek, 1995).

Skladatelj		Sezona
Donizetti, Gaetano	Don Pasquale	1941/42
		1942/43
Dostal, Nico	Clivia, opereta	1944/45
Dvořák, Antonín	Rusalka	1940/41
Foerster, Anton	Gorenjski slavček	1943/44
Gluck, Christoph Wil-libald	Orfej in Evridika	1941/42
		1943/44
Goldmark, Karl	Sabska kraljica	1940/41
Golovin, Peter & Gregorc, Janko	Princeska in zmaj, otroška bajka	1940/41
		1943/44
		1944/45
Gotovac, Jakov	Ero z onega sveta	1940/41*
Gounod, Charles	Faust	1940/41
		1941/42
		1943/44
		1944/45
Gregorc, Janko	Melodije srca, opereta	1943/44
Heuberger, Richard	Ples v operi, opereta	1941/42
Hubad, Samo	Rdeča kapica, glasbena pravljica	1944/45
Humperdinck, Engelbert	Janko in Metka	1942/43
Janáček, Leoš	Jenufa	1940/41
		1944/45
Kollo, Walter	Tri stare škatle, opereta	1940/41
Lehár, Franz	Friderika, opereta	1940/41
Lehár, Franz	Grof Luksemburški, opereta	1940/41
Lehár, Franz	Indija Koromandija, mladinska igra	1941/42*
Lehár, Franz	Paganini, opereta	1943/44
		1944/45
Lehár, Franz	Dežela smehljaja, opereta	1942/43
Lipah, Fran & Gregorc, Janko	Desetnica, otroška opereta	1941/42*
Mascagni, Pietro	Prijatelj Fric	1941/42
Massenet, Jules	Manon	1943/44
		1944/45
Massenet, Jules	Don Kihot	1940/41
Massenet, Jules	Thaïs	1942/43
		1943/44
		1944/45
		1944/45
Mav, Alojz	Angel z avtom, mladinska opereta	1940/41
Millöcker, Karl	Gasparone, opereta	1942/43
Mozart, Wolfgang Amadeus	Beg iz seraja	1942/43
Mozart, Wolfgang Amadeus	Čarobna piščal	1944/45
Mozart, Wolfgang Amadeus	Don Juan	1943/44

Skladatelj		Sezona
Mozart, Wolfgang Amadeus	Figarova svatba	1940/41*
Nicolai, Otto	Vesele žene Windsorske	1940/41
Parma, Viktor	Stara pesem	1944/45
Pietri, Giuseppe	Tiha voda, opereta	1942/43
Puccini, Giacomo	La Bohème	1941/42
		1942/43
		1943/44
Puccini, Giacomo	Madame Butterfly	1941/42
		1942/43
Puccini, Giacomo	Sestra Angelika	1942/43
Ricci, Luigi & Ricci, Federico	Krišpin in njegova botra, veseloigra	1941/42
Rimski-Korsakov, Nikolaj	Sneguročka	1943/44
Rossini, Gioacchino	Seviljski brivec	1940/41
		1941/42
		1942/43
Sattner, Hugolin	Vnebovzetje B. D. M., oratorij	1942/43
Schubert, Franz & Berté, Heinrich	Pri treh mladenkah, spevoigra	1940/41
Smetana, Bedřich	Prodana nevesta	1941/42
		1942/43
		1943/44
Strauss, Johann ml.	Netopir, opereta	1941/42
		1943/44
Suppé, Franz	Boccaccio, opereta	1941/42
Thomas, Ambroise	Mignon	1944/45
Verdi, Giuseppe	Aida	1941/42
		1943/44
Verdi, Giuseppe	Ples v maskah	1940/41
Verdi, Giuseppe	Rigoletto	1941/42
Verdi, Giuseppe	Traviata	1940/41
		1942/43
		1944/45
Verdi, Giuseppe	Trubadur	1941/42
Wagner, Richard	Tannhäuser	1944/45
Weber, Carl Maria von	Čarostelec	1944/45

I.2. Premiere, obnovitve in krstne predstave po sezonah 1940/1941, od 6. aprila (začetka vojne) naprej

Opere

Gotovac: *Ero z onega sveta* – obnovitev

Massenet: *Don Kihot* – premiera

Rossini: *Seviljski brivec* – premiera

Opereta

Schubert & Berté: *Pri treh mladenkah* – premiera

Golovin & Gregorc: *Princeska in zmaj*, otroška bajka – premiera

1941/1942

Opere

Bizet: *Carmen* – premiera

Čajkovski: *Evgenij Onjegin* – premiera

Donizetti: *Don Pasquale* – premiera

Gluck: *Orfej in Evridika* – premiera

Gounod: *Faust* – obnovitev

Mascagni: *Prijatelj Fric* – premiera

Puccini: *La Bohème* – premiera

Puccini: *Madame Butterfly* – premiera

Rossini: *Seviljski brivec* – obnovitev

Smetana: *Prodana nevesta* – premiera

Verdi: *Aida* – premiera

Verdi: *Rigoletto* – premiera

Verdi: *Trubadur* – premiera

Operete

Benatzky: *Pri belem konjičku* – obnovitev

Beneš: *Sveti Anton, vseh zaljubljenih patron* – premiera

Heuberger: *Ples v operi* – premiera

Lehár: *Indija Koromandija* – premiera

Lipah & Gregorc: *Desetnica*, otroška opereta – krstna predstava

Ricci: *Krišpin in njegova botra*, veseloigra – premiera

Strauss: *Netopir* – premiera

Suppé: *Boccaccio* – premiera

1942/1943

Opere

Čajkovski: *Evgenij Onjegin* – premiera

D'Albert: *Mrtve oči* – premiera

Donizetti: *Don Pasquale* – ponovitev iz prejšnje sezone

Humperdinck: *Janko in Metka* – premiera

Massenet: *Thaïs* – premiera

Mozart: *Beg iz seraja* – premiera

Puccini: *La Bohème* – ponovitev iz prejšnje sezone

Puccini: *Madame Butterfly* – premiera

Puccini: *Sestra Angelika* – premiera

Rossini: *Seviljski brivec* – proslavna predstava

Sattner: *Vnebovzetje B. D. M.*, oratorij – krstna predstava

Smetana: *Prodana nevesta* – ponovitev iz prejšnje sezone

Verdi: *Traviata* – premiera

Operete

Dobeic: *Slepa miš* – krstna predstava

Lehár: *Dežela smehljaja* – premiera

Millöcker: *Gasparone* – premiera

Pietri: *Tiha voda* – premiera

1943/1944

Opere

Bizet: *Carmen* – ponovitev iz sezone 1941/1942

D'Albert: *Mrtve oči* – ponovitev iz prejšnje sezone

Foerster: *Gorenjski slavček* – premiera

Gluck: *Orfej in Evridika* – ponovitev iz sezone 1941/1942

Gounod: *Faust* – ponovitev iz sezone 1941/1942

Massenet: *Manon* – premiera

Massenet: *Thaïs* – ponovitev iz prejšnje sezone

Mozart: *Don Giovanni* – premiera

Puccini: *La Bohème* – ponovitev iz prejšnje sezone

Rimski-Korsakov: *Sneguročka* – premiera

Smetana: *Prodana nevesta* – ponovitev iz prejšnje sezone

Verdi: *Aida* – premiera

Operete

Gregorc: *Melodije srca* – krstna predstava

Lehár: *Paganini* – premiera

Strauss: *Netopir* – ponovitev iz sezone 1941/1942

1944/1945

Opere

Bizet: *Carmen* – ponovitev iz sezone 1941/1942

Gounod: *Faust* – ponovitev iz prejšnje sezone

Janáček: *Jenufa* – premiera

Massenet: *Manon* – ponovitev iz prejšnje sezone

Massenet: *Thaïs* – ponovitev iz prejšnje sezone

Mozart: *Čarobna piščal* – premiera

Parma: *Stara pesem* – premiera

Thomas: *Mignon* – premiera

Verdi: *Traviata* – ponovitev iz sezone 1942/1943

Wagner: *Tannhäuser* – premiera

Weber: *Čarostrelec* – premiera

Operete

Dostal: *Clivia* – premiera

Lehár: *Paganini* – ponovitev iz prejšnje sezone

Hubad: *Rdeča kapica*, vesela glasbena pravljica – premiera

Zagrebska Opera

- V knjigi *Repertoar hrvatskih kazališta: 1840–1860–1980* so napisani samo datumi premiere in zadnje izvedbe opere/operete, zato ni bilo mogoče natančno določiti, v katerih sezonah med temi datumi je bilo delo izvajano. Če je bila premiera pred drugo svetovno vojno, je ta podatek v oklepajih.
- Hrvaška dela imajo originalen naslov, pri drugih pa je ob hrvaškem prevodu dodan še originalen naslov v oklepajih.

II.1. Seznam vseh predstav po abecedi skladateljev

Skladatelj	Naslov	Sezona
Albini, Srečko	Barun Trenk, opereta	1940/1941–1943/1944
Albini, Srečko	Bosonoga plesačica, opereta	(1938/1939)–1943/1944
Albini, Srečko	Madame Troubadour, opereta	1943/1944
Asić, Milan	Pjesmom kroz život, opereta	1941/1942–1943/1944
Benatzky, Ralph	Moja sestra i ja (Meine Schwester und ich), opereta	1941/1942–1943/1944
Bizet, Georges	Carmen	1940/1941–1944/1945
Cattozo, Nino	Božićna radost (I misteri gaudiosi), duhovna glasbena igra	1942/1943
Cilèa, Francesco	Adriana Lecouvreur	1942/1943
Cimarosa, Domenico	Tajni brak (Il matrimonio segreto)	1943/1944–1944/1945
D'Albert, Eugen	U dolini (Tiefland)	1940/1941–1943/1944
Dobronić, Antun	Goran/Rkač	1943/1944–1944/1945
Donizetti, Gaetano	Don Pasquale	1944/1945
Donizetti, Gaetano	Lucia di Lammermoor	(1936/1937)–1942/1943
Donizetti, Gaetano	Ljubavni napitak (L'elisir d'amore)	1942/1943
Egk, Werner	Kolumbo (Columbus)	1942/1943–1943/1944
Giordano, Umberto	Fedora	(1933/1934)–1943/1944
Gloz, Eduard	Čar mjesečine, opereta	1943/1944–1944/1945
Gloz, Eduard	Tu je sreća, opereta	1942/1943–1943/1944
Gotovac, Jakov	Ero s onoga svijeta	(1935/1936)–1944/1945
Gotovac, Jakov	Morana	1941/1942–1944/1945
Gounod, Charles	Faust	1943/1944
Hervé/Ronger, Louis Auguste Florimond	Mam'zelle Nitouche, opereta	1940/1941–1941/1942
Heuberger, Richard	Ples u operi (Der Opernball), opereta	1942/1943–1943/1944

Skladatelj	Naslov	Sezona
Humperdinck, Engelbert	Ivica i Marica (Hänsel und Gretel)	1943/1944
Kolarić, Mirko	Majčina pjesma, glasbeni igrokaz	1941/1942
Lehár, Franz	Eva, opereta	1941/1942–1943/1944
Lehár, Franz	Ševa (Wo die Lerche singt), opereta	1943/1944–1944/1945
Lehár, Franz	Vesela udovica (Die lustige Witwe), opereta	1940/1941–1944/1945
Lehár, Franz	Zemlja smiješka (das Land des Lächelns), opereta	1940/1941–1944/1945
Leoncavallo, Ruggiero	Pagliacci	(1939/1940)–1944/1945
Lhotka Kalinski, Ivo	Pomet, meštar od ženidbe	1944/1945
Lisinski, Vatroslav	Porin	(1934/1935)–1943/1944
Mascagni, Pietro	Cavalleria rusticana	(1939/1940)–1944/1945
Massenet, Jules	Manon	1944/1945
Massenet, Jules	Werther	(1938/1939)–1943/1944
Mozart, Wolfgang Amadeus	Čarobna frula (Die Zauberflöte)	1941/194246
Mozart, Wolfgang Amadeus	Figarov pir (Le nozze di Figaro)	1943/1944–1944/1945
Odak, Krsto	Dorica pleše	1942/1943–1943/1944
Papandopulo, Boris	Sunčanica	1941/1942–1942/1943
Parać, Ivo	Adelova pjesma	1940/1941–1941/1942
Ponchielli, Amilcare	Gioconda	(1934/1935)–1949/1950
Prejac, Gjuro	Vječni ženik, glasbena šala	(1934/1935)–1942/943
Puccini, Giacomo	Madame Butterfly	1943/1944–1944/1945
Puccini, Giacomo	Manon Lescaut	1940/1941–1941/1942
Puccini, Giacomo	Tosca	(1933/1934)–1944/1945

46 Obnova predstave ob 150. obletnici Mozartove smrti ni navedena v knjigi *Repertoar hrvatskih kazališta: 1840–1860–1980*, podatek je prevzet od Snježane Banović (*Država i njezino kazalište ...*, 105, beleška 372).

Skladatelj	Naslov	Sezona
Puccini, Giacomo	Turandot	1941/1942–1944/1945
Respighi, Ottorino	Plamen (La fiamma)	1940/1941–1942/1943
Rossini, Gioacchino	Seviljski brijač (Il barbiere di Siviglia)	(1930/1931)–1943/1944
Schubert, Franz & Berté, Heinrich	Tri djevojčice (Das Dreimäderlhaus), opereta	1943/1944–1944/1945
Smetana, Bedřich	Prodana nevesta (Prodaná nevěsta)	1943/1944
Strauss, Johann, ml.	Šišmiš (Die Fledermaus), opereta	1944/1945
Verdi, Giuseppe	Don Carlos	(1938/1939)–1941/1942
Verdi, Giuseppe	Krabuljni ples (Un ballo di maschera)	(1926/1927)–1944/1945
Verdi, Giuseppe	Rigoletto	(1933/1934)–1943/1944
Verdi, Giuseppe	Traviata	(1937/1938)–1944/1945
Verdi, Giuseppe	Trubadur (Il trovatore)	(1929/1930)–1941/1942 1944/1945
Wagner, Richard	Parsifal	(1931/1932)–1943/1944
Wagner, Richard	Rajnino zlato (Das Rheingold)	1942/1943–1943/1944
Wagner, Richard	Ukleti Holandez (Der fliegende Holländer)	1941/1942–1944/1945
Zajc, Ivan	Nikola Šubić Zrinjski	1939/1940–1944/1945
Zeller, Karl	Ptičar (Der Vogelhändler), opereta	1941/1942–1944/1945

II.2. *Premiere, obnovitve in krstne predstave po sezonah*

- V tej fazi raziskovanja ni bilo mogoče rekonstruirati vseh obnovitev repertoarja, zato so našteje predvsem premiere. Da je bilo več naslovov na repertoarju, se vidi tudi iz podatka za sezono 1941/1942, ko je bilo skupaj uprizorjenih 24 oper oziroma 120 opernih ter 35 operetnih predstav.⁴⁷

1940/1941, od 6. aprila (začetka vojne) naprej

Opera

Parać: Adelova pjesma – krstna predstava

⁴⁷ Banović, *Država i njezino kazalište ...*, 108, 110.

1941/1942

Opere

Gotovac: *Ero s onoga svijeta* – obnovitev
Gotovac: *Morana* – obnovitev
Mozart: Čarobna frula – obnovitev
Papandopulo: *Sunčanica* – krstna predstava
Puccini: *Tosca* – obnovitev
Puccini: *Turandot* – premiera⁴⁸
Wagner: *Ukleti Holandez* – obnovitev

Operete

Asić: *Pjesmom kroz život* – krstna predstava
Benatzky: *Moja sestra i ja* – premiera
Lehár: *Eva* – premiera
Zeller: *Ptičar* – premiera⁴⁹

Ostalo

Kolarić: *Majčina pjesma*, glazbeni igrokaz – premiera

1942/1943

Opere

Cilèa: *Adriana Lecouvreur* – premiera
Donizetti: *Ljubavni napitak* – obnovitev
Egk: *Kolumbo* – premiera
Odak: *Dorica pleše* – premiera
Verdi: *Krabuljni ples* – obnovitev
Wagner: *Rajnino zlato* – premiera

Operete

Gloz: *Tu je sreća* – premiera
Heuberger: *Ples u operi* – premiera
Zeller: *Ptičar* – premiera

48 Snježana Banović ne omenja te premiere v svoji knjigi *Država i njezino kazalište ...*

49 Snježana Banović ne omenja te premiere v svoji knjigi *Država i njezino kazalište ...*

Drugo

Cattozo: *Božićna radost*, duhovna glazbena igra – premjera

1943/1944

Opere

Cimarosa: *Tajni brak* – premjera

Dobronić: *Rkač / Goran* – krstna predstava

Gounod: *Faust* – premjera

Humperdinck: *Ivica i Marica* – premjera

Lisinski: *Porin* – premjera

Mozart: *Figarov pir* – premjera

Ponchielli: *Gioconda* – premjera

Puccini: *Madame Butterfly* – premjera

Smetana *Prodana nevjesta* – premjera

Operete

Albini: *Madame Troubadour* – premjera

Gloz: *Čar mjesecine* – krstna predstava⁵⁰

Lehár: *Ševa* – premjera

1944/1945

Opere

Donizetti: *Don Pasquale* – premjera

Lhotka Kalinski: *Pomet, meštar od ženidbe* – krstna predstava

Massenet: *Manon* – premjera

Verdi: *Trubadur* – premjera

Opereta

Strauss: *Netopir* – premjera

Bibliografija

Banović, Snježana. *Država i njezino kazalište. Hrvatsko državno kazalište u Zagrebu 1941–1945*. Zagreb: Profil, 2012.

50 Snježna Banović navaja napačen naslov *U čaru mjesecine* (Banović, *Država i njezino kazalište ...*, 145).

- Barbieri, Marija. »Opera«. V: Branko Hećimović, Marija Barbieri in Henrik Neubauer. *Slovenski umetniki na hrvaških odrih*. Zagreb: Slovenski dom, Vijeće slovenske nacionalne manjine Grada Zagreba, 2011, 171–274.
- Batušić, Nikola. *Sto godina zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu*. Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1996, 2. izd..
- Goldstein, Ivo. *Zagreb 1941–1945*. Zagreb: Novi Liber, 2011.
- Hećimović, Branko, ur. *Repertoari hrvatskih kazališta, kazališnih družina i grupa, partizanskih kazališta, festivala, smotri i susreta*. Zagreb: Globus, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1990. *Repertoar hrvatskih kazališta: 1840–1860–1980*, knj. 1.
- Katić, Milan, mk.. »Popravljanje kazališne zgrade«. *Novi list* 1, št. 120 (1941): 13.
- Koblar, France. »Lipah Fran«. V *Slovenski biografski leksikon*. Dostop 1. 9. 2018. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi331542/>.
- Kuret, Primož. »Ljubljanska opera med letoma 1913 in 1945«. V *Opera balet Ljubljana: Zlitje stoletij*. Ljubljana: SNG Opera in balet Ljubljana, 2011.
- Neubauer, Henrik. *Ljubljanska Opera med drugo svetovno vojno 1941–1945*. Ljubljana: samozal., 2012.
- N. N. or.. »Dovršena je velika suvremena radionička zgrada Hrvatskog državnog kazališta na Samoborskoj cesti. Zgrada je podignuta troškom od kn 1,880.312«. *Nova Hrvatska* 3, št. 165 (1942): 7.
- N. N. »Stanislav Stražnicki«. V *Leksikon jugoslavenske muzike*. Krešimir Kovačević, ur. Zv. 2. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1984, 382.
- Martinčević, Jagoda. »Opera«. V *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1860–1985*, ur. Nikola Batušić. Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište, Školska knjiga, 1985, 105–132.
- Martinčević, Jagoda. »Opera«. V *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1840–1860–1992*, ur. Nikola Batušić. Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Školska knjiga, 1992, 119–152.
- Moravec, Dušan, ur. *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967: popis premier in obnovitev*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej v Ljubljani, 1967.
- Ratni repertoar hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1991–1994*. Osijek, 1995.
- Sedak, Eva »Životopis glazbom«. V *Matačić*. Eva Sedak, ur. Zagreb: AGM, 1996.
- Strinati, Claudio M. »Cattozzo (Catozzo), Luigi (Nino)«. V *Treccani. La cultura italiana*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-cattozzo_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-cattozzo_(Dizionario-Biografico)).
- Šorn, Mojca. *Življenje Ljubljančanov med drugo svetovno vojno*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2007.

- Tomažić, Tamara. »Opasne veze: glazba i politika u Zagrebu od 1941. do 1952.«. V *Između moderne i avangarde. Hrvatska glazba 1910.–1960. Radovi s muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, Hrvatska, 13.–14. 12. 1996.* Eva Sedak, ur. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2004, 71–84.
- Tuksar, Stanislav. »Visokoškolska nastava povijesti glazbe u Zagrebu«. *Arti musices* 48, št. 1 (2017): 65.
- Digitalna knjižnica Slovenije.* Dostop, 26. 8. 2018. www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-6JPSPYAA/6cado8f8-3749-4dcd-a707-7cb8fcb1d942/PDF.
- Gledališki list* 19/20, št. 18 (1941/42): 178–179. Dostop, 1. 9. 2018. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc-oGH7712H/31230b4a-8e1b-44f1-ae78-7b43fda5a166/PDF>.
- Portal slovenskega gledališča SiGledal, baza slovenskih profesionalnih in polprofesionalnih produkcij Repertoar (ureja Slovenski gledališki inštitut). Novi Zato. Dostop, 1. 9. 2018. <http://repertoar.sigledal.org/>.
- Quercus, baza podatkov. Muzički informativni centar. Zagreb. Dostop 26. 6. 2018. <http://quercus.mic.hr/quercus/person/1230>.

Ustanovitev Opere Narodnega gledališča v Ljubljani v sklopu izgradnje osrednjih narodnih kulturnih ustanov

Aleš Gabrič

Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana

Institute of Contemporary History, Ljubljana

Ustanovitev Narodnega gledališča v Ljubljani je bila del prizadevanj slovenske elite za oblikovanje osrednjih narodnih kulturnih ustanov. Pred sezono 1920/21 je bilo podržavljeno Narodno gledališče v Ljubljani, ki je kot edino v Kraljevini SHS razpolagalo z dvema gledališkima hišama. V starem deželnem gledališču je ostala Opera.

Slovenci kot vzgled hitrega kulturnega razvoja

Ob koncu 19. stoletja je na univerzi v Gradcu (Graz) predaval sociologijo Ludwik Gumplowicz, ki je s svojimi deli pustil sled tudi v širšem evropskem prostoru. Ker je bil judovskega rodu in je izhajal iz Krakova, kulturnega središča Poljske, ki je bila po vojnah ob koncu 18. stoletja razkosana med sosednje večje države, je velik del svojega raziskovalnega dela namenil vprašanju manjših narodov na prepihu zgodovine in močnejših sosedov. Leta 1896 je v pariški *Revue internationale de sociologie* objavil prispevek o Slovencih s preprostim naslovom *La question Slovène*. Slovence je poskušal predstaviti izobraženskim slojem zahodne Evrope, ki o tem narodu do tedaj skorajda še niso slišali. S preučevanjem Slovencev je relativiziral v znanstvenem diskurzu 19. stoletja močno prisotne razlike v ocenjevanju zgodovinskih in nezgodovinskih narodov, saj je poudarjal, da Slovenci v zgodovini še niso imeli svoje države, da pa jih povezuje močna sila, ki izhaja iz njihove jezikovne in kulturne specifičnosti. Njuni močnejši sosedji, Nemci in Italijani, zato Slovencev verjetno ne bodo mogli asimilirati,

je ocenjeval Gumpłowicz, saj so Slovenci že prehodili pot od plemena do narodnosti.¹

Ocene graškega sociologa so med južnimi Slovani naletele na odličen odziv. Hvaležni so mu bili za to, kar je storil za seznanjanje z njihovimi težavami v kulturno razvitem svetu, h kateremu je začel prištevati tudi nekatere manjše narode. Toda za razliko od Hrvatov ali Bolgarov, ki so skozi zgodovino že imeli svoje države, je kot posebnost izpostavljal Slovence, ki se tej »pomanjkljivosti« navkljub niso odrekli lastnemu kulturnemu razvoju.² Zato so v ljubljanski reviji *Slovan* leta 1907 z veseljem objavili Gumpłowiczev prispevek *Sociološki problemi v avstrijski politiki*,³ v katerem je posebej izpostavil naslednje: »Pravijo, da se dandanes otroci že rode bolj inteligentni; zdi se nam pa, da se godi isto z mladimi kulturnimi narodi. Ne rabijo več stoletij, da se dvignejo na višino starejših kulturnih narodov: danes se to zgodi neverjetno hitro. Za vzgled takšnega hitrega kulturnega razvoja bi lahko navedli tudi Slovence.«⁴

Kaj je bilo tisto, kar je tako navdušilo znanega graškega sociologa, da je Slovence izpostavljal kot primer »nezgodovinskega« naroda, ki po kulturni razvitosti že dohiteva narode z dolgo državno tradicijo? Pri tem vsekakor ni mislil na tiste kulturne ustanove ali društva, ki so v Ljubljani, Trstu, Mariboru, Gorici, Celju ali drugih mestih obstajala že dolga desetletja, a so delovala v nemškem ali italijanskem jeziku. Pogled se mu je ustavil na društvih in ustanovah, ki so jih Slovenci ustanavljali od ustavne dobe v šestdesetih letih 19. stoletja dalje. Nekatere med njimi so si že ob rojstvu društva začrtale delovanje v smeri ustanovitve poklicnih kulturnih ustanov osrednjega narodnega pomena. Njihov cilj je bil torej doseči to, kar so veliki narodi že imeli, torej ustanove (vsaj delno) primerljive s tistimi v največjih evropskih kulturnih središčih.

Kot značilen primer tovrstno načrtanega programa si oglejmo delovanje Dramatičnega društva; v njegovem okviru so nato tudi uprizarjali prve slovenske opere. Ustanovitelji Dramatičnega društva so jeseni 1866 v prija-

1 Janez Cvirn, »Ludwig Gumpłowicz in slovensko vprašanje«, *Celjski zbornik* 1993, 29 (Celje: Skupščina občine, 1993), 354–365.

2 Janez Cvirn, »Od Zedinjene do združene Slovenije«, v *Slovenska osamosvojitev 1991: pričevanja in analize: zbornik: simpozij, Brežice, 21. in 22. junij 2001*, ur. Jurij Perovšek in dr. (Ljubljana: Državni zbor Republike Slovenije, Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 2002), 11.

3 Ludwig Gumpłowicz, »Sociološki problemi v avstrijski politiki«, *Slovan* 5, št. 10 (1907): 308–311 in št. 11, 324–326.

4 Prav tam, 311.

vni vlogi novega društva zapisali, da je »med prvimi in najuspešnejšimi pripomočki narodnega razvitka – gledališče«. ⁵ Cilje društva so opredelili takole: »a) skrbeti, da se osnuje slovensko dramatiško slovstvo, in v ta namen izdajati gledališke igre, b) ustanoviti slovensko dramatiško učilnico, c) napravljati gledališke predstave, d) osnovati dramatiško knjižnico in omisliti potrebno opravo.« ⁶

Šlo je za celovit program dela, ki ni mogel biti uresničen v kratkem času. Dolgoročni načrt je predvideval pisanje in tiskanje prevodne in izvirne slovenske dramatike, ki je dotlej naredila le skromne pionirske korake. Načrtovana ustanovitev gledališke šole je bila še bolj oddaljena kot druge točke programa, npr. priprava gledaliških predstav v slovenskem jeziku. Že skorajšnji spori med člani društva so pokazali, da amaterski način dela ne bo zadostoval za uresničenje ciljev, zato so že od sedemdesetih let 19. stoletja zaposlovali tudi poklicne gledališčnike, osemdeseta leta pa so že prinesla prestop na višjo stopnjo in o dejavnosti Dramatičnega društva se je že govorilo kot o slovenskem gledališču. Po odprtju novega Deželnega gledališča leta 1892 se je število slovenskih predstav le še povečevalo, na spored so prišle slovenske uprizoritve svetovnih klasikov in ob prelomu stoletja se je že nakazovalo, da je slovensko gledališče v Ljubljani zrelo za preoblikovanje v poklicno ustanovo.

Na glasbenem področju je naloge razvijanja slovenske glasbe prevzela leta 1872 ustanovljena Glasbena Matica. Njeni programski cilji so bili zapisani v zelo podobni obliki kot pri Dramatičnem društvu, torej poskrbeti za tisk muzikalij slovenskih skladateljev, zbirati slovenske narodne pesmi, ustanoviti glasbeno knjižnico, pripravljati glasbene prireditve in ustanavljati glasbene šole.

Če primerjamo zgolj programske cilje Dramatičnega društva in Glasbene matice s programi »običajnih« društev, ki skrbijo za kulturno razvedrilo v okolju, v katerem delujejo, se nam pokaže nekaj temeljnih razlik. Običajno oz. povprečno društvo, kakršne so ustanavljali v večini evropskih mest, je imelo kot temeljni cilj prirejanje kulturnih prireditev, vse ostalo pa je bilo temu podrejeno. Pri omenjenih dveh slovenskih pa so bili kot enakovredni navedeni še nekateri cilji. Med temi je bilo založniško delo, zlasti skrb za tiskanje del slovenskih avtorjev. Tudi ustanovitev gledališke oz.

5 Anton Slodnjak, »Levstikov delež pri ustanavljanju in začetnem delovanju Dramatičnega društva«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 3, št. 10 (1967): 5.

6 Prav tam, 8.

glasbene šole ni bila zamišljena le kot interna vadnica za izpopolnjevanje kadra iz lastne hiše.

Slovenski izobraženci so ustanovili še nekatera društva, ki so pospešila slovenski kulturni razvoj. Leta 1864 ustanovljena Slovenska matica si je zadala za cilj izdajanje izvirnega slovenskega leposlovja in znanstvenih del. Z založniškim programom je zapolnila del programa, ki so ga pri narodih z razvito kulturno in znanstveno infrastrukturo opravljale akademije ali univerze, tako da se je skozi njene izdaje (in programe drugih založb) razvijala tudi slovenska strokovna terminologija. Slovensko matico so zaradi te edinstvene vloge posamezniki označevali kot mati/matico slovenske znanosti in kulture, kot naš najvišji znanstveni zavod ali kot našo malo univerzo; (to vlogo je nosila do ustanovitve osrednjih slovenskih znanstvenih zavodov, pri ustanavljanju katerih je tudi sama tvorno sodelovala). Želja po slovenski univerzi pa je (ponovno) vzcvetela ob koncu 19. stoletja in v naslednjih letih je bil v Ljubljani ustanovljen vseučiliški sklad, v katerega so se stekala sredstva za bodočo slovensko univerzo v Ljubljani. In to v času, ko Slovenci nismo imeli še niti ene državno podprte popolne osemletne gimnazije. Prva popolnoma slovenskem gimnazija je namreč začela delovati (še) leta 1905 kot zasebna škofijska gimnazija v Šentvidu nad Ljubljano. Na državnih gimnazijah pa je bila tudi na ozemljih z veliko večino slovenskega življa slovenščina še vedno podrejena nemščini.

Ko je Ludwig Gumpłowicz Slovence postavljaj kot »vzгляд takšnega hitrega kulturnega razvoja«, so mu bile navedene stvari bolj ali manj jasne, saj se je s študenti ali profesorji iz slovenskih dežel srečeval tudi v svojem službenem okolju. Vendar pa se želje slovenske intelektualne elite niso ustavljanje na tej točki. Neizpolnjena želja je bila zagotovitev dolgoročnega stabilnega financiranja slovenskih (društvenih) kulturnih ustanov z rednimi proračunskimi sredstvi. To naj bi za nekatere prineslo tudi spremembo okvira delovanja, tako da bi se iz društvene ustanove preoblikovali v državno. Gledano z vidika slovenskega naroda bi ji tako bila s strani odločujočih v državi priznana vloga osrednje narodne kulturne ustanove. Nekatere društvene ustanove so sicer že prejemale subvencijo iz proračuna dežele Kranjske, ki pa je bila odvisna od razmerij moči političnih strank v deželnem zboru. Nezanesljivost takšnega načina financiranja se je pokazala tudi v letih pred 1. svetovno vojno, ko je na Kranjskem absolutno oblast v roke dobila slovenska klerikalna stranka (Slovenska ljudska stranka). V letih pred začetkom vojne je začela iz deželnega proračuna črtati postavke za kulturne ustanove, ki naj bi jih upravljali njihovi politični nasprotniki iz li-

beralnega tabora. Na ta način je klerikalna stranka pripomogla k zaustavitvi delovanja tako slovenskega gledališča kot prve Slovenske filharmonije, ki jo je leta 1908 ustanovila Glasbena matica.

Politični in kulturni preobrat

Podoba srednje in vzhodne Evrope se je po 1. svetovni vojni temeljito spremenila. Med tistimi narodi, ki so ob razpadanju Avstro-Ogrske proglasili samostojnost, so bili tudi Slovenci, ki so skupaj z drugimi južnimi Slovani nekdanje monarhije 29. oktobra 1918 razglasili Državo Slovencev, Hrvatov in Srbov s središčem v Zagrebu. Za slovenski del države je bila 31. oktobra 1918 imenovana Narodna vlada za Slovenijo v Ljubljani, v njej pa je bilo tudi poverjeništvo za uk in bogočastje. Takšnega organa prejšnja deželna oblast za Kranjsko (Ljubljana je bila središče te dežele) ni imela. Slovenska oblast je prevzela pristojnosti, ki so bile prej pridržane vladi na Dunaju. Do združitve Države Slovencev, Hrvatov in Srbov s Kraljevino Srbijo, 1. decembra 1918, je Narodna vlada za Slovenijo vladala precej samostojno, nato pa je začela ob postopni centralizaciji Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev izgubljati pristojnosti. Poverjeništvo za uk in bogočastje Narodne vlade za Slovenijo (po združitvi v Kraljevino SHS Deželne vlade za Slovenijo) je prevzelo pristojnosti, ki jih je pred tem imelo istovrstno ministrstvo na Dunaju, na šolskem in kulturnem področju. Poverjenik za uk in bogočastje je postal Karel Verstovšek in v času njegovega vodenja tega organa od oktobra 1918 do novembra 1921 sta bila temeljito spremenjena šolsko in kulturno področje na Slovenskem.⁷

Dosti lažje se je poverjeništvo za uk in bogočastje lotilo reformiranja šolskega področja, saj se je lahko naslonilo na obstoječo upravno strukturo iz avstrijskih časov, česar v kulturni sferi ni imela. Zelo radikalen je bil Verstovškov poseg v šolstvo že v prvem mesecu vodenja poverjeništva. V Narodni vladi je bil med večino Kranjcev eden redkih Štajercev, ti pa so zagovarjali ostrejši odnos do dotlej vladajočega nemškega naroda. Izpeljana je bila hitra slovenizacija srednjih šol in nemščina je v kratkem času ostala le še učni predmet. Druga pomembna novost v šolskih prostorih je bilo ukinitje omejitev za šolanje deklet oz. hitro uvajanje spolne enakopravnosti v šolske prostore na vse stopnje šolanja do univerzitetne.

7 Ervin Dolenc, »Karel Verstovšek kot poverjenik za uk in bogočastje v narodni in deželni vladi v Ljubljani 1918–1920«, *Časopis za zgodovino in narodopisje* 66, št. 2 (1995): 284–291.

Tretja novost v šolskem sistemu je bila izpolnitev dolgoletnih želja Slovencev po pridobitvi ene od temeljnih znanstvenih ustanov, univerze. Že novembra 1918 je bila ustanovljena vseučiliška komisija, ki je ob podpori Narodne vlade za Slovenijo in poverjeništva za uk in bogočastje vodila priprave na ustanovitev univerze v Ljubljani. Kljub nekaterim pomislekom, ali so izpolnjeni vsi pogoji za ta korak, so zagovorniki njene ustanovitve, tudi ob odločni podpori poverjenika Karla Verstovška, preglasili skeptike. Priprave so potekale hitro, za ustanovitev so prepričali tudi člane vlade Kraljevine SHS in (že) po osmih mesecih je bil julija 1919 izglasovan zakon o ustanovitvi univerze v Ljubljani, po beograjski in zagrebski tretji tovrstni ustanovi v Kraljevini SHS.⁸ V relativno kratkem času je bil dosežen cilj, da bi lahko Slovenke in Slovenci celotno šolsko pot, od osnovne prek srednje šole do univerzitetne diplome opravili v slovenskem jeziku. Ustanovitev univerze je bil prvi in največji korak pri izgradnji osrednjih narodnih kulturnih ustanov.

Hkrati s tem se je odvijal tudi že soroden proces podržavljanja osrednjega slovenskega gledališča. Poverjeništvo za uk in bogočastje se je sicer bolj malo ukvarjalo s tovrstnimi kulturnopolitičnimi vprašanji, saj niso imeli ustreznega upravnega aparata. Poleg tega so ta vprašanja prišla na plan že po združitvi v Kraljevino SHS in so bila v formalni pristojnosti ministrstva za prosveto v Beogradu. Želja slovenskih gledaliških ustvarjalcev je bila, da bi tako kot za gledališči v Beogradu in Zagrebu država prevzela skrb tudi za ljubljansko gledališče. Na simbolni ravni bi to pomenilo priznanje, da gre za kulturno ustanovo osrednjega državnega značaja, enakovredno sorodnim ustanovam večjih narodov. S finančnega zornega kota bi to omogočalo dolgoročnejšo stabilnost in posledično lažje načrtovanje za več let vnaprej. Za ljubljansko občinstvo pa seveda boljšo in bolj raznoliko gledališko ponudbo. Del teh načrtov je bila tudi ljubljanska opera.

Najprej je bilo treba urediti razmere v Ljubljani, saj sta hkrati potekala dva procesa, ob podržavljenju tudi slovenizacija (nekdanj nemških) kulturnih ustanov. V Ljubljani (in Mariboru) sta pred vojno delovali dve gledališči, slovensko in nemško. Po mnenju Slovencev naj nemškega ne bi rabili več, saj se je velik del nemško govoreče elite po zarisu novih državnih meja preselil na sever v Avstrijo. V stavbi slovenskega gledališča je tako ostala opera, v nekdanje nemško gledališče pa se je vselil dramski ansambel. Kaj je ta sprememba pomenila na simbolni ravni, so slovenski gledališniki

8 Miroslav Stiplovšek, »Vloga dr. Karla Verstovška pri ustanovitvi slovenske univerze leta 1919«, *Časopis za zgodovino in narodopisje* 66, št. 2 (1995): 292–311.

pokazali s tem, da so za prvo predstavo v nekdanjem nemškem gledališču izbrali in februarja 1919 premierno odigrali dramo *Tugomer* Josipa Jurčiča. V času Avstrije je bilo njeno uprizarjanje v Ljubljani prepovedano. Leta 1919 pa je predstava dočkal veliko ponovitev in vselej naletela na glasno odobravanje slovenske publike. Igra prikazuje usodo polabskih Slovanov v 10. stoletju, ko so jih zavojevali sosednji Germani. V aktualnih razmerah pa naj bi pokazala, da tisočletje kasneje v spopadu med Slovani in Germani na slovenskih tleh slavijo Slovenci. Režiser in igralec naslovne vloge Hinko Nučič je v spominih zapisal, da izbor igre ni bil naključen in da je bila razveseljiva »njena prva uprizoritev ravno v tem gledališču, ki je doslej služilo Tugomerjevim preganjalcem in germanizaciji Slovencev«.⁹

Prav tako ni bil naključen izbor prve povojne operne predstave, Prodane neveste Bedřicha Smetane, saj naj bi ta času primerno simbolizirala novo slovansko stvarnost. Časopis *Slovenski narod* je 4. decembra 1918, dan po prvi operni predstavi po vojni, zapisal, da je z uprizoritvijo Prodane neveste »slovenska gledališka operna umetnost slavila svoje vstajenje«. Ta je po prvih uspehih v stari čitalnici in novem deželnem gledališču padla v krizo in nato skorajda zamrla, je v precej patetičnem tonu pisal časnikar. Vendar naj bi bila to stvar preteklosti, kajti »včeraj pa smo jo videli zopet in lepša se nam je zdela skoro nego v najlepši dobi svojega življenja!« Prav Prodane nevesta je bila že od začetkov »med prvimi operami, ki so si zmagovito in trajno osvojile slovenski oder«, najnovejša predstava pa naj bi presegla tisto, kar so nekdanji obiskovalci nosili v spominu. V preveč pohvalni oceni kritika, brez omembe pomanjkljivosti, je ocenjevalec zapisal: »Močan, vrlo izpopolnjen orkester, krepak mešan zbor s svežim materialom — že to dvoje je porok, da stoji slovenska opera na trdnem stalu, ki ga hvala Bogu ne bodo več izpodkopavale sovražne sile!« Narodnjaško navdihnjena ocena torej ni prinesla realnega vpogleda v kakovost, ki bi jo lahko slovenska opera ponudila slovenski publiki. Tudi dejstvo, da dejansko ni šlo za predstavo iz domačih logov, temveč za predstavo z gostujočimi češkimi umetniki, ni zmotilo pisca ocene. Da Ljubljana potrebuje opero, je nakazal s končnim poudarkom: »Gledališče je bilo nabito polno kakor v najlepših časih opernih predstav — celo dve vrsti stolov so morali postaviti v parter!«¹⁰

Nekatere druge ocene niso bile tako vzhičene in so opozorile tudi na slabosti, npr. na dekoracije, ki »so sicer nove, pa nič posebnega, v drugem

9 Hinko Nučič, *Igralčeva kronika III* (Ljubljana: Mesto gledališče ljubljansko, 1964), 74.

10 »Narodno gledališče. Prodane nevesta«, *Slovenski narod* LI, št. 288 (4. 12. 1918): 3.

dejanju preproste in borne kakor v jetnišnici«. Pa tudi na račun scene, ki naj bi bila celo malce nevarna, ali na poševno stoječe hiše je kritične opazke zapisal poročevalec socialdemokratsko usmerjenega časopisa *Naprej*, ki v oceni ni izpostavljал narodno emancipacijske vloge prve operne predstave na Slovenskem po 1. svetovni vojni.¹¹

Od visokoletečih besed do realizacije visoko zastavljenih ciljev je vendarle dolga pot. Sezona 1918/19 slovenskega gledališča vsaj v organizacijskem smislu še ni prinesla zaželenih premikov in poddržavljenje še ni bilo na vidiku. Večjo možnost za uresničenje so imeli tisti načrti, ki so bili že bolj podrobno izdelani in so v veliki meri temeljili na lastnih močeh. Prvi korak k izpopolnitvi glasbene ponudbe na Slovenskem je bila tako ustanovitev konservatorija pri Glasbeni matici v Ljubljano, saj so bile ideje zanj stare že dobro desetletje. Pobudo za realizacijo načrta je po vojni obudil Matej Hubad, ravnatelj glasbene šole Glasbene matice. Ocenjeval je, da vpis vanjo in strokovni kader že izpolnjujeta pogoje za dvig šole na višjo stopnjo, zato se je pri deželni vladi potegoval za ustanovitev konservatorija.¹²

Hubad je idejo za ustanovitev konservatorija spodbujal tudi z objavami člankov v časopisih, v katerih je promoviral pobudo. V prispevku za časopis *Učiteljski tovariš* je avgusta 1919 med ostalimi glasbenimi in gledališkimi vzgojnimi nalogami ustanavljajoče se šole omenil »šolo za izobrazbo v solopetju za koncert in opero« in »operno šolo«. »Konservatorij naj bo kulturno svetišče glasbene, operne in dramatične umetnosti«, je ocenil Hubad in ga ocenil kot pogoj, da jugoslovansko kulturo postavi enakopravno nasproti drugim, da »bo mogla tekMOVATI s svetovnimi kulturnimi narodi«. Glasbeno šolanje, ki ga je že pred desetletji začela razvijati Glasbena matica, naj bi tako dvignili na višjo raven, da bi zmogla zadostiti potrebam razvoja glasbene ustvarjalnosti v novi državi: »Resno delujoči konservatorij bo mogel lastne državljane izobraziti in podati svojemu narodu. Gojitev in izobraževanje orkestralne glasbe je za obstoj in delovanje vseh opernih, gledaliških in vojaških orkestrov v celi Jugoslaviji absolutno potrebna, da ne bomo vedno navezani na import tujih državljanov.« Posebno vlogo je pri tem Hubad namenil šolanju za potrebe domače opere: »Prav ista potreba se kaže glede opere. Ustanovitev operne šole je nujna potreba. Glasbena Matica je v tej stroki dosegla že mnogo uspehov (...) še več pa bo dosegla, če se omogoči ustanovitev popolne operne šole, združene s konservatorijem. Vsa

11 »Prodana nevesta«, *Naprej* II, št. 279 (5. 12. 1918): 3.

12 Nataša Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne* (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2015), 164–167.

operna gledališča v Jugoslaviji so v glavnem navezana na domače Operne moči.« Talentov imamo doma dovolj, je menil Hubad, z ustanovitvijo konservatorija pa naj bi izpolnili enega od temeljnih pogojev za hitrejši napredek glasbene ustvarjalnosti, tudi operne.¹³

Prizadevanja so končno potrditev dobila 5. januarja 1920, ko je poverjeništvo za uk in bogočastje podelilo konservatoriju Glasbene Matice pravico javnosti oz. pravico, da izdaja državno veljavna izpričevala.¹⁴ Državna uredba o konservatorijih, ki je začrtala pogoje za podržavljenje tovrstnih ustanov, je bila potrjena (še) leto dni kasneje, januarja 1921. Postopoma je država prevzemala vse večji delež financiranja ljubljanskega konservatorija, leta 1926 pa je bil preimenovan v Državni konservatorij in prešel na neposredno financiranje iz državnega proračuna.¹⁵ Konservatorij, iz katerega se je kasneje razvila Akademija za glasbo, je bila do 2. svetovne vojne edina umetniška izobraževalna ustanova na Slovenskem, ki je izdajala visokošolske diplome. Ideje o ustanovitvi sorodne šole za gledališko umetnost in likovno ustvarjalnost namreč do naslednje vojne niso bile uresničene.

Da bi pospešili reševanje kulturnopolitičnih vprašanj je bila pri poverjeništvu za uk in bogočastje v Ljubljani 7. novembra 1919 ustanovljena gledališka komisija. Njen delokrog naj bi bila pomoč pri organizaciji celotnega kulturnega prostora, ne zgolj njenega gledališkega dela. Med najbolj poklicanimi za organiziranje gledališke problematike so bili v gledališko komisijo imenovani dramaturg Pavel Golia, ravnatelj Glasbene Matice Matej Hubad in skladatelji Fran Kimovec, Gojmir Krek in Fran Lajovic.¹⁶ Pomen in vpliv delovanja gledališke komisije pri načrtovanju umetnostnega razvoja ali pri podržavljenju slovenskih gledališč še nista podrobneje raziskana. Pobudniki podržavljenja gledališča v Ljubljani so imeli zagovornika tudi v poverjeniku za uk in bogočastje Karlu Verstovšku, ki si je poleg tega prizadeval še za izboljšanje statusa gledališča v Mariboru.¹⁷

13 M.(atej) Hubad, »Jugoslovanski konservatorij Glasbene Matice v Ljubljani«, *Učiteljski tovariš* LIX, št. 35 (27. 8. 1919): 1.

14 »Podelitev pravice javnosti«, *Uradni list deželne vlade za Slovenijo* II, št. 7 (16. 1. 1920): 30.

15 Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 167–169; Vilko Ukmar, »Slovensko glasbeno življenje v dvajsetletju 1918–1938«, v *Spominski zbornik Slovenije : ob dvajsetletnici kraljevine Jugoslavije*, ur. Jože Lavrič, Josip Mal, France Stele (Ljubljana: Jubilej, 1939), 293.

16 »Ustanovitev gledališke komisije«, *Uradni list deželne vlade za Slovenijo* I, št. 165 (26. 11. 1919): 606.

17 Dolenc, »Karel Verstovšek kot poverjenik za uk in bogočastje«, 289.

Kritik opernih prireditev v prvih sezonah Marij Kogoj je pri pisanju ocen razmišljal tudi o tem, kaj bi operi prineslo poddržavljenje. V oceni prve polovice sezone 1919/20 je uvodoma zapisal, da so bile slabosti iz prejšnje sezone 1918/19, ki je bila »pač po dolgem molku zopet prva in da morda zato nosi na sebi znake nedoletnosti«, še opravičljive, ni pa nikakršnega vzroka, da bi tudi druga sezona bolela za istimi pomanjkljivostmi. O vodji opernega ansambla Frideriku Rukavini ni imel najboljšega mnenja, saj »je imel obiskovalec obupen vtis, ker ni vedel, kaj naj pričakuje od muzikalne anarhije pod vodstvom g. Rukavine.« Razhajanja v pogledu ocenjevanja zmožnosti ansambla in njegovega vodje so še močnejše stopile v ospredje, ko je prišla na plan možnost poddržavljenja gledališča, kar bi vodilnim seveda zagotovilo ugledno mesto v državno financirani kulturni ustanovi. »Zadnje čase, ko se je razpravljalo o poddržavljenju gledališča in je prišlo na površje vprašanje intendanta, je nastalo v nekaterih prizadetih krogih veliko vznemirjenje, zlasti ko sem se drznil ob priliki uprizoritve opere BoHEME popolnoma nezastrito povedati svoje mnenje o sedanjem intendantu«, je zabeležil Kogoj. Upal je, da bo poddržavljanje prineslo svež veter v razvoj slovenske operne ustvarjalnosti, in zapisal: »Rešitev vprašanja poddržavljenja pričakuje mlada generacija popolnoma mirno, ker se zanese na delazmožnost in impulzivnost svoje struje in je prepričana, da je njenemu stališču sojena zmaga.«¹⁸

Ljubljansko gledališče je bilo poddržavljeno 5. avgusta 1920, pred sezono 1920–21. Za prvega upravnika državnega Narodnega gledališča v Ljubljani je bil imenovan jezikoslovec in prevajalec Friderik Juvančič. Ob slovenskih kulturnikih in politikih sta pri poddržavljenju gledališča svoj delež dodala pisatelj in načelnik umetniškega oddelka ministrstva za prosveto v Beogradu Branislav Nušić ter upravnik Narodnega gledališča v Beogradu Milan Grol.¹⁹

Podržavljenje gledališča so z največjim zadovoljstvom sprejeli gledališki delavci, ki poslej niso bili več odvisni od nezanesljivih in hitro spremenjajočih se pogojev delovanja, kot so jih bili vajeni dotlej. Vzhičeni toni so prevladovali v zahvali državnemu vodstvu za to odločitev: »Devetnajststoindvajseto leto je mejnik v zgodovini slovenskega gledališča. Naš narod, ki si je bil v najtežavnejših razmerah, sam, brez pomoči od zgoraj, zgradil stavbo svojega umetniškega svetišča, je v tem letu doživel veselje, da je nje-

18 Marij Kogoj, »Opera v prvi polovici sezone 1919/20«, *Dom in svet* 33, št. 3/4 (1920): 97–98.

19 »Gledališka kronika«, *Gledališki list Narodnega gledališča* št. 1 (1920–21): 15.

govo delo prevzela v svojo oskrbo naša mlada država. Koliko materijelnih žrtev, koliko skrbi in npora, koliko prebdenih noči je stalo to delo. Sedaj so premagane težave, odstranjene zapreke. V svitu svobode, pod okriljem lastne države se bo odslej razvijalo naše gledališče.« Ponosno so poudarili, da naj bi, medtem ko so v Berlinu in Dunaju zaprli znani gledališki hiši, začelo v Ljubljani gledališko življenje cveteti. V primerjavi z Beogradom in Zagrebom naj bi bila prednost Ljubljane v tem, da ima gledališče dve hiši in da lahko isti večer pripravi dramsko in operno prireditev. »Operno osebe se je znatno pomnožilo«, je z veseljem zapisal upravnik gledališča Friderik Juvančič in naštel imena novincev v opernem in baletnem ansamblu.²⁰

Ob koncu sezone je vodstvo gledališča z veseljem ugotavljalo, da je bila prva sezona nove razvojne dobe osrednjega slovenskega gledališča neprijemno bogatejša od prejšnjih sezon: »Slovensko gledališče končuje prvo sezono pod državno upravo. S tem je postavljen temelj za bodoči razvoj naše gledališke umetnosti, kateri je dana z državno podporo krepka gmotna podlaga.«²¹ Državna podpora je prva leta naraščala, nato pa se je, zlasti v letih gospodarske krize, krivulja obrnila navzdol. Pa vendarle sta drama in opera v Ljubljani po podržavljenju prišli v tisto obdobje, ko njuno delovanje ni bilo več tako odvisno od naglo spreminjajočih se pogojev delovanja.

Sprememb s tem še ni bilo konec, saj je prelomni čas po 1918 odpravil še kakšne dotedanje težave. Ena od teh je bila npr. odprava omejitve obiskovanja gledališča za dijakke, s povečevanjem pravic nežnejšega spola pa je lahko začelo v gledališče zahajati tudi vse več deklet. Na nekoč fantovskem dijaškem stojišču je bila po novem spolna sestava obiskovalcev mešana. Ogled gledališke ali operne predstave z dijaškega stojišča je lahko dobil po tej spremembi povsem nov pomen in vsebino.

Čeprav je šlo pri ustanovitvi univerze in podržavljenju konservatorija in gledališča za ustanovi Kraljevine SHS oz. »jugoslovanski« ustanovi, so jih Slovenci vedno dojemali kot slovenske in so tudi delovale v slovenskem jeziku. Želja po uveljavljanju slovenske kulture in znanosti v novi državi s tem še ni bilo konec, saj si slovenska izobraženska elita popolne emancipacije Slovencev med kulturnimi narodi ni predstavljala brez lastne akademije znanosti in umetnosti. Ideja, ki se je že pred vojno pojavila v delovanju Slovenske matice, je še močnejše zaživela ob ustanovitvi univerze v Ljubljani. Ker pa na strani države ni bilo posluha za ustanovitev še ene akademije

20 F. J. (=Friderik Juvančič), »Sezona 1920–21«, *Gledališki list Narodnega gledališča*, št. 1 (1920–21): 12–14.

21 »Ob koncu sezone«, *Gledališki list Narodnega gledališča*, št. 37 (1920–21): 16.

v državi (poleg srbske v Beogradu in jugoslovanske (=hrvaške) v Zagrebu), so ustanovili Znanstveno društvo za humanistične vede, ki je posnemalo način dela akademije. Prizadevanja so bila naposled uslišana leta 1938, ko je bila kot državna ustanova ustanovljena Akademija znanosti in umetnosti v Ljubljani.

Sklep

V letih pred začetkom vojne so želje Slovencev, da bi iz avstrijskega državnega proračuna lahko računali na sredstva za razvoj slovenskih kulturnih ustanov, naletela na gluha ušesa. Že v pripravi prvega proračuna po vojni, še preden je bila ustanovljena univerza in podržavljeno gledališče, so bile med postavkami ministrstva prosvete za slovenski del Kraljevine SHS predvidena tudi sredstva za »visoke šole« (torej za bodočo univerzo) in manjša sredstva za Deželni muzej in Deželno gledališče v Ljubljani.²²

Po 1. svetovni vojni je bilo ustanovljenih še veliko znanstvenih in kulturnih društev, ki so bila prav tako svojevrsten pokazatelj, da je slovenski kulturni razvoj dobil z vstopom Slovencev v južnoslovansko državo nov zagon. Kako bi ga ocenjeval Ludwig Gumplowicz, ne vemo, saj je umrl pet let pred začetkom vojne. Morda je bil ta preskok tako hiter, da bi bil presenečen celo znani graški sociolog, ki je Slovence izpostavljal kot primer hitrega kulturnega razvoja. Približno pol stoletja pred tem so Slovenci začeli ustanavljati društva, ki se niso mogla nasloniti na kakšno dolgo tradicijo in so vsaka na svojem področju orala ledino. V času Gumplowiczevih ocen so bile nekatere kulturne dejavnosti že na ravni zrele poklicne dejavnosti, ki pa je s strani pristojnih državnih organov lahko računala kvečjemu na finančno pomoč lokalnih oblasti. Zgolj v kratkem obdobju po 1. svetovni vojni (ki ga je po svoje zaznamoval poverjenik za uk in bogočastje Karel Verstovšek) pa je Ljubljana dobila univerzo, državno gledališče, konservatorij in še nekatere društvene ustanove, ki so čez nekaj desetletij postale poklicne kulturne ali znanstvene ustanove osrednjega narodnega pomena.

Ustanovitev Opere Narodnega gledališča v Ljubljani, ki je dobila lastno gledališko hišo, je bila torej del začetnega procesa ustanavljanja osrednjih slovenskih nacionalnih kulturnih ustanov. Pomen tovrstnih ustanovitev ni bil zgolj v kulturnem ali znanstvenem poslanstvu njihovega dela. Enako pomembno ali za nekatere sodobnike še bolj pomembno je bilo, da je proces oblikovanja teh ustanov pomenil pomemben korak k narodni emancipaciji Slovencev v krogu kulturno razvitih narodov.

22 SI AS 63, t.e. 1, a.e. 60, Ministrstvo prosvete, Proračun za 1919/20, 12.

Bibliografija

- Cigoj Krstulović, Nataša. *Zgodovina, spomin, dediščina : ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2015.
- Cvirn, Janez. »Ludwig Gumpłowicz in slovensko vprašanje«. *Celjski zbornik 1993*, 29. Celje: Skupščina občine, 1993, 354–365.
- Cvirn, Janez. »Od Zedinjene do združene Slovenije«. V *Slovenska osamosvojitve 1991: pričevanja in analize: zbornik: simpozij, Brežice, 21. in 22. junij 2001*, ur. Jurij Perovšek in dr.. Ljubljana: Državni zbor Republike Slovenije, Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 2002, 11–22.
- Dolenc, Ervin. »Karel Verstovšek kot poverjenik za uk in bogočastje v narodni in deželni vladi v Ljubljani 1918–1920«. *Časopis za zgodovino in narodopisje* 66, št. 2 (1995): 284–291.
- F. J. (=Friderik Juvančič). »Sezona 1920–21«. *Gledališki list Narodnega gledališča*, št. 1 (1920–21): 12–14.
- »Gledališka kronika«. *Gledališki list Narodnega gledališča*, št. 1 (1920–21): 15.
- Gumpłowicz, Ludwig. »Sociološki problemi v avstrijski politiki«. *Slovan* 5, št. 10 (1907): 308–311 in št. 11, 324–326.
- Hubad, M.(atej). »Jugoslovanski konservatorij Glasbene Matice v Ljubljani«. *Učiteljski tovariš LIX*, št. 35 (27. 8. 1919): 1.
- Kogoj, Marij. »Opera v prvi polovici sezone 1919/20«. *Dom in svet* 33, št. 3/4 (1920): 97–98.
- »Narodno gledališče. Prodana nevesta«, *Slovenski narod* LI, št. 288 (4. 12. 1918): 3.
- Nučič, Hinko. *Igralčeva kronika III*. Ljubljana: Mesto gledališče ljubljansko, 1964.
- »Ob koncu sezone«, *Gledališki list Narodnega gledališča*, št. 37 (1920–21): 16–18.
- »Podelitev pravice javnosti«, *Uradni list deželne vlade za Slovenijo* II, št. 7 (16. 1. 1920): 30.
- »Prodana nevesta«, *Naprej* II, št. 279 (5. 12. 1918): 3.
- SI AS 63 (Arhiv Republike Slovenije, Pokrajinska uprava za Slovenijo, Oddelek za prosveto in vere, 1919–1924), t.e. 1, a.e. 60, Proračun za 1919/20.
- Slodnjak, Anton. »Levstikov delež pri ustanavljanju in začetnem delovanju Dramatičnega društva«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 3, št. 10 (1967): 5–29.
- Stiplovšek, Miroslav. »Vloga dr. Karla Verstovška pri ustanovitvi slovenske uni-
verze leta 1919«. *Časopis za zgodovino in narodopisje* 66, št. 2 (1995): 292–311.
- Ukmar, Vilko. Slovensko glasbeno življenje v dvajsetletju 1918–1938. V *Spominski zbornik Slovenije : ob dvajsetletnici kraljevine Jugoslavije*, ur. Jože Lavrič, Josip Mal, France Stele. Ljubljana: Jubilej, 1939, 290–302.
- »Ustanovitev gledališke komisije«, *Uradni list deželne vlade za Slovenijo*, I, št. 165 (26. 11. 1919): 606.

Václav Talich at the Slovene Provincial Theatre in Ljubljana

Jernej Weiss

Univerza v Ljubljani / Univerza v Mariboru
University of Ljubljana / University of Maribor

Viewed from today's perspective, the start of the second decade of Slovene concert and opera performance in the twentieth century was an extraordinary period. Two "novices" took turns on the conductor's rostrum: the 25-year-old Czech Václav Talich and his Hungarian colleague Friderik Reiner, half a decade younger. Both would later become world-famous conductors: the former a specialist in Slavonic and, particularly, Czech composers of the Romantic era, the latter a widely acknowledged Wagnerian star.

Talich's brief period of involvement in the Slovene Provincial Theatre in Ljubljana, lasting a mere two seasons, was of course inseparably tied to his position with the Slovenian Philharmonic, founded in 1908.¹ The increasingly urgent question of amateur symphonic performance in Slovenia, and the musical-dramatic production that depended on it, had encouraged the realisation of decades-old plans to establish the first Slovene professional orchestra: the *Orkester Slovenske filharmonije* (Slovenian Philharmonic Orchestra).

The *Glasbena matica* music society and the existing *Ljubljanska društvena godba* (originally a military orchestra) had agreed at a meeting on 16 April 1908 to advertise for various positions in the orchestra, including that of conductor.² Candidates were sought in Vienna, among other places. The board of the *Glasbena matica* sent an invitation "to all suita-

1 Metoda Kokole, "Václav Talich and the Slovenian Philharmonic Orchestra (1908–1912)," *Arti musices* 27 (1997), 2: 173–93.

2 Ibid., 175.

ble Viennese musicians” offering positions for an oboist, a flautist, clarinetist, a bassoonist and a harpist.³ On 15 July 1908, at the recommendation of Vítězslav Novák and Josef Suk, both teachers at the Prague Conservatory, Václav Talich was selected from among numerous candidates to be the conductor of the newly established orchestra.⁴ In July 1908 the orchestra performed under its old name *Ljubljanska društvena godba*, while in September of that year it performed as the *Ljubljanski koncertni orkester* (Ljubljana Concert Orchestra). Shortly after the general meeting of the *Glasbena matica* on 23 October 1908 and the official renaming of the orchestra as the *Orkester Slovenske filharmonije*, the management of the latter liaised with the Slovene Provincial Theatre and secured exclusive rights to accompany performances there. In this way, the orchestra was assured of work in the event that it failed to attract sufficient audiences to its symphonic concerts. An agreement of this kind was, of course, also in the interests of the Slovene Provincial Theatre, since in this period both the Slovene theatre and the German theatre were constantly faced with serious economic difficulties and personnel problems. The increasingly frequent cancellations by the military orchestra, on which operatic performances had depended before this time, were greatly hindering the smooth functioning of Slovene operatic production. A permanent chorus and orchestra were of vital importance for the realisation of the theatre’s ambitions. With a permanent company, operas could be revived with less rehearsal, and were therefore less of a financial burden. It also meant more time to study new roles, which enabled a gradual broadening of the operatic repertoire.

A comparative analysis of the repertoires of the Slovene and German theatres in the early twentieth century⁵ shows that the management of the Slovene theatre, in particular, took an important step forward in this period, not only staging works from the standard repertoire that were already known to audiences from the programme of the German Provincial Theatre, but, even more importantly, enriching Ljubljana with productions of new and hitherto unknown musical-dramatic works. Hoping to encourage the production of original works by Slovene composers, the Slovene Provincial Theatre broadened its repertoire to include works by Croatian, Czech, Polish and other composers (e.g. *Nikola Šubić Zrinjski* by Ivan Zajc,

3 A copy of the invitation is held in the archives of the Slovenian Philharmonic at the National and University Library.

4 Kokole, “Václav Talich and the Slovenian Philharmonic Orchestra (1908–1912),” 175.

5 Špela Lah, “Slovensko-nemška dihotomija v Deželnem gledališču v Ljubljani med letoma 1892 in 1914,” *Muzikološki zbornik* 46 (2010), 2: 95–108.

In the Well by Vilém Blodek, *Halka* by Stanisław Moniuszko). Despite not having achieved great prominence on the international scale, these works nevertheless represented an example for Slovene composers to follow. The management of the Slovene theatre had also successfully tested the audience-drawing capacity of the great composers from the East, bringing to the stage such notable works as *Eugene Onegin* and *The Queen of Spades* by Pyotr Ilyich Tchaikovsky; *Ruslan and Lyudmila* by Mikhail Ivanovich Glinka; *Rusalka* by Antonín Dvořák and *The Bartered Bride* by Bedřich Smetana – the last of which, with more than 50 performances since the founding of the theatre in 1892, was the most popular opera ever performed at the Slovene Provincial Theatre.⁶

The management of the German theatre, by contrast, did not programme even a single work by composers from Eastern Europe – not even Smetana's *The Bartered Bride*, despite it being staged with great success in that period in both Klagenfurt and Graz. The reason for this is almost certainly not to be found in nationalist, anti-Slav tendencies. A more likely explanation is that the management of the German theatre in Ljubljana at that time was more interested in acquiring works that were proven draws in major theatres in Austria, and therefore guaranteed success and profit. With the opening of the new German theatre dedicated to the Emperor Franz Joseph in the autumn of 1911 (the building that is today home to the Slovene National Theatre's dramatic company SNT Drama Ljubljana), the German Provincial Theatre realised its long-cherished ambition of wresting itself from the grip of the Slovene theatre, which was increasingly limiting its activities and gradually driving it out of its original performance venue (the present-day home of the Opera and Ballet of the Slovene National Theatre in Ljubljana), which had previously housed both companies and where they were forced to share "performance days". A significant change had, in fact, already occurred in the 1909/10 season, when the ratio of performance days was increased in favour of the Slovene theatre. The Provincial Council had granted the wish of the Slovene theatre's management and approved four performance days a week compared to just three for the German theatre.

Thus in the 1911/12 season both the Germans and the Slovenes achieved their long-held desire to have their own theatre, although this did not guarantee the survival of either company. While the predominantly liberally

6 Dušan Moravec (ed.), *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967), 181–201.

oriented Slovene management was faced with serious internal political pressures and the opposition of the clerical majority on the Provincial Council, the Germans found themselves losing ground in an increasingly Slovene Ljubljana that was too small to sustain two theatrical institutions. In 1910 Ljubljana had a population of only slightly over 45,000,⁷ including soldiers, with only around 14 per cent still defining themselves as Germans.⁸

Guest soloists contributed greatly to the quality of German and Slovene opera evenings. Among them were some big names from the musical-dramatic scene of that time, for example Leonija Brückl, the *prima donna* of the Zagreb Opera, the tenor František Pácal, a member of the *Hofoper* (Court Opera) in Vienna, and Bohumil Pták of Prague's *Národní divadlo* (National Theatre), who in 1901 had sung the role of the Prince at the world premiere of *Rusalka* in Prague.⁹ With their expertise and the high artistic level of their interpretation, they had a direct influence on the other soloists. Such famous names are also a good indicator of the prestige enjoyed by the Ljubljana theatre, as well as evidence of the financial resources available to its management.

Besides the orchestra and soloists, who were the most frequent focus of attention of the non-professional audience, it was the conductors who were most responsible for the quality of musical-dramatic productions. The latter had an even more important role in the preparation of musical-dramatic works in the past than they do today. The conductor was responsible for all the music and, not infrequently, for directing the piece too. The conductor's tasks included studying the work to be staged, preparing the orchestra and the singers, rehearsing the singers, and so on. This involvement of the conductor in every aspect of the preparation of a musical-dramatic work is evidence that the role was conceived considerably more broadly than is usually the case today. Under these circumstances, the permanency of a conductor's engagement was, of course, of crucial importance. From this point of view, the organisational possibilities open to the management of the Slovene Provincial Theatre were more satisfactory than those available to their German counterparts, since the number of conductors employed by the Slovene theatre in the two decades following its founding in 1892 was

7 Lojze Pipp, "Razvoj števila prebivalstva Ljubljane in bivše vojvodine Kranjske," *Kronika slovenskih mest* 2 (1935), 1: 70.

8 Dragan Matić, *Nemci v Ljubljani: 1861–1918* (Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 2002), 433.

9 Špela Lah, "Opera v Deželnem gledališču med letoma 1861 in 1914," *Zlitje stoletij: SNG Opera in balet Ljubljana* (Ljubljana: SNG Opera in balet, 2011), 139.

comparatively small. Of these conductors, the one who undoubtedly left the greatest mark on the activities of the Slovene theatre over the course of a full 15 seasons was Hilarion (Hilarij) Beníšek, a Czech.¹⁰

Talich's first season (1909/10) in Ljubljana

It was Václav Talich who succeeded Beníšek as director of music of the Slovene Provincial Theatre, taking over as operetta conductor in the 1909/10 season and, finally, as opera conductor in the 1911/12 season. Critics writing in the Slovene daily press were almost unanimous in their highly favourable accounts of his initial contribution to the theatre, writing of the "unexpected yet notable progress of the theatre and a new era in Slovene musical life"¹¹ or stating that "With the new orchestra, Slovene opera and operetta have elevated themselves to a level that until now we could only dream of."¹² While it is worth taking these reports in the Slovene press with a pinch of salt – the aim of critics in the bi-national, highly competitive environment of that period was always "to praise, and in this way to encourage and fill the theatre"¹³ – the authors of these pieces nevertheless unanimously agreed that over the course of the two seasons of Talich's musical-dramatic activity (1909/10 and 1911/12), the latter proved himself to be a capable, spirited and skilful conductor and a remarkable interpreter, whose stagings of musical-dramatic works were well-rounded and precise, and prepared with true artistic enthusiasm.¹⁴ Even the politically more objective *Laibacher Zeitung* was unstinting in its praise for Talich, frequently highlighting his ardent temperament and the maturity of his artistic interpretation, along with the remarkable discipline he had succeeded in imposing on the orchestra, with an iron hand, in such a short time.¹⁵

Stanko Premrl, one of the most conscientious chroniclers of the orchestra's activity, wrote a piece in the periodical *Dom in svet* about the new composition of the Slovenian Philharmonic, which from this point on had 37 permanent members, more than half of whom were graduates of the Pra-

10 Jernej Weiss, "Hilarion Beníšek (1863–1919) and other Czech conductors at the Slovenian Provincial Theatre at the turn of the 20th century," *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 51 (2014): 53–63.

11 *Slovenski narod* 41 (1908), 260 (6. 11.): 3.

12 Ibid.

13 Lah, "Slovensko-nemška dihotomija v Deželnem gledališču v Ljubljani," 100.

14 Taken from reviews published in the newspapers *Laibacher Zeitung* and *Slovenski narod* between 1908 and 1912.

15 Ibid.

gue Conservatory.¹⁶ There is even a surviving sketch¹⁷ of the disposition of the orchestra, in which we find eight violins, three violas, cellos and double basses, two flutes, oboes and clarinets, a bassoon, two trumpets, a harp, four horns, three trombones and three percussionists. The sketch clearly shows how Talich placed the cellos in front of him, while the double basses were at the back, on the conductor's left. But the Slovene Provincial Theatre's reliance on outside assistance was not limited to the members of the orchestra: foreign help was also required when it came to singers. There was, in fact, a shortage of local soloists (one exception was the bass Josip Križaj, whose first major role was as Mephistopheles in Gounod's *Faust* at the end of the 1910/11 season), with the result that lists of performers had a predominantly international flavour. For the most part the foreign performers were Czechs, reflecting the provenance of both directors of music, Beníšek and Talich, but there were also several Poles. Performers on stage were required to have faultless Slovene, and few German-speaking soloists were able to meet this requirement.

In addition to concerts of "serious music" in the great hall of the Grand Hotel Union, Talich's duties included conducting "promenade concerts" in Tivoli Park, at the Ilirija sports ground and in certain other venues around Ljubljana, and also the "popular concerts" that the *Glasbena matica* organised to accompany "banquets" in the *Narodni dom*.¹⁸ In a similar manner, during his first season at the Slovene Provincial Theatre, Talich was exclusively responsible for the theatre's light operetta evenings. The fact that the music on these occasions served as a kind of *Tafelmusik* was enough to put Talich off engagements of this type. Neither did he derive much satisfaction from conducting light operetta at the Slovene Provincial Theatre. At the end of his first theatrical season he wrote to his fiancée (and future wife) Vida Prelesnik: "I will eternally be ashamed of all my theatrical activity in the last season."¹⁹ His performances consisted almost exclusively of little-known operettas, although he did conclude his first season at the theatre

16 Stanko Premrl, "Koncerti 'Glasbene Matice'.", *Dom in svet* 22 (1909), 1 (1. 1.): 47.

17 Kokole, "Václav Talich and the Slovenian Philharmonic Orchestra (1908–1912)," 179.

18 Jernej Weiss, *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem* (Maribor: Litera in Univerza v Mariboru, 2012), 235.

19 "Za tu celou svoji divadelní činnost v loňské sezóně se budu věčně stydět." Correspondence with Vida Prelesnik Talich, w. d., autumn 1910, Muzeum Českého krasu, Beroun.

with Verdi's *Il Trovatore*, in which he "demonstrated his conspicuous talent for tragic opera."²⁰

Talich's objections to "popular concerts" soon led to friction between the *Glasbena matica*, headed by Matej Hubad, and Talich, and resulted in a significant reduction in financial support for the orchestra. Although the Slovenian Philharmonic was organised as an independent institution (funded by the city government, the theatre and its members), it was nevertheless always indirectly dependent on the *Glasbena matica*, which had previously paid the orchestra 400 crowns per performance (twice as much as it received at the theatre). Following the dispute, it reduced its contribution to 300 crowns and no longer covered certain other costs (premises, scores, heating, etc.) either.²¹ It is important to remember that the director of music at the *Glasbena matica*, Matej Hubad, was deputy chairman of the board of the Slovenian Philharmonic and therefore unquestionably had a considerable influence on the orchestra's activity. The essence of the disagreement between the two men appears to have derived from the fact that, since the founding of the Slovenian Philharmonic, the *Glasbena matica* had persisted exclusively with concerts with a mixed (vocal and instrumental) programme, which Talich, well acquainted with comparable symphonic production in other countries, strongly opposed.

So it was that after a series of the intrigues typical of Ljubljana's cultural milieu, at the end of the 1909/10 season in which the Slovenian Philharmonic racked up an incredible 267 performances,²² the disappointed Talich left Ljubljana and set off to study at the Conservatory in Leipzig for a year and a half. Before this Talich had received a number of threatening letters in which the anonymous writer advised him to abandon conducting and leave Ljubljana as quickly as possible. Not only that, but even the female singers of the *Glasbena matica* were heard shouting in the corridors: "We won't let that bloody Bohemian bring us down!"²³ In Leipzig Talich attended Max Reger's lectures on counterpoint and Hans Sitt's lectures on conducting. At the same time he attended rehearsals with Arthur Nikisch, then the principal conductor of the Gewandhaus Orchestra, and occasio-

20 Lah, "Opera v Deželnem gledališču med letoma 1861 in 1914," 136.

21 Nataša Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina: Ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne* (Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2015), 116–17.

22 Milan Kuna, *Václav Talich (1883–1961): Šťastný i hořký úděl dirigenta* (Prague: Nakladatelství Academia, 2009), 86.

23 Weiss, *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem*, 239.

nally worked for him as *Hilfsmusiker*. He also consulted Arturo Vigna, at that time the director of music at the Teatro alla Scala in Milan, on a few occasions.²⁴ Talich's duties with the Slovenian Philharmonic and the Provincial Theatre were taken over in the 1910/11 season by his countryman Edvard Čajánek and the young and supremely ambitious conductor Friderik Reiner, later known as Fritz Reiner.

Talich's final season (1911/12) in Ljubljana

Talich decided to return to Ljubljana only when Reiner returned to the Népopera in Budapest after the end of the 1910/11 season. That Talich was truly the *spiritus agens* of the Slovenian Philharmonic Orchestra was clearly demonstrated during the season in which he was absent, when the orchestra gave just one independent concert in more than 200 appearances. But conditions in the orchestra did not improve significantly even after Talich's return, with audience interest and support remaining modest.

The situation at the Slovene Provincial Theatre could not have been more different, and an interesting and varied programme meant that the new management, headed by Talich, almost always succeeded in filling the opera house – by contrast, performances at the German Provincial Theatre only drew an audience for the first performance, and occasionally the second. Besides the classic operas of Mozart and Wagner, which always succeeded in attracting an audience,²⁵ the attention of Ljubljana critics in the 1911/12 season was captured in particular by a production of Smetana's *The Bartered Bride*, which enjoyed seven repeat performances.²⁶ Dvořák was another of the great Czech composers to find his way onto the Slovene operatic stage. For the most part his music had hitherto been known to the Ljubljana audience from concerts alone. If the premiere performance of *Rusalka* in the 1907/08 season had been less than successful, Talich's *Rusalka*, directed by the Czech tenor František Krampera, found an enthusiastic audience and was described by critics as the "loveliest work that this season has offered us."²⁷ The new management under Talich also devoted particular attention to works by Slovene composers. Viktor Parma's *Ksenija*, di-

24 Ibid., 404.

25 Lah, "Slovensko-nemška dihotomija v Deželnem gledališču v Ljubljani," 106.

26 Moravec (ed.), *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*, 201.

27 Anton Lajovic, "Gledališče," *Novi akordi: glasbeno-književna priloga* 11 (1912), 3: 25. The work was repeated five times in a month. Moravec (ed.), *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*, 202.

rected by Talich himself, was met with wild approval. Its famous intermezzo had already become something of a hit a decade earlier. Up until the Second World War, Parma's opera retained its place alongside *The Nightingale of Upper Carniola* by Anton Foerster as one of the most frequently performed Slovene musical-dramatic works.

As director of music of the Slovene Provincial Theatre, Talich also invited other conductors to collaborate with him: his Czech countryman Jaroslav Jeremiáš, and also Joseph Walther and Niko Štritof. To them he entrusted the operettas – for box-office reasons – while he himself worked on putting together an operatic repertoire that was balanced and at the same time sufficiently bold. Also worth highlighting in Talich's second season, alongside the already mentioned works by the great Slavs, were two classic masterpieces: Verdi's *Rigoletto*, which was considered²⁸ by composer Anton Lajovic to have created one of the most beautiful impressions of the season; and seven performances of Bizet's *Carmen*, of which Lajovic wrote that "Talich practically works miracles with his little orchestra."²⁹

Talich deliberately balanced the season, which in the case of the Slovene Provincial Theatre always ended in late March, with a more modern work, *Milkování (Liebeleí)* by František Neumann, who would later become well known as a remarkable interpreter of Janáček's operas. In other words Talich decided to stage an opera that had received its world premiere just a few months earlier in Frankfurt. While this new work may not have met with the best reception, Talich nevertheless persisted with two repeat performances, since educating the audience seemed to him to be one of the principal tasks of the Slovene Provincial Theatre.

The already mentioned Lajovic wrote enthusiastically about the new opera season in *Novi akordi*: "It is a long time since we saw such an opera season. This is above all thanks to the young, passionate musical director Talich, who aspires to lofty artistic goals."³⁰ Talich's importance for the development of Slovene musical culture does not only lie in the foundations he laid for Slovenia's first professional symphony orchestra but also in the fact that he succeeded in significantly raising the level of the Slovene Provincial Theatre in terms of both programme and performance.

28 Lajovic, "Gledališče," 24. The opera had five repeat performances. Moravec (ed.), *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*, 201.

29 Lajovic, "Gledališče," 24.

30 Ibid.

What is it, then, that separates Talich's artistic contribution or concept from that of his contemporaries and successors? Why is his final theatrical season in particular written in gold letters in the annals of the Slovene Provincial Theatre?

It is not only because he succeeded – thanks to his unquestionably remarkable capacities as a conductor, which may be linked to his excellent musical training, his innate musicality and the cast-iron discipline that characterised him – in winning over the opera audience of his day. He also managed to convince the critics, and in this way motivated the ensemble to master what was at that time the most demanding musical-dramatic repertoire, in this way significantly accelerating its artistic growth.

Despite the fact that the financial, personnel and technical capacities of the Slovene Provincial Theatre were considerably more modest than those of other comparable theatres in the Habsburg Monarchy, Talich very quickly succeeded in instilling a positive attitude in audiences, even towards some of the most modern musical-dramatic works. At the same time it should be emphasised that his artistic concept was not based on mindless experimentation with the most avant-garde artistic creations of the day, according to the principle “the newer, the better”; instead, his concept involved the gradual and deliberate transcending of the stereotypical nature of the classic repertoire, the fixed nature of which, in the long term, always stifles the progress of both ensemble and audience. In this way he succeeded in wresting Slovene opera from the edge of geographical and mental provincialism.

We should of course be aware that when Talich was working in Ljubljana, the theatre still represented the principal form of “society entertainment”. By including mainly young soloists alongside individual established names, who were always a big draw, he succeeded in winning the enthusiasm of the audience and at the same time gained vital experience for his later conducting career.

Like almost all great artists in Ljubljana, Talich was also torn between his own artistic ambitions and financial and personal reality. At that time the opera orchestra only had around 35 members and was therefore always dependent on substitutes. Unfortunately, Talich was working in an environment in which political and ethnic disputes frequently flared up, and was thus not able to contribute as substantially as he perhaps could have in a musically more stimulating environment. That old story, heard countless times before, of gifted outsiders whose remarkable musical gifts meant that they became a thorn in the side of certain home-grown “masters” with their own provincial interests, was fated to repeat itself.

Talich's work in Ljubljana was all too frequently hindered by machinations and incidents caused by musical competitors jealous of his success. In this context it is particularly worth underlining Talich's personal rivalry with the young and extremely ambitious director of the *Glasbena matica* choir, Matej Hubad, who frequently immodestly proclaimed himself the only capable conductor in Slovenia.

There is no doubt that such circumstances also influenced Talich's decision to continue his musical career as director of music in Plzeň following his brief Ljubljana interlude. With his departure, the musical life of Ljubljana unquestionably lost an almost irreplaceable element in terms of musical performance.³¹ Talich's departure also represented a kind of end to the brief pre-war activity of the Slovenian Philharmonic and the Ljubljana Opera, which would not be capable of another similar breakthrough until Mirko Polič's time.

Despite the many disappointments associated with his time in the city, Talich enjoyed returning to Ljubljana in later life.³² He made three further appearances in Ljubljana as a conductor: in 1926 and 1931 with the Czech Philharmonic, and in 1933 at the invitation of the *Glasbena matica*, when he conducted members of various Ljubljana orchestras in a concert to mark the 25th anniversary of the start of his artistic career. In his later years, he remembered Ljubljana as a "lovely little city",³³ where he had learnt a great deal about conducting operas and leading a symphony orchestra, and perfected his conducting technique. He frequently referred to Slovenia as a second home.

In more encouraging circumstances, Talich would probably have been able to develop his undoubtedly remarkable artistic potential even further. In a similar way, an example of this kind, which was not, after all, so rare, could perhaps have taught us once and for all not to let such first-rate artistic personalities slip so easily through our hands in the future.

Bibliography

Bek, Josef. "Gledališče. Ljubljanska opera kot središče slovensko-čeških glasbenih vezi." *Opera kot socialni ali politični angažma*. Ljubljana: Festival Ljubljana, 1992.

31 With Talich's departure, ten of his countrymen also left the orchestra.

32 He also took incognito summer holidays in the Julian Alps and the Pohorje on several occasions. Milan Kuna, *Václav Talich* (Prague: Panton, 1980), 131, 134–135.

33 Václav Talich, *Dokument života a díla* (Prague: Státní hudební vydavatelství, 1967), 37.

- Cigoj Krstulović, Nataša. *Zgodovina, spomin, dediščina: Ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne*. Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2015.
- Kokole, Metoda. "Václav Talich and the Slovenian Philharmonic Orchestra (1908–1912)." *Arti musices* 27, no. 2 (1997): 173–93.
- Kuna, Milan. *Václav Talich (1883–1961): Šťastný i hořký úděl dirigenta*. Prague: Nakladatelství Academia, 2009.
- Kuna, Milan. *Václav Talich*. Prague: Panton, 1980.
- Lah, Špela. "Opera v Deželnem gledališču med letoma 1861 in 1914." *Zlitje stoletij: SNG Opera in balet Ljubljana*. Ljubljana: SNG Opera in balet, 2011.
- Lah, Špela. "Slovensko-nemška dihotomija v Deželnem gledališču v Ljubljani med letoma 1892 in 1914." *Muzikološki zbornik* 46, no. 2 (2010): 95–108.
- Lajovic, Anton. "Gledališče." *Novi akordi: glasbeno-književna priloga* 11, no. 3 (1912): 24–25.
- Matić, Dragan. *Nemci v Ljubljani: 1861–1918*. Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 2002.
- Moravec, Dušan, ed.. *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967, 181–201.
- Pipp, Lojze. "Razvoj števila prebivalstva Ljubljane in bivše vojvodine Kranjske." *Kronika slovenskih mest* 2, no. 1 (1935): 66–72.
- Premrl, Stanko. "Koncerti "Glasbene Matice"." *Dom in svet* 22, no. 1 (1909): 45–47.
- Talich, Václav. *Dokument života a díla*. Prague: Státní hudební vydavatelství, 1967.
- Trstenjak, Anton. *Slovensko gledališče: zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske*. Ljubljana: Dramatično društvo, 1892.
- Weiss, Jernej. "Hilarion Beníšek (1863–1919) and other Czech conductors at the Slovenian Provincial Theatre at the turn of the 20th century." *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 51 (2014): 53–63.
- Weiss, Jernej. *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem*. Maribor: Litera in Univerza v Mariboru, 2012.

Sezona Fritza Reinerja v Ljubljani (1911–12)

Primož Kuret
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Zaradi odhoda Václava Talicha na študij v Leipzig in odhoda Hilarija Beniška v pokoj je ostalo odprto mesto dirigenta tako v filharmoniji kot v gledališču. Novega dirigenta je pripeljal avgusta 1910 Fran Govekar iz Budimpešte v Ljubljano. To je bil triindvajsetletni Fritz Reiner, ki se je rodil 19. decembra 1888 v Budimpešti, kjer je tudi študiral. Kot se je kmalu pokazalo, je imel Govekar pri tem izboru izjemno srečno roko. Reiner je imel, kljub svoji mladosti za seboj temeljito glasbeno izobrazbo v Budimpešti, kjer je študiral in deloval kot korepetitor, dirigent in učitelj na Kraljevi državni glasbeni akademiji. Triindvajsetletni Reiner je v Ljubljani dobil prve potrebne izkušnje za svoje nadaljnje delo tako na simfoničnem kot na opernem področju. Njegova nadaljnja velika dirigentska kariera ga je privedla med največje mojstre taktirke v 20. stoletju.¹ Njegovi posnetki z ameriški mi orkestri so še vedno zgled njegovega dirigentskega mojstrstva. Ob ponovnem odprtju dunajske Državne opere leta 1955 je dirigiral Wagnerjevo opero *Mojstri pevci*.²

V Ljubljani je dirigiral deset predstav v operi (*Dalibor*, *Čarostrelec*, *La Bohème* in operete *Knežna*, *Grof luksemburški*, *Dolarska princesa*, *Jesenski*

- 1 Gl. Primož Kuret, »Fritz Reiner«, v *Zgodbe o glasbi in glasbenikih* (Didakta: 2004), 142.
- 2 Glede na dunajske kritike pa je predstava pomenila »največje razočaranje« na tem večdnemnem slavlju, kjer so izvedli 8 premier. Za Rainerja kritik pravi, da ima veliko rutine pa malo srca in smisla za zvok. Dejansko orkestra, ki je pri prejšnjih predstavah doživel velike triumfe, ni bilo prepoznati. Igral je brez sijaja, v: Viktor Reimann, *Dirigenten, Stars und Bürokratie* (Wien: 1961).

manevri, Mamzelle Nitouche) največji dosežek je bil *Tannhäuser*, ki ga je tudi režiral. O njem je izpod njegovega peresa izšel tudi članek v časopisu *Slovenski Narod*. Nastopal pa je tudi z orkestrom Slovenske filharmonije. V Ljubljani je dirigiral 57 krat v operi in na koncertu. Njegovi nastopi so kmalu zbudili zanimanje in pohvale. Po eni sezoni v Ljubljani se je vrnil v Budimpešto in tam med leti 1911 in 1914 nastopal kot dirigent. Sledil je angažma v Dresdenu (1914–21), nato je v ZDA vodil orkestre v Cincinatiju (1922–31), Pittsburghu (1938–48), od leta 1949 je dirigiral v Metropolitanski operi v New Yorku, nato pa je od leta 1953 vodil simfonični orkester v Chicagu in z njim posnel številne plošče.

V Ljubljani pa se je prvič poročil z Elzo Jelačin oktobra 1911. Ločil se je julija 1916 in se nato drugič poročil z Berto Gerster-Gardini v Berlinu novembra 1921 in v Rimu maja 1922. Njegova tretja žena je bila Carlotta Irwin, s katero se je poročil 26. aprila 1930. Toda vrnimo se v Ljubljano, kjer so izhajale kritike v vseh treh tedanjih ljubljanskih dnevnikih časopisih in deloma tudi v revijah *Dom in svet* ter *Ljubljanski zvon*. Kritiki so hitro spoznale Reinerjev izredni dirigentski talent, saj ga vsi navdušeno omenjajo kot najbolj zaslužnega za dobre predstave in koncerte. Z Ljubljano je ostal Reiner povezan po rodbinski strani, saj je v zakonu z Elzo Jelačin imel dve hčerki. V Ljubljano je pošiljal tudi svoje plošče. Reiner v Ljubljani pozneje ni več dirigiral.

Oglejmo so nekaj odmevov na njegovo delo v operi. Prva predstava, ki jo je dirigiral je bila Smetanova opera *Dalibor* (2. X. 1910). Kritik C. je v *Slovenskem Narodu* napisal, da je bila

predstava Daliborja kot požirek sveže studenčnice po absintu italijanskih oper prejšnjih sezon. Bilo je že na času, da se je gledališče vrnilo k delom slovanskega izvira, ki so nam v vsakem oziru bližja, kot katerasibodi druga. Posvežiti operni repertoar s takimi deli, bode tem lažje, ker si je gledališče, če vse ne moti, pridobilo vrlo uporabljive moči. Dalibor je bil kot opera uvodnica očitno skrbno pripravljen in tako je letošnja operna sezona pričela s polnim, blagovoznim akordom [...] Veliko pozornost je zbudil zbor z dobro ritmiko in skrbnostjo v prednašanju. To kaže, da si je znal priboriti novi kapelnik g. prof. Reiner nanavadno poslušnost v kratkem času. Celo pianissimo je prišel v zboru do veljave, s čimur se ne more ponášati dosedaj pri nas noben gledališki kapelnik izvemši Hubada. Pod temperamentnim vodstvom prof. Reinerja je tudi orkester vršil častno svojo težavno nalogo. Gledališče je bilo popolnoma zasede-

*no in občinstvo je živahno pozdravljalo vse sodelujoče moči. Zlasti je pokazalo veliko veselje nad tem, da se je orkester znatno pomnožil in se je oglasila že dolgo pogrešana harpa. Uspeh predstave je bil nepričakovano velik.*³

Tudi v časopisu *Slovenec* je kritik A. S.(Anton Svetek) pohvalil novega kapelnika:

*Predvsem smo z novim kapelnikom prof. Reinerjem pridobili. Znal je večeru dati in tudi vzdržati umetniško obeležje kljub umevni nervoznosti in tremi, ki jo je bilo opaziti, ne da bi motila. Orkester Slovenske filharmonije, v katerem se je zopet pojavil harfist, upajmo, da za celo sezijo, je živahno sledil kapelniku, dasi je parkrat ušel s filharmoničnih tal in ga je dirigent vlekel nazaj liki nepokornega dečka [...] Moški zbor je bil dober, ženski bolj reven in bo treba g. ravnatelju skrbeti, da se okrepi. Splošen vtis je bil včeraj ugoden, predstava povprečno dobra. Razpoloženje nekoliko nervozno med igro, mirno – klepetavo v premorih.*⁴

Ljubljanski nemški časopis (kritik podpisan –n–) je predstavo *Daliborja* pohvalil, zlasti pevce in ostalo:

*zbor je bil v svoji vlogi gotov, orkester je voljno sledil dirigentu gospodu profesorju Reinerju, ki je energično in temperamentno vihtel taktirko in kljub temu s skrbnim študijem opere dokazal, da je pri volji in sposoben ohraniti opero na dosedanji ravni, morda celo nekoliko višji. Gledališče je bilo zelo dobro obiskano, odobravanje bogato in polno zaslužno.*⁵

Obširno se je razpisal o *Daliborju* kritik revije *Dom in svet*, ki je podrobno ocenil pevce in menil, da bi taka »veledela ne smela nikakor izginiti iz repertoarja niti začasno z repertoarja gledališča, katero hoče resno gojiti pravo umetnost [...] s tem se ne pospešuje samo smisel za pravo umetnost, ampak se tudi izpolnjujejo dolžnosti, ki jih imamo vsi Slovani do umetnikov, kakršen je bil Smetana« in zaključil, da je bil »celotni vtis te opere dober, kar je v prvi vrsti gotovo zasluga gospoda kapelnika Reinerja.«⁶

3 *Slovenski Narod*, 3. 10. 1910, št. 319.

4 *Slovenec*, 3. 10. 1910, št. 224.

5 *Laibacher Zeitung*, 3. 10. 1910, št. 224.

6 *Dom in svet* 1910, št. 12.

Po operetah Franca Leharja *Knežna* (*Das Fürstenkind*, 8. X. 1910) in *Grof Luksemburški* (27. X. 1910) ter Fallove *Dolarske princeze* (10. XI. 1910) je 27. novembra 1910 sledila premiera Wagnerjevega *Tannhäuserja*. Po treh operetah je končno Reiner lahko spet dirigiral opero. To je tudi njegova najbolj odmevna uprizoritev v Ljubljani. O delu je spisal poseben članek, ki je izšel v Slovenskem narodu, kjer je opero razčlenil in opisal, in o njem obširno spregovoril. To je bil v slovenskem tisku prvi analitično poglobljeni članek o Wagnerju in njegovem delu.⁷ Kritik - b - v Slovenskem narodu, je izpostavil Margito Nadasovo kot Elizabeto, ki je »nosila celo predstavo«, posebej veliko prostora pa je namenil Jeannette Foedransperg kot Veneri in ji prerokoval uspešno kariero.⁸ Tudi občinstvo je bilo navdušeno in ji je prirejalo prisrčne ovacije, jo počastilo s prekrasnimi šopki. Kritiziral pa je zbor, ki »se to pot ni zavedal svoje naloge, potreboval bi še precej skušenj.« Pač pa je pohvalil scenerijo in se obregnil ob režijo: »Režijo je imel to pot kapelnik Reiner, a pokazalo se je, da kapelništvo in režiserstvo ni združljivo. Sicer se je potrudil na vso moč, da bi nam nudil kaj odličnega, a sledil mu je samo orkester v vsem obsegu.«⁹ Tudi Slovenec (A.S.) se je o operi na širok razpisal. Kritika je zlasti motila reklama, ki da se je osredotočila na eno osebo – gostjo Jeannette Foedranspergovo¹⁰ (Venera), kar je odločno grajal. In nadaljuje: »Umetnost je bila a priori potisnjena v ozadje, osebni kult pa v ospredje.« Nato se je na široko razpisal o Wagnerju in posameznih pevcih, kjer je prej omenjeno pevko označil takole:

Njen glas je ljubeč, a majhen, njen nastavek v višini nerazvit, v spodnjih registrih dober. Tudi govor ni bil brez hibe. Igra pa je bila resda decentna, a premalo strastna. Ta Venera bi bila kmalu blažja nego Elizabeta. To je moja čista in nepristranska sodba o umetnici Foedransperg, kako se je oznanjalo. O diletantki bi se dalo govoriti drugače.

Pisec je tudi obširno govoril o Wagnerju in njegovem pomenu in reformah, ki jih je uvedel v opero.

7 Slovenski Narod, 23. 11. 1910, št. 419.

8 Jeannette Foedransperg (1885–1956) iz Planine pri Sevnici je študirala petje v Ljubljani in privatno na Dunaju, v Münchnu in Berlinu. Med obema vojnama in tudi pozneje je bila med najbolj uspešnimi pevskimi pedagogi v Ljubljani.

9 Slovenski narod, 28. in 29. 11. 1910, št. 421 in 423.

10 Jeannette Foedransperg (1885–1956) iz Planine pri Sevnici se je uveljavila zlasti kot pevka pedagoginja med obema vojnama in po drugi svetovni vojni v Ljubljani.

*Režija je bila v rokah kapelnika g. Reinerja. Žalostno – ni ga Slovenca, ki bi hotel in mogel izvesti to, kar je sinoči tujec. G. Reiner se je sicer resno potrudil, da bi iz teh skromnih moči kaj poštenega spravil skupaj. Krepko oporo pa je imel le v orkestru, kjer je največ muzikalne inteligence ... Zbor ni bil za nič in bi potreboval še vaj, inscenacija pa je bila hvalevredna.*¹¹

Obširno kritiko je priobčil časopis *Laibacher Zeitung* in izpostavil delo dirigenta Fritza Reinerja, ki mu je pripisal tudi največ zaslug za uspeho predstavo. Opozoril je na nekatere napake, ki pa niso bistveno vplivali na izvedbo. Omenil je tudi veliko zanimanje za nastop Jeannette Foedransperg kot Venera. Njen nastop je ugodno ocenil, kakor tudi nastop Margit Nadasove kot Elizabete. Pač pa ni bil zadovoljen z moškim zborom, zlasti z zborom romarjev v 3. dejanju. Kljub vsem pripombam pa je menil, da bodo napake v naslednjih predstavah odpravljene.¹²

Sledila je 15. XII. 1910 spet opereta. Tokrat *Jesenski manevri* Emmericha Kalmana, nato pa v začetku januarja leta 1910 Webrova opera *Čarostrelec*. Kritik v *Slovenskem Narodu* je posvetil velik del poročila operi sami in njenemu avtorju pa tudi sami izvedbi. Za dirigenta Reinerja je ugotovil, da je

*človek z velikim talentom. Prvič nastavljen kot prvi gledališki kapelnik, a v teh treh mesecih pridobil si je prav mnogo rutine in šele sedaj se je mogel pokazati, ves njegov vroči temperament. Orkester je bil izboren. Obisk je bil za opero prepričel.*¹³

Po reprizi je kritik obžaloval, da občinstvo ni napolnilo gledališča tako, kot bi bilo želeli. In nadaljeval:

Sicer smo pa prišli v naši javni kritiki že tako daleč, da hodi občinstvo samo in izključno radi tega v gledališče. Da z napetostjo pazi kje in v katerem taktu bo pevec ta ,ć ali oni ,as' ali kaj drugega napáčno zapel. In če je bila vsa vloga drugače brez napake, samo ta ,ć ali ,as' nepravi, da pevec ali pevka ni bil pevec, oziroma pevka, temveč čisto nekaj drugega. Devetindevetdeset najboljših tonov požre en sam slab ton in tega vidijo in slišijo vsi. Tistih 99 pa ni vredno, da bi se jih omenilo [...] Zakaj n. pr. letošnja primadona baje ne uga-ja. Edino le radi tega ne, ker nikdar ne vpije, temveč uporablja svoj

11 *Slovenec*, 28. 11. 1911, št. 274.

12 *Laibacher Zeitung*, 28. 11. 1910, št. 271.

13 *Slovenski Narod*, 11.1.1911, št. 8.

izborni material vestno in s preudarkom. Vsak ton zapoje name-noma tako, kot ga zapoje in kdor ni slep in gluhi, mora čutiti v njej pevko, kateri smemo brez prerekanja dati naslov – umetnica.»¹⁴

Tudi sicer se je razpisal o solistih, pohvalil zbor (bolj ženski kot moški), prav tako orkester, ki da je bil boljši kot na premieri.

Tudi v *Laibacher Zeitung* beremo o operi in njenem nastanku, pri čemer kritik izpostavi,

da je to prava, večno lepa ljudska opera, ki lahko vedno računa na uspeh, kolikor orkester in pevci storijo svojo dolžnost. Tokrat pri včerajšnji predstavi vsi ti pogoji niso bili v vseh delih prisotni. Orkestru pod vodstvom g. kapelnika Reinerja sodi pač bogat delež priznanja, ki mu je bil tudi takoj po uverturi v obliki separatnega aplavza dan, toda na odru in v suflerski kabini se je zgodilo marsikaj, kar je predstavo slabilo.¹⁵

Očitno zlasti nekateri pevci (Max) niso zadovoljili kritikov. Predstava je doživela po premieri v sezoni še tri ponovitve.

Po več letih je znova prišla na oder Puccinijeva opera *La Boheme* (14. II. 1911) o kateri beremo, da

učinkuje čarobno s svojim pestro barvnim oblačilom in nas navduši z nežnostjo, ki nima primere v moderni glasbeni literaturi. Puccini je tako rekoč ustanovitelj italijanskega verizma, ki ne pozna ob istem času večjega talenta kot njega. Dasiravno je postal znan še le z Leoncavallom in Mascagnijem, vendar ne žanjejo njegova dela nič manjše slave kot tista Leoncavalla pa Mascagnija. Večje število uspelih del priča, da je poklican k višjim činom. Mnogo večji realist, kakor oba onadva, je Puccini ne samo v obravnavanju stvarjenja in pripovedovanja, temveč tudi v muziki; on je mojster malih sredstev, ki jih kakor najbolj vešč slikar, razvršča v pisano, očarujočo skico. Prava naslada je poslušati za težkim Webrom, lahko, melodijozno južno godbo, ki vsebuje kljub temu toliko življenja in zana, kakor ga ni najti v vsakem delu.¹⁶

Nato je ocenil pevce, za zbor pa je menil, da je bila premiera zopet

14 Slovenski Narod, 14. I. 1911, št. 11.

15 Laibacher Zeitung, 11. I. 1911, št. 8.

16 Slovenski Narod, 15. II. 1911, št. 37.

*kot neka generalna skušnja, a priznati se mora, da so bili otročiči – pevci točni in sigurni. Orkester je prav izvrsten in kaže, da ima odličnega voditelja v g. prof Reinerju, ki se v resnici vedno potrudi nuditi občinstvu res kaj umetniškega. Režija je bila v večjih rokah g. Nučiča, scenerija pa ni zadostna, da bi mogla izpolniti vse zahteve, ki jih stavi ta opera. Gledališče je bilo za opero slabo obiskano.*¹⁷

Tudi kritika v *Laibacher Zeitung* je izpostavila glasbene odlike opere in posameznih pevcev. Za orkester pa pravi, da je moral pod čvrstim vodstvom gospoda kapelnika Reinerja rešiti kočljiv penzum, kar se je zgodilo z razumljivo gotovostjo, v čast orkestru in dirigentu. Gledališče je bilo odlično obiskano.«¹⁸

Glede obiskanosti gledališča si kritika nista bila enotna.

Premiere Gounodove opere *Faust* Reiner zaradi bolezni ni dirigiral, pač pa je vskočil dirigent Eduard Czajaneček (1874), ki je prišel v Ljubljano z Dunaja, kjer je vodil dunajsko gledališče Johann Strauss.

Delo v ljubljanski Operi je Reiner zaključil s predstavo Hervéjeve opere *Mamzelle Nitouche* (14. III. 1911).

Koncerti

Posebno je odmeval tudi koncert orkestra Slovenske filharmonije 20. marca 1911, ki ga je vodil Fritz Reiner. Simfonični del je obsegal dve skladbi: Mendelssohnov violinski koncert v e-molu in Beethovnov 5. simfonijo. Kot solist se je predstavil Ivan Trost, ki ga kritik omenja kot velik talent za tehnično stran instrumenta pa tudi kot »razumnika tega, kar igra«.¹⁹ O dirigentu pa:

Slovenska filharmonija je bila to pot pod vodstvom g. Reinerja resnično v svojem pravem elementu. [...] Izvajanje samo je bilo kar najpreciznejše in točno, zarisalo nam je ženijalno dušo g. prof. Reinerja. Če vidimo tiskano, orkester vodi g. Reiner, smo prepričani, da izvrši svojo nalogo famozno. Pogled na koncertno dvorano je bil uprav ganljiv, navdušeno so stali in z največjo pozornostjo sledili skrbnemu izvajanju prazni – stoli. Mogoče je to na račun Jožetov,

17 Prav tam.

18 *Laibacher Zeitung*, 15. II. 1911, št. 37.

19 Ivan Trost (1891–?), mlajši brat pianista Antona, je študiral violino najprej v Ljubljani pri Josipu Vedralu, potem pa na Dunaju pri Arnoldu Roséju. Pozneje je postal prvi slovenski koncertni mojster v orkestru ljubljanske opere.

*mogoče je tudi, da je to vpliv političnih sedanjih razmer, kdo ve? Vsi izgovori, ki se morda navajajo v opravičevanje, so prazni in le dajejo slabo izpričevalo vsem onim, ki niso posetili koncerta, ki pa so v to moralično prisiljeni.*²⁰

O koncertu je pisal tudi Stanko Premrl:

Kapelnik Reiner je pokazal svoj veliki dirigentski talent, veliko inteligenco in energijo, ter nam je v resnici žal, ker čujemo, da odide iz Ljubljane na Budimpeštansko ljudsko opero.«²¹

Na koncert se je zelo pozitivno odzval tudi *Laibacher Zeitung*, ki je zapisal, da je bil

vtis tega čudovitega dela veličasten, če orkester razume celotno množico zakladov povzdigniti. Pod zanesljivo taktirko gospoda prof. Reinerja, je to Slovenskim filharmoniji v velikem slogu uspelo, zato je bil tudi uspeh velik, očarljiv. Navdušen aplavz je bil plačilo gospodu kapelniku za njegov trud. Mi smo mu za velik užitek resnično hvaležni,

je še zapisal kritik –l.²²

Slovensko javnost pa je močno razburkal marca 1911 članek v graškem *Tagblattu*. Pod naslovom »Slowenischer Kunstschwindel« je namreč prinesel vest, da je s pokroviteljstvom ljubljanskega občinskega sveta ustanovljena »eine ganz minderwertige Wirtshauskapelle« (manjvredna gostilniška godba) z imenom Slovenska filharmonija. To ime si je izbrala zato, da bi živel na stroške slavnega filharmoničnega društva v Ljubljani. Dalje navaja časopis, da je le-ta nastopala kot Philharmonisches Orchester aus Laibach pri koncertih kopališkega orkestra v Opatiji in da je s tem naslovom hotela kriti svojo »manjvrednost« seveda na račun filharmoničnega društva. Nadalje časopis žali Slovensko filharmonijo z »grober Schwindel, Diebstahl« itd. Na te očitke je zelo dostojno odgovorila Slovenska Filharmonija, »da niti noče zamenjave s filharmoničnim društvom, ker le-to sploh nima svojega orkestra in se pri svojih prireditvah poslužuje vojaške godbe pešpolka št. 27.« Obenem je izrabila velik uspeh izvedbe Beethovnove 5. simfonija, ki je pomenila »najboljše zadoščenje za barbarske napade v nemških graških listih.«

20 *Slovenski Narod*, 20. 3. 1911, št. 65.

21 *Dom in svet*, 1911, XXIV, 2031.

22 *Laibacher Zeitung*, 21. 3. 1911, št. 66.

Velika škoda je bil Reinerjev odhod. Stanko Premrl je o njem zapisal, da »ima velik dirigentski talent, veliko inteligenco in energijo«. Ljubljana seveda ni mogla zadovoljiti njegovih ambicij, niti mu nuditi možnosti, da bi svoje talente v polni meri razvil. Tradicija simfoničnih koncertov je bila skromna in

koncertov s pretežno simfoničnim sporedom naše občinstvo ne poseča prav rado.... A kljub temu se Glasbena Matica ne sme premakniti s stališča, da je treba gojiti poleg pevske, tu seveda predvsem domače izvirne, ki je za sedaj – a lahko trdim – naša edina in vsekakor poglobitvena domena, tudi simfonično svetovno klasično in moderno glasbo. Čim bolj in čim skrbneje bomo gojili simfonično glasbo – četudi za nekaj časa ne še z bogatimi gmotnimi uspehi – tem sigurneje se nam je nadejati, da bo jela absolutna simfonična glasba polagoma tudi iz domačih tal poganjati bolj in bolj.²³

Premrlove besede so bile še kako resnične in tehtne.

Za Reinerja je bila ljubljanska sezona le kratka epizoda, pa čeprav je Ljubljano ohranil v spominu, saj se je tu prvič poročil. Sem se je vrnil tudi leta 1955 po velikem uspehu, ki ga je doživel ob ponovni otvoritvi dunajske opere s predstavo *Mojstri pevci*. Sprehajal se je ob operi in si želel, da bi ga povabili, da nastopi. Niso ga! Kljub temu, da je želel velikanske uspehe z raznimi orkestri v Ameriki. Nekaj časa je vodil Metropolitansko opero v New Yorku. Spomin nanj ohranjajo številni izjemni posnetki, ki jih je tudi pošiljal svoji nekdanji družini v Ljubljano. Na koncu pa je le treba povedati, da je tedanja slovenska glasbena kritika dojela in razumela tako Talichove kot Reinerjeve umetniške potenciale in jih temu primerno vrednotila. Noben od njiju se ni mogel pritoževati nad odzivnostjo v ljubljanskih časopisih tako kot se ni mogel pritoževati mladi Mahler pred tridesetimi leti nad sprejemom, ki ga je bil v Ljubljani deležen, kar kaže na izobraženost tedanjih glasbenih kritikov, ki so dojeli njihovo umetniško veličino, izjemno muzikalno nadarjenost in genialnost.

Predstave, ki jih je dirigiral Fritz Reiner v Slovenskem gledališču:

1. Smetana Bedřich, DALIBOR (2. X., 1910, 13. X., 16. X.)
2. Lehar Franz, KNEŽNA (8. X. 1910, 9. X., 15. X., 16. X., 20. X., 23. X., 6. XI., 8. XI., 7. III. 1911)

23 *Dom in svet* XXXIV, 1911, s. 121.

3. Lehar Franz, GROF LUKSEMBURŠKI (27. X. 1910, 29. X., 30. X., 3. XI., 8. XII., 24. XI., 4. XII., 22. XII., 7. I. 1911, 15. I.)
4. Fall Leo, DOLARSKA PRINCESA (10. XI. 1910, 13. XI., 17. XI.)
5. Wagner Richard, TANNHÄUSER (27. XI., 1910, 13. XI., 17. XI., 13. XII.)
6. Kalman Imre, JESENSKI MANEVER (15. XII. 1910, 18. XII., 20. XII., 25. XII., 3. I. 1911, 18. I., 22. I., 2. II., 16. III. 1913, 18. III. 1913)
7. Weber Carl Maria, ČAROSTRELEC (10. I. 1910, 12. I., 15. I., 29. I.)
8. Puccini, LA BOHEME (14. II. 1911, 16. II., 23. II.)
9. Hervé/Louis Auguste Florimond Ronger, MAM'ZELLE NITOUCHE (14. III. 1911., 16. III., 19. 3.)

Bibliografija

Dom in svet. 1910, št. 12.

Dom in svet. 1911, XXIV, 2031.

Dom in svet. XXXIV, 1911, s. 121.

Kuret, Primož. »Fritz Reiner«. *Zgodbe o glasbi in glasbenikih*. Didakta: 2004, 142.

Laibacher Zeitung. 15. 2. 1911, št. 37.

Laibacher Zeitung. 21. 3. 1911, št. 66.

Laibacher Zeitung. 28. 11. 1910, št. 271.

Laibacher Zeitung. 3. 10. 1910, št. 224.

Reimann, Viktor. *Dirigenten, Stars und Bürokratie*. Wien: 1961. *Slovenec.* 28. 11. 1911, št. 274.

Slovenec. 3. 10. 1910, št. 224.

Slovenski Narod. 11. 1. 1911, št. 8.

Slovenski Narod. 14. I. 1911, št. 11.

Slovenski Narod. 15. 2. 1911, št. 37.

Slovenski Narod. 20. 3. 1911, št. 65.

Slovenski Narod. 23. 11. 1910, št. 419.

Slovenski narod. 28. in 29. 11. 1910, št. 421 in 423.

Slovenski Narod. 3. 10. 1910, št. 319.

Operna »vožnja domov« Emila Hochreiterja

Matjaž Barbo
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Opera Emila Hochreiterja z naslovom *Heimfahrt* (*Domov oz. Vožnja domov*) predstavlja zanimiv poskus skladatelja, da se preizkusi tudi v glasbenogledališkem ustvarjanju. Delo je ohranjeno v klavirskem izvlečku, iz katerega je mogoče razbrati vrsto povednih značilnosti Hochreiterjevega kompozicijskega sloga in njegovega razumevanja glasbeno-dramskega koncepta, ki ga približujejo tedaj sočasnim glasbeno-gledališkim snovanjem. Hochreiterjevo delo je bilo doslej že deležno več različnih obravnav v strokovnem tisku,¹ pri čemer nedvomno izstopa zbornik razprav, ki so v uredništvu Eda Škulja po uspešnem mednarodnem simpoziju izšle leta 2001.² Vendarle pa ostaja njegova glasbena drama *Heimfahrt* kot eden nedvomno vrhuncev njegovega opusa do danes iz različnih razlogov še vedno relativno slabo znana. Borutu Smrekarju, ki se je doslej edini resneje lotil

- 1 Gojmir Krek, »Hochreiter se piše in visoko na konju jezdi ...; Naše skladbe«, *Novi akordi* 12, 1/2 (1913): 9; Primož Kuret, »Sattner in Hochreiter«, v *Sattnerjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 1995), 67–77; Josip Mantuani, »Emil Hochreiterjeve skladbe«, *Sveta Cecilija* 26 (1932), 19–21, 58–59; Henrik Neubauer, *Glasbenogledališka dela slovenskih skladateljev* (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992); Stanko Premrl, »Hochreiter, Emil (1871–1938)«, v *Slovenski biografski leksikon*: 3. zv. *Hintner - Kocen*, ur. Izidor Cankar et al. (Ljubljana: Zadružna gospodarska banka, 1928); Stanko Premrl, »Novi akordi; Leto XII. št. 1–2«, *Dom in svet* 26, 5 (1913); Stanko Premrl, »Novi akordi; XII. letnik«, *Dom in svet* 27, 3/4 (1914); Andrej Rijavec, »Hochreiter, Emil«, *Enciklopedija Slovenija*, 4. zv., ur. Marjan Javornik (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990), 35; Borut Smrekar, »Hochreiterjeva opera«, v *Hochreiterjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 2001): 85–88.
- 2 Edo Škulj, ur., *Hochreiterjev zbornik* (Ljubljana: Družina, 2001).

tega dela, je bil na voljo le »nečitljiv« in »nerazviden« vir, iz katerega razumljivo ni bilo mogoče natančneje razbrati značilnosti glasbene in besedilne dramaturgije dela.³ Kljub temu Smrekar svojo razpravo sklepa z ugotovitvijo, »da gre za skladatelja z velikim profesionalnim znanjem in dobrim obvladovanjem različnih kompozicijskih disciplin. Vsekakor gre za delo, ki bi ga veljalo podrobneje preučiti.«⁴

Besedilo

V ospredju zgodbe glasbene drame *Heimfahrt* je ljubezenski trikotnik, ki se plete med islandskimi ribiči. Mladi ribič Jon, sprva sicer zaljubljen v prijateljstvo sestro Helgo, se zaplete z Rosette, ženo ribiča Hjalmarja. Njuna zveza je grešna, zato ju ribiči izženejo. Z ribiško ladjo odideta proti jugu, vendar ju, še preden odplujeta z obzorja, doleti božja kazen in utioneta v morju.

Na prvi pogled gre za preprosto ljubezensko zgodbo, izza katere pa je razbrati številne simbolne pomene. Med nastopajočimi že s svojim imenom izstopa Rosette, ki očitno ni islandskega porekla. Na sever je prišla potem, ko jo v nevihti nekoč čudežno reši ribič Hjalmar. Z njim se poroči, pri čemer se iz dialogov čuti, da jo je k temu vodil predvsem nek občutek hvaležnosti in ne ljubezen. Zakonolom, ki ga stori, zato spremlja morda še poudarjen občutek krivde, ki Rosette ob koncu opere opredeljuje kot grešnico, ki je oskrunila njun zakon, hkrati pa nehvaležno izdala svojega življenjskega rešitelja.

Na drugi strani je v to zvezo spet po spletu igre usode potisnjen mladi Jon, ki ga tako v razmerje z Rosette na podzavestni ravni vodi morda hrepenenje po južnem soncu, ki je zaznamovalo njegovega očeta Arnija. Ta se je namreč pred dolgimi leti za vse življenje usodno zaljubil v Sorrentu v Italiji – na toplem jugu torej, po katerem je v svojem mrzlem severnem domu vse življenje hrepenel. Tam je spoznal in se poročil z Marietto. Pri imenu, ki zveni slovensko, se seveda ne moremo znebiti misli, da bi lahko tako na poseben način Arnijeva usoda simbolizirala Hochreiterjevo lastno življenjsko izkušnjo, ko se je z »mrzlega« severnega Dunaja spominjal svojih mladostnih dni na Kranjskem. Arni tako kot Hochreiter ni bil zmožen koračka »domov«, po katerem je hrepenel, odkar ga je odpeljala in uročila »uka žeja«. Zato pa je domovina postajala zanj vedno bolj oddaljena, vedno bolj nedosegljiva, pozneje tudi tuja. Podobno kot je Hochreiterju slovenska »do-

3 Smrekar, »Hochreiterjeva opera«, 86.

4 Prav tam, 87.

movina« sicer vse do smrti izkazovala določeno naklonjenost, a hkrati ostajala mačehovsko nepristopna.⁵

Jon, ki mu Rosette tako predstavlja vablivo možnost pobega proč od hladnega domačega okolja, je prek očetovega življenjskega hrepenenja skorajda predestiniran v prešušno razmerje, zaradi katerega je moral končno umreti.

Da zgodba ni le površna slika ljubezenskega zapletanja, ampak ima globljo sporočilnost, potrdi sklep opere, ko pride do pravega dejanja med osrednjimi osebami. Jon in Rosette se po hitrem preobratu pravno poslovita od vseh, ki jih zapuščata. Tako prosita odpuščanja Hjalmarja, Helgo in očeta Arnija, ki ga Jon celo povabi, da se jima pridruži na poti proti jugu. Na drugi strani to odpuščanje tudi prejmeta – najprej jima odpusti Helga, nato pa še Hjalmar, ki Jonu ponudi celo svojo ribiško ladjo in denar.

Helga svoje odpuščanje pospremi s trpko pripombo, da se na hladnem severu človek pač navadi odrekanja:

Jon (*leise*): *Verzieh –*

Helga: *Im rauhen Norden übt man das Entsagen.*

Poleg tega pa Helga svojemu odpuščanju doda presežni značaj, ko v sklepnem epilogu, ki sledi tragediji na morju, moli za odrešitev obeh. Zdi se, kot da bi šlo za libretistovo referenco na »Večno žensko« (*Ewig-Weibliche*) iz *Chorus mysticus*, s katerim Goethe sklepa drugi del svojega *Fausta*:

Chorus mysticus

Alles Vergängliche

Ist nur ein Gleichnis;

Das Unzulängliche,

Hier wird's Ereignis;

Das Unbeschreibliche,

Hier ist's getan;

Das Ewig-Weibliche

Zieht uns hinan.

Kar je minljivo,

je le odsev nebes,

vse pomanjkljivo

tod se zgodi zares,

neopisljivo

tod se spolnjuje,

Večno-Žensko

nas poveljuje. (prev. Erike Vouk)

5 Ne nazadnje se je tudi spremenjena politična situacija ob oblikovanju jugoslovanske države, iz katere je bilo vse ostreje odrinjeno vse, kar je dišalo po nemških elementih, izkazala morda neprimerna zanj. Le špekuliramo lahko, ali ni patriotska zavezanost nekdanji Avstriji morda bila stvar avtocenzure, ki jo je opravil po smrti Sattnerja Hochreiter z objavo njegovih pisem, pri katerih je mogoče najti vrsto različnih vrzeli, zlasti v pismih iz časa pred koncem »velike vojne«.

Večno-žensko, ki nas poveljuje, predstavlja Helgino odpuščanje, ki presega vsak greh in vsako krivdo. S Helginim spravnim dejanjem, z molitvijo, simbolno pa tudi z njenim nesebičnim samo-žrtvovanjem se zgodba ob koncu izteče v aristotelsko katarzo.

Jasno pa je, da ta sprava vendarle ni mogoča brez pravične »božje kazni«, kot ugotavljajo ribiči (*»Gottes Strafe!«*, s. 117), postavljene nad vse. Prav kazen namreč – ob odpuščanju, ki je odgovor na kesanje – (lahko) opere tudi človeške napake in pregrehe. Slednje so torej potrebne višjega očiščenja, pravičnega pobotanja, prek katerega se zlo uravnovesi z dobrim.

V tem pa se kaže še ena simbolna raven zgodbe. Krivda Rosette in Jona ni le njuna osebna krivda, ampak gre prek njiju za kolektivni madež, ki ga je treba očistiti. Greh ni le osebni greh, ampak ga lahko vidimo kot dejanje, ki omadežuje širšo družbo.

Zato ribiči z ženami izrecno terjajo pravice, kar vodi v nekakšno občestveno očiščenje »islandske sramote« (*»Islands erste Schande«*).

Kristjan: *Fort muß er!*

Die Fischer: *Fort! Fort!*

Die Frauen: *Sie auch! Die erste, die Pflicht vergaß!*

Die Fischer: *Islands erste Schande!*

Die Frauen: *Fort muß er, fort!*

Najprej se lotijo Jona, žene pa opomnijo še na krivdo Rosette, ki je kot islandska Eva prva pozabila na svojo dolžnost. Kot tujka prinaša s seboj drugo kulturo, drug sistem vrednot, s katerim lahko nevarno »okuži« druge. Sama Rosette to posredno potrjuje ob obtožbah na račun njenega prešuštva. Pravi, da tisto, kar ima sama za človekovo pravico (*»ein Menschenrecht«*), tukaj imenujejo greh:

Rosette: *Was ich tat, ihr nennet es Sünde, und es war ein Menschenrecht!*

Seveda nas tudi nehote v kontekstu libretista, ki se je v zgodovino neslavno zapisal s svojimi žaljivimi pamfleti zoper jude in judovstvo, tovrstne ideje spomnijo na prepričanje o nujnosti judovskega očiščenja. Avtor libreta je namreč Karl Hufnagel (1872 – 1927), ki se je podpisoval tudi s psevdonimom Karl Paumgartten. Čeprav so njegovi najbolj proslavljeni zapisi nastali v obdobju po prvi svetovni vojni (torej po nastanku Hochreiterjevega

dela),⁶ je kot satirični avtor nastopal že v obdobju pred tem. V nekaterih posameznih elementih libreta tako lahko zasledimo vrsto prvin, iz katerih proseva ozadje, ki ga je pozneje tematizirala nacionalsocialistična ideologija. Dogajanje tako libretist postavi med (arijske) islandske ribiče, zgodba se dogaja v mističnem srednjem veku, ki ga zaznamujejo mitološki elementi, v ospredju je pomen Božje kazni ipd. Večkrat naletimo na že omenjeno tematiziranje škode, ki jo utрпи kolektiv ob prekrških posameznikov. Hjalmar denimo v besednem spopadu Kristjanu zabrusi, da je on isti, ki škoduje Islandiji:

Hjalmar: *Wenn einer Island schadet, bist du es.*

Kristjan pa na drugi strani o Jonu govori, da škoduje sveti islandski zemlji (»...schadet heil'ge Islanderde«, s. 15).

Značilno je tudi, da ribiči ob vrnitvi domov najprej pozdravijo domovino, ne pa denimo svojih domačih:

Die Fischer: Sei gegrüßt, mein Heimatland! Sei gegrüßt, mein Heimatland!

Mistično srednjeveško Islandijo, ki jo brez dvoma lahko razumemo v tem kontekstu tudi kot poveličevano neoskrunjeno germansko prabit, imenuje libretist pogosto z arhaičnim imenom *Isafold* (s. 16, 23), pri tem pa našteva tudi celo vrsto islandskih božanstev, med katerimi so bog vetra Kari⁷, bog pesništva Bragi, boginja sag Frigg, boginja in personifikacija morja Ran idr. (prim. s. 22–23). Nordijska mitologija, na katero se je navezovala pozneje tudi nacistična ideologija, pa približuje libreto tudi mitološkim virom Wagnerjevih dram.⁸

Ob koncu opere Arni ne more slediti svojemu sinu Jonu v njegovem hrepenenju po južnem soncu, saj njegovo srce pripada Ledeni Walküri, ki

6 Karl Paumgartten, *Judentum und Sozialdemokratie* (Graz: Stocker, 1920); Karl Paumgartten: *Juda: Kritische Betrachtungen über d. Wesen u. Wirken d. Judentums* (Graz: Heimatverlag L. Stocker, 1921); Karl Paumgartten, *Juden-Fibel: Das ABC d. viertausendjährige Judenfrage* (Graz: Heimatverlag L. – Stocker, 1924).

7 Pri omembi Kari uporablja skladatelj zlovešče pozavne, ki imajo v operni zgodovini seveda tradicionalno izpostavljen pomen (s. 73).

8 John Lindow, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs* (Oxford/New York: Oxford University Press, 2002); Ulrich Müller in Oswald Panagl, *Ring und Gral. Texte, Kommentare und Interpretationen zu Richard Wagners 'Der Ring des Nibelungen', 'Tristan und Isolde', 'Die Meistersinger von Nürnberg' und 'Parsifal'* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002).

pomeni – kot zapiše skladatelj v opombi – »personifikacijo Islandije« (*»Personifikation Islands«*, s. 45).

Jon: *Ich will fort! Zur Sonne* (spet na enem tonu) *meiner [...] Mutter!*

Arni: *Mein Herz gehört die Eis-Walküre. Italiens Sommer lockt mich nimmer.*

Uglasbitev

Hochreiterjev glasbeni jezik je popolnoma vpet v okvire tradicionalnih tonalitetnih odnosov, iz katerih skladatelj gradi glasbeno dramaturgijo. Z njimi začrta konflikt med osrednjimi osebami, z njimi riše razrešitve napetosti. Vendarle je ta harmonija razširjena do tonalitetnih meja, izostrena v svojih kromatičnih premenah in enharmoničnih pretolmačitvah, v neprestani kadenčni napetosti, ki se namesto razvezov nepotešeno razpira naprej v vedno nove izostritve. Glavno glasbeno-dramaturško gibalno tako predstavljajo stalni harmonski zapleti in iz njih izpeljan široko razpet melodični lok. Celotna drama se oblikuje v enovit glasbeni lok, ki presega celo meje posameznih prizorov, znotraj katerih se sicer nakazujejo tradicionalne številčne enote, arije, duete, ansambelske prizore in zборе. Delo v trajanju ene ure in dvajsetih minut – kot predvidi skladatelj z zapisom na klavirskem izvlečku – je v celoti napisano v enem samem dejanju, razdeljenem na sedem prizorov z uvodno predigro in sklepnim epilogom. Posamezni prizori predstavljajo osnovne dramaturške celote, povezane neprekinjeno v enovit dramaturški lok uglasbljene zgodbe libreta, oprte na eni strani na kadenčno nesklenjenost »večne« melodije, na drugi strani pa na dramaturgijo leitmotivskih navzkrižnih povezav.

In če slikovita, neukrotljiva viharina sila severnjaškega morja kar sama kliče po glasbeni upodobitvi, ki na eni strani spominja na svet Letečega Holandca ter hkrati napoveduje viharno eruptivnost Petra Grimesa, nas na drugi strani glasba opozarja na svojo nedvomno navezavo na svet Wagnerjevih glasbenih dram. Značilno v tej zvezi je seveda dejstvo, da tudi Hochreiter svojo delo označi kot »glasbena drama« (*Musikdrama in einem Aufzuge*), kot je zapisano na naslovnici klavirskega izvlečka.

Leitmotivi sicer ne predstavljajo Hochreiterjeve poti h kakemu razširjenemu (znotraj-glasbenemu) simfoniziranju dialektike tematskih povezav, obenem pa tudi ne služijo samo suhi glasbeni ilustraciji libreta. Skladatelj jih v veliki meri rabi tudi za značilno lastno komentiranje in interpretiranje besedila.

Slika 1: Naslovnica klavirskega izvlečka glasbene drame, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, z dovoljenjem.

Primer 1: Tema ljubezni Rosette in Jona, s. 61.

Med posebej poudarjenimi vodilnimi motivi izstopa tema ljubezni med Jonom in Rosette. Pojavi se v trenutku izpovedi njune ljubezni v 3. prizoru, ki pomeni tudi enega prvih vsebinskih vrhuncev glasbene drame (s. 61), ponovi pa se med drugim v njuni sklepni izpovedi ljubezni ob koncu, preden odjadrata »domov« proti jugu (s. 111).

Temo nakaže skladatelj že na začetku predigre in se nanjo vrne kot nek spominski motiv v epilogu dela tik pred Helginim odpuščanjem. Povezana je z dvakrat ponovljenim poudarjenim spoznanjem: »*Liebe soll die Heimfahrt sein!*« (s. 64. nato znova na s. 112–113). Vožnja domov Rosette in Jona predstavlja ljubezen kot edina prava sila, ki nas usodno priteguje in vodi »domov«. Tudi njuna smrt v valovih morja, preden sploh zares dosežeta odprto morje, pomeni pravo izpolnitev njunega hrepenenja, ki je ljubezen. Zgodba torej v Hochreiterjevi interpretaciji, kot jo nakazuje uporaba vodilnih motivov, posredno govori o temeljnem človekovem hrepenenju, ki ga simbolno predstavlja hrepenenje po domu, ki je pravzaprav ljubezen. Ta je temeljno gibalno človekovega življenja in ga nedvomno jasno simbolizira končna združitev v Brez-končnem, v življenju, ki uide smrti.

Na drugi strani Helgino odpuščanje pravno prispeva k sklepnemu očiščenju ne le posameznika, ampak celotnega naroda, saj ga skladatelj podloži z eno osrednjih tem glasbene drame, ki predstavlja prastaro Islandijo. Večkrat se ponovi ob omembi Islandije, najbolj mogočno v veličastnem enoglasnem zboru združenih ribičev in žena, ki opevajo prastaro Islandijo: »*Uralte Isafold*«. Pri zboru, ki bi morda lahko spominjal na nek vzvišen ljudski napev, Hochreiter v oglatem oklepaju izrecno celo označi, da gre za »lastno melodijo« (*»eigene Melodie«*, s. 20).

Primer 2: Tema Uralte Isafold, s. 20.

Primer 3: Tema Islandije, s. 46.

Primer 4: Tema Domovine, s. 6.

Tema se v pojavi tudi v nadaljevanju, včasih samo fragmentarno, kot denimo na s. 46, neposredno za tem, ko Arni izpove svojo predanost do Islandije.

Ljubezen do domovine predstavlja tema, ki jo poudarjeno srečamo že v orkestrski predigri (s. 6).

Primer 5: Tema Rosette, s. 98.

Primer 6: Tema kazni, s. 83.

Tudi vsebinsko razumljivo je, da je njeno muzikalno podobo mogoče povezati s temo Islandije. Tema se nato še nekajkrat ponovi; tako denimo v trenutku, ko Helga vzame v bran Jonovo ljubezen do materine domovine, Arni pa jo opozori, naj ga nauči ljubiti »očetnjava« (»*Vaterland*«, s. 71)

Helga: *Ihm ist die Heimat Muttererde, nicht Vaterland!*

Arni: *Lehr ihm die Liebe zum Vaterland!*

Izrazita spuščajoča linija z začetka teme spominja celo na arijo Rosette (s. 98), ki nagovori islandsko ljudstvu v trenutku, ko se razkrije, da je grešila z Jonom (»*Sie war sein*«, s. 97).

Med glavnimi *leitmotivi* posebej izstopa tudi tema kazni. Slišimo jo denimo ob prvi omembi Jonove in Rosettine krivde (s. 83), pa potem ob odločitvi ljudstva, da morata proč (s. 101), in končno v trenutku, ko se od njiju poslovijo njun dobrotnik in mož Hjalmar, ki sta mu prizadela seveda največjo krivico in pred dobroto katerega je njuna kazen še posebej upravičena (s. 105).

Posebej lirična je spевна tema Helgine ljubezni, ki predstavlja njeno čisto neomadeževano lepoto (s. 16):

Zato pa je ritmično bolj razgibana in dramatično poudarjena tema Rosette in njene grešne ljubezenske zveze. Prvič jo zaslišimo ob predstavitvi Rosette v tretjem prizoru (s. 51–52), nato pa se ponovi na ob njenem prepiru s Helgo (s. 82):

Rosette: *Es klingt ein Lied durch meine Nacht, so süß und weich ...*

Izstopajoči *leitmotivi* začrtujejo tudi vsebinske poudarke glasbene drame. Ta svojega težišča prek Hochreiterjeve interpretacije nima v prepros-

Primer 7: Helgina tema, s. 16.

Primer 8: Tema grešne ljubezni, s. 51.

ti podobi ljubezenskega trikotnika, ki se nesrečno izpelje v tragično dramo, temveč gre za globlji konflikt osebne tragike, s poudarjenimi temami, kot so greh, kazen, odpuščanje, nedolžna in grešna ljubezen itn. Pri tem individualna raven transcendirajo v kolektivno, intimna ljubezenska izpoved pa dobiva pridih širše ljubezni do domovine, njene zgodovinske dediščine, njenih mitov in bogov. Vsakdanji ljubezenski odnosi tako dobivajo značaj metafizičnega, osebni odnosi pa s tem postajajo simbol razmerij znotraj presežnega.

Glasbena drama je začrtana dramaturško jasno in natančno. Vse od mogočnega skupinskega nastopa ribičev v zborovskem začetku do postopne predstavitve glavnih junakov, opredelitve njihovega značaja in skiciranja temeljnega vsebinskega konflikta. Prav odlični masovni zbori predstavljajo enega od muzikalnih težišč glasbene drame. Pogosto so oblikovani v slojevitom polifonem prepletu, ki ustvarja privid vzklikajoče množice.

Delo zaznamuje tudi kontrapunktsko bogat glasbeni stavek. Kanonsko imitacijo skladatelj rabi celo pri sklepnem ljubezenskem duetu Jona in Rosette (s. 109–110).

Slika 2: Primer kanonske imitacije v duetu Rosette in Jona, s. 109–110; klavirski izvleček Emil Hochreiter, Heimfahrt, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, z dovoljenjem.

Pogosto Hochreiter uporablja kromatično spuščanje – kot denimo ob podobi potapljaljoče se ladje (s. 115).

Eden najpogostejše rabljenih učinkov na dramaturško najbolj izpostavljenih mestih je tudi sunkovita prekinitev orkestrske spremljave, ki ima v kontekstu stalno razvijajoče se melodije seveda izrazito močan učinek. Skladatelj uporablja tudi *Sprechgesang* (s. 15), ki ga mestoma rabi tudi v drugih skladbah iz tega obdobja,⁹ značilno celo v patriotskem delu *Kriegslieder*, ki je nastalo v času prve svetovne vojne, v pesmi *Tod in Ähren* ob koncu, na besede: »*Und beugt das Haupt und ist verschieden.*«).

V trenutku Helginega spoznanja (aristotelske *anagnorisis*), da je v Jonovi hiši Rosette (»*Sie ist's!*«), uporabi skladatelj ostrino zvečane kvarte v pavzi orkestra, ki nastopi nenadno *ff* v silovitem kontrastu s prejšnjim *pp* odsekom (s. 75):

Helga: *Ein Flüstern! Sie ist's!*

Ključnega pomena je tretji prizor, v katerem si osrednja junaka izpovesta ljubezen, pri čemer Jon nekako ojdipovsko želi, da bi ga Rosette klicala Giovanni, kot ga je klicala mama. In v trenutku, ko se odloči, da njuno zvezo javno razkrije, Rosette prvič Jona dejansko pokliče kot Giovanni.

Kot vemo iz Hochreiterjeve korespondence, se je skladatelj ob posredovanju svojega učitelja in pozneje dobrega prijatelja p. Hugolina Sattnerja dogovarjal za izvedbo glasbene drame tudi v Ljubljani. V znamenitem prispevku Gojmirja Kreka, s katerim 1913 slavi prvo objavo mladega Hochreiterja, ki da »visoko jezdi« v slovensko glasbo, pravi med drugim, da naj bi opero *Povratek* izvedli v ljubljanski operi »še letos«.¹⁰ Po Sattnerjevem mnenju naj bi bila izvedba odvisna od Talicha. Kuret meni, da dejansko zato opere v Ljubljani tudi niso izvedli, saj je »Tallich kmalu nato odšel iz Ljubljane, opera pa je zašla v težave in nato sploh prenehala z delom.«¹¹

Morda je ob robu teh prizadevanj nastal prevod Jakoba Bedéneka (1850–1916) dela libreta v slovenščino. Kot avtorja prevoda ga navaja naslovnica klavirskega izvlečka, ki ga hrani Avstrijska nacionalna knjižnica na Dunaju. Žal je tudi v tem izvodu vpisanih le dobrih deset strani prevoda, podpisanega z zelenim črnilom pod nemški izvirnik. Bedének, ki se je uveljavljal kot slovenski pisatelj in prevajalec, je od 1881 do svoje smrti živel

9 Značilno ga rabi celo v patriotskem delu *Kriegslieder*, ki je nastalo v času prve svetovne vojne in je bilo namenjeno petju najširših množic; tako ob koncu skladbe *Tod in Ähren* na podčrtane besede: »*Und beugt das Haupt und ist verschieden.*« (podč. M. B.).

10 Krek, »Hochreiter se piše in visoko na konju jezdi«, 9.

11 Kuret, »Sattner in Hochreiter«, 71.

na Dunaju, kjer se je preživiljal kot tiskarski korektor.¹² Hochreiter je z njim sodeloval tudi pri drugih delih. Tako je Bedének prevedel njegovo balado za moški zbor *Planinsko jezero* ter kantato za tenor, moški zbor in orkester *Das Grab auf der Heide* op. 33 iz leta 1913 – v njegovem prevodu kot *Grob na pusti*.¹³ Operni prevod je torej moral nastati vsekakor pred letom 1916, ko je Bedének umrl.

Do izvedbe v Ljubljani torej žal ni prišlo. Morda je eden od razlogov bil tudi za tisti čas precej moderen oziroma »v izrazu mednaroden« Hochreiterjev glasbeni jezik,¹⁴ kot ga je označil Premrl konec 20. let v članku, objavljenem v Slovenskem biografskem leksikonu. Sattner Hochreiterju zgovorno o tem piše: »A muzikalna atmosfera, v kateri živiva, ni nama ista, in bila bi nezgoda, če bi obadva stopala po istih stezah.«¹⁵

Žal se je po različnih poskusih, da bi delo prišlo na oder, izgubila tudi partitura skladbe. Edini ohranjeni izvod je torej »dunajski« klavirski izvleček, zapisan na 118 straneh. Na njem je delo označeno kot op. 25, medtem ko pri Mantuaniju najdemo številko op. 35. Na klavirskem izvlečku je tudi letnica nastanka 1905, ki jo navaja tudi H. Neubauer,¹⁶ medtem ko P. Kuret zapiše kot leto nastanka skladbe 1911.¹⁷

Poleg tega pa je v Glasbeni zbirki ljubljanske NUK ohranjen še rokopisni fragment iz opere v obsegu ene pole A3 formata (glede na nenavadno označitev prve strani 131 sl. bi lahko sklepali, da gre morda za neko nadaljevanje dunajskega izvoda). Na konec tega izvoda Hochreiter ob svoj podpis zapiše letnico 1905, medtem ko je na prvi strani zapisana opusna št. 25, kar bi nedvomno lahko imeli za dovolj verodostojen podatek.¹⁸

12 Ivan Grafenauer, »Bedének, Jakob (1850–1916)«, v *Slovenski biografski leksikon: 1. zv. Abraham - Erberg*, ur. Izidor Cankar et al. (Ljubljana: Zadružna gospodarska banka, 1925).

13 Zanimivo je, da je partituri kantate, hranjene v Glasbeni zbirki ljubljanske Narodne in univerzitetne knjižnice, dodan prevod Otona Župančiča, ki je delo naslovil *Gomila na pušči*.

14 Premrl, »Hochreiter, Emil (1871–1938)«.

15 Cit. po: Kuret, »Sattner in Hochreiter«, 74.

16 Neubauer, *Glasbenogledališka dela slovenskih skladateljev*, 40. Po Borutu Smrekarju naj bi Neubauer »podatke o Hochreiterju (vključno z libretom) dobil v Arhivu Zgodovinskega muzeja Ljubljane, kjer zatrjujejo, da so vse materiale že pred leti poslali na Pedagoško fakulteto«. Smrekar, »Hochreiterjeva opera«, 85. Danes o tem žal ni mogoče izvedeti kaj več.

17 Kuret, »Sattner in Hochreiter«, 70.

18 Prim. fragment rokopisa glasbene drame *Heimfahrt*, hranjene v Hochreiterjevi mapi v Glasbeni zbirki ljubljanske Narodne in univerzitetne knjižnice.

avvivando

tranquillo

Sopr.

Solov.

I. Fl.

II. Fl.

Br.

Cell.

C. Bass.

Hörn.

Fl.

Hob.

Clap.

Fag.

Hörn.

3. 4. u. 5.

Tromp.

Perc.

Perc.

Str.

etc. Hochreiter 1905

Tempo (♩ = 138)

avvivando

tranquillo

Fl. 1. 2.

Hob. 1. 2.

Clap. 1. 2.

Fag. 1. 2.

Hörn. 1. 2.

3. 4. u. 5.

Tromp. 1. 2.

Perc. 1. 2.

Perc. 3.

Str.

etc. Hochreiter 1905

Slika 3: Skladateljeva oznaka opusa in letnice nastanka glasbene drame na rokopisu fragmentirane partiture, ohranjene v Glasbeni zbirki ljubljanske Narodne in univerzitetne knjižnice, z dovoljenjem.

V navedeni poli je izpisana celotna orkestracija odlomka Arnijeve arije, v kateri se spominja svojega zakona z Marietto (v klavirskem izvlečku ta odlomek najdemo od s. 40 naprej). V partituro je poleg nemškega teksta vpisan še slovenski prevod Jakoba Bedénka, pri čemer gre za besedilo, ki v dunajski varianti ni prevedeno:

Šest let sem taval že okrog, ko prišel sem v Sorrent. Žjovani Pesca me je vzel, ker prav močan sem bil. Pri njem ostal sem in ljubil njegovo hčerko Marjeto. In poročila sva se. Sorrent in Marjeta.

V partituro, ki predstavlja instrumentacijo omenjenega odlomka (razen morda res nepomembnih podrobnosti), skladatelj vpiše tudi enake partiturne oznake kot v klavirskem izvlečku (49, 50). Zanimivo je, da izvirne nemške oznake za tempo in interpretacijo v tem primeru zamenja z italijanskimi, kar bi znova lahko pomenilo, da gre za primerek, ki bi ga morda namenil v reklamne namene za morebitno izvedbo denimo v ljubljanski operi. Drugače si namreč ni mogoče razlagati, da je na začetku delo v celoti jasno predstavljeno, česar pri nekem takem fragmentu sicer ne bi pričakovali. Fragmentiran odsek in klavirski izvleček, v katerem je najti skrben popis izvajalskega korpusa in nekaj precej natančnih napotkov glede orkestracije posameznih odlomkov (skladatelj označi mesta, kjer nastopajo posamezni posebej značilni instrumenti, mestoma tudi v treh sistemih) kažeta na to, da je verjetno skladatelj partituro imel izdelano. B. Smrekar opozarja tudi, da je Mantuani pri navedbi Hochreiterjeve operete op. 74 *Die listige Mutz* dodal opombo, da je le v klavirskem izvlečku, medtem ko značilno pri operi *Heimfahrt* take opombe ni najti, kar bi ravno tako lahko potrjevalo domnevo, da je partitura obstajala.¹⁹

Dunajski vir vsebuje natančna navodila za režijo (*Anmerkungen für die Bühnenleiter*), napisana z rdečim črnilom, ki so očitno skladateljevo delo, saj je na koncu z enakim črnilom tudi podpisan. Pri tem je zanimivo, da je na naslovnici dunajskega izvoda tudi prečrtan prvotni skladateljev naslov: »Wien, III. Hörnergasse 19« (v 3. okrožju, nedaleč od dunajskega mestnega parka), namesto katerega je s svinčnikom zabeležen naslov »XIII. Stuwec-kengasse 16« (v 13. okrožju neposredno za Schönbrunnom), kjer pa je glede na ohranjene vire stanoval v 30. letih.²⁰ Očitno je torej skladatelj šele takrat delo dokončno opremil z vsemi opombami.

19 Smrekar, »Hochreiterjeva opera«, 85.

20 Prim. Hochreiterjev dopis Glasbeni matici z dne 17. 7. 1931, ohranjen med korespondenco z Glasbeno Matico v mapi *Personalija* v Glasbeni zbirki ljubljanske Narodne in univerzitetne knjižnice.

[illegible]

Slika 4: Naslovnica rokopisa fragmentirane partiture glasbene drame, ohranjene v Glasbeni zbirki ljubljanske Narodne in univerzitetne knjižnice, z dovoljenjem.

Slika 5: Izsek iz naslovnice klavirskega izvlečka glasbene drame, na kateri je označena sprememba naslova avtorja, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, z dovoljenjem.

Glede na muzikalno prepričljivost glasbene drame zato lahko le obžalujemo, da se je delo izgubilo, saj gre v tem času za nedvomno eno največjih stvaritev na tem področju izpod peresa domačega skladatelja. Le upamo lahko, da se bo celotna partitura vendarle nekoč še nekje našla. Mogoče pa bi se spretno skladateljsko pero lahko lotilo celo poskusa sicer težke rekonstrukcije zapisa s pomočjo ohranjenih skladateljevih navodil.

Bibliografija

- Grafenauer, Ivan. »Bedének, Jakob (1850–1916)«. V *Slovenski biografski leksikon*: 1. zv. *Abraham - Erberg*. Ur. Izidor Cankar et al. Ljubljana: Zadružna gospodarska banka, 1925.
- Hochreiter, Emil. »Sass, Zum Problem der Violintechnik; Muzikalne-književne novosti«. *Novi akordi* 13, 1/4 (1914). Dostopano junij 2018, <https://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-8EG5A6RJ>.
- Hochreiter, Emil. »Kompozicijski večer Vitizslava Novka; Koncerti – Dunaj«. *Novi akordi* 13, 1/4 (1914). Dostopano junij 2018, <https://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-S4W8BXML>.
- Hochreiter, Emil. »'Oljki'; Spisi«. *Novi akordi* 12, 5/6 (1913). Dostopano junij 2018, <https://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-XWEILRR6>.
- Hochreiter, Emil. »Max Springer op. 27, Missa 'Resurrexit' für gemischten Chor und Orgel; Muzikalne-književne novosti«, *Novi akordi* 13, 1/4 (1914). Dostopano junij 2018, <https://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-Y4GYFID9>.
- Hochreiter, Emil. »Naša cerkvena glasba zadnjih let; Spisi«. *Novi akordi* 12, 1/2 (1913). Dostopano junij 2018, <https://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-T3EOZ9W7>.
- Krek, Gojmir. »Hochreiter se piše in visoko na konju jezdi ...; Naše skladbe«. *Novi akordi* 12, 1/2 (1913): 9.

- Kuret, Primož. »Sattner in Hochreiter«. V *Sattnerjev zbornik*, ur. Edo Škulj. Ljubljana: Družina, 1995, 67–77.
- Lindow, John. *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2002.
- Mantuani, Josip. »Emil Hochreiterjeve skladbe«. *Sveta Cecilija* 26 (1932), 19–21; 58–59.
- Müller, Ulrich, in Oswald Panagl, *Ring und Gral. Texte, Kommentare und Interpretationen zu Richard Wagners 'Der Ring des Nibelungen', 'Tristan und Isolde', 'Die Meistersinger von Nürnberg' und 'Parsifal'*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- Neubauer, Henrik. *Glasbenogledališka dela slovenskih skladateljev*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992.
- Premrl, Stanko. »Hochreiter, Emil (1871–1938)«. V *Slovenski biografski leksikon*: 3. zv. *Hintner - Kocen*. Ur. Izidor Cankar et al. Ljubljana: Zadružna gospodarska banka, 1928.
- Premrl, Stanko. »Novi akordi; Leto XII. Št. 1–2«. *Dom in svet* 26, 5 (1913). Dostopano junij 2018, <https://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-ULQYC91M>.
- Premrl, Stanko. »Novi akordi; XII. letnik«. *Dom in svet* 27, 3/4 (1914). Dostopano junij 2018, <https://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-KVPH4UE1>.
- Rijavec, Andrej. »Hochreiter, Emil«. V *Enciklopedija Slovenija*. 4. zv., ur. Marjan Javornik. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990, 35.
- Smrekar, Borut. »Hochreiterjeva opera«. V *Hochreiterjev zbornik*, ur. Edo Škulj. Ljubljana: Družina, 2001, 85–88.
- Škulj, Edo, ur.. *Hochreiterjev zbornik*. Ljubljana: Družina, 2001.

Ciril Debevec – the first professional opera director in Slovenia¹

Darja Koter
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Since its establishment in 1892, until interruptions immediately before World War I, the director's presence consistently appeared in different roles at the Slovenian Regional Theatre (Deželno gledališče) in Ljubljana, in drama as well as in opera and operetta performances, both as an actor and/or a singer. Such a practice originated from the system of education of the social and professional dramatic schools, which was based on polyvalent roles, which meant that theatre actors in practice acted as actors, singers and/or directors.² It was established in most provincial theatres of the Austrian monarchy as well as elsewhere. The independent role of the director was first introduced by the Moscow Drama School, founded by the famous Russian actor Konstantin Sergeyevich Stanislavsky at the beginning of the 20th century, where he developed theatrical naturalism and the director's function became both discipline and art. With his acting and directing methods, Stanislavsky has significantly marked the modern theatre and opera. He also took part in the Opera Studio of the Bolshoi Theatre, established in 1918. The Stanislavsky system, which he himself named "spiritual real-

- 1 The authors acknowledge financial support from the state budget by the Slovenian Research Agency (project No. P6-0376).
- 2 Darja Koter, »Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem: od diletantizma Dramatičnega društva do poskusov profesionalizacije v Deželnem gledališču« / *"Music Theatre Directing in Slovenia: From Dilettantism of the Dramatic Society to (the Attempts of) Professionalism in the Regional Theatre,"* Muzikološki zbornik / *Musico-logical Annual* 46/1 (2010): 57–72.

ism”, influenced modernism and the avant-garde of European and American stage and it is still present in contemporary times.³

Its earliest institutional age, the Slovene Theatre in Ljubljana, in accordance with common practice, performed a variety of musical and theatrical works which often demanded both acting and singing ability from the individual as they performed plays with singing, operetta, and opera. This meant that the ensemble was generally uniform, until its more detailed concentration to opera and/or operetta, which occurred only after World War I, or after 1925, when the director of the Opera Theatre in Ljubljana became Mirko Polič.⁴ In accordance with the educational system and rooted practice, musical performances were directed by stage directors, who were usually employed in the drama ensemble, but they were expected to occasionally manage musical and theatre performances. An exception was Josip Nolli (1841-1902), an internationally renowned singer who returned to his native Ljubljana in 1890 after a successful European career, and as a singer and director, he co-formed opera and operetta performances from 1892 until his death in 1902.⁵ In the first period of the Slovenian Provincial Theatre, Ignacij Borštnik (1858-1919) also stands out as an actor and representative of the Vienna “modern realistic direction”. He was active as a drama, and occasionally opera, director and worked in Ljubljana from 1886 to 1894 when he left for Zagreb due to unrealized career opportunities. After his departure, Slovene theatre and opera performances were usually directed by Czechs, mostly professional actors who continued the Prague direction. After 1909, a new generation of Slovenian actors and directors in the same person, such as Hinko Nučič (1883-1970) and Josip Povhe (1884-1951), started to act at the Drama and Opera, introducing the characteristics of the re-

3 *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 4 (ur. S. Sadie), Production 4: *The Enlightenment*: 1122.

4 Prim. Darja Koter, »Evropska kulturna migracija in ljubljanska Opera v obdobju Mirka Poliča (1925–1939)« / “*European Cultural Migration and Ljubljana Opera in the Period of Director Mirko Polič (1925–1939)*,” *Uprizoritvene umetnosti, migracija, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav* / *Performing Arts, Migration, Politics: Slovenian Theatre as an Agent of Intercultural Exchange*, edited by Barbara Orel (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2017), 64–83.

5 Darja Koter, »Josip Nolli – pionir Dramatičnega društva v Ljubljani« / “*Josip Nolli - the pioneer of the Dramatic Society in Ljubljana*,” *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe: ob 150-letnici ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani* / *The Beginnings, Achievements and Successors of Slovenian Theatre in the Modern Era: at The 150th Anniversary of the Dramatic Society in Ljubljana*, edited by Štefan Vevar and Barbara Orel (Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2017), 65.

nowned Viennese drama school Otto. After the war, Nučič did not direct at Ljubljana Opera anymore and Povhe mainly focused on operetta performances.⁶ The time between the two world wars, characterized by modernist styles and avant-gardism, encouraged the establishment of directing approaches at the Ljubljana Opera, which were overlooked up until that time. Each artistic leader of the ensemble primarily focused on the musical part of the performances and ensured the best possible singing solo performance, while the role of directing was often peripheral. This is confirmed by several facts, including the fact that the Opera did not employ a director until 1939, but was satisfied with “guest” directors who often did this role as the conductor of a certain performance.⁷ The Opera’s leadership did not sufficiently deepen in the actual competences of individuals who directed, such as broad musical perception, the ability to read partituras, and musicality. It should be emphasized that the directors operating at the Drama did not have the right affinities towards the Opera’s shows, and most of them avoided these tasks, while some of the younger ones relied on them only for existential reasons, hoping for opportunities at the Drama. In the first decade after World War I, European educated Osip Šest (1893-1962) was most often engaged as director of opera performances, although he was employed at the Drama, and he gradually introduced more modern directions. After 1930, these tasks were occasionally performed by his younger colleagues, Ciril Debevec, Bratko Kreft and Bojan Stupica, who were profiled differently, and together with Branko Gavella, we regard them as a great “director quartet,” named so by the expert of the history of Slovenian dramatic directing Dušan Moravec.⁸ Osip Šest, professional actor, graduate of the Otto school, and connoisseur of Stanislavski’s directing models

6 Darja Koter, »Razvoj profila gledališkega in opernega režiserja na Slovenskem med obema vojnama« / *“Development of the Theatre and Opera director’s Role in Slovenia Between the Two World Wars”*, Muzikološki zbornik / *Musicological Annual* 46/2 (2010): 114-15.

7 From 1919 to 1929, the role of director in Opera was also performed by the Czech composer and conductor Antonin Balatka, a graduate of the Prague Conservatory, who worked in Ljubljana for ten years. Prim. Darja Koter, »Migracija v ljubljanski Operi v obdobju ravnatelja Friderika Rukavine« / *“European Cultural Migration and Ljubljana Opera in the Period of Director Friderik Rukavina”*, *Glasbene migracije: stičišče evropske glasbene raznolikosti / Musical Migrations: Crossroads of European Musical Diversity*, edited by J. Weiss (Portorož: Založba Univerze na Primorskem; Ljubljana: Festival, 2017), 348.

8 Prim. Dušan Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom) / Slovenian directing quartet (with guest): Osip Šest, Ciril Debevec, Branko Gavella, Bratko Kreft, Bojan Stupica* (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996).

was one of the most prominent actors in the development of modern theatre in Ljubljana after World War I, who was only devoted to opera out of necessity and had no positive affinity for the medium. Nevertheless, he directed a series of successful performances, for which he collected approval of the audience and a good evaluation of professional critics.⁹ One of his most notable directions was Sergei Prokofiev's opera, *In love with three oranges* in 1927, which had experienced 22 repetitions and of which he prided himself on¹⁰. He felt about himself that "he does not understand anything about music..." and that "he is not a musical director," and the opera is just "by the way, if there is time left."¹¹ Indeed, he was a good choir singer. As it was common then, the director was not mentioned by critics among the main actors¹² even in the most successful performances, which is an eloquent proof of the marginality of this role.

Ciril Debevec (1903-1973), a graduate student of the *Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst* in Prague, was one of the most important directors for the professionalization of operatic directing in Slovenia. He was impressed by the theatre stage at an early age and was a peculiar protégé of Osip Šest, who was his first role model. Even during his studies, he was already experimenting with philosophy and music, he excelled in all areas and was thoughtfully enthusiastic with expressionism. In the early 20's, Prague was full of new currents, among which the expressionist direction was dominant, noticeably alive in the German and Czech theatres there. In 1923, he returned to Ljubljana and dedicated himself as a publicist, where he reproofed with a critical eye over the circumstances of Ljubljana, which he watched with his Prague-experienced eyes and expressed open dissatisfaction. He combined his avant-garde views with those of the poet Srečko Kosovel, with whom a literary circle was formed, and in 1925 took over the management of *Mladina* magazine, which, under their leadership, came to life as a critical bellwether that warned of unfavourable conditions in the Ljubljana theatre, tried to overcome Slovenian cultural horizons, and

9 Prim. Dušan Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom) / Slovenian directing quartet (with guest)*, 50–51.

10 Osip Šest, »Jaz in 'Oranže'« / "I and Oranges", *Gledališki list / Theatrical Gazette*, 1927/28, No. 3, 38–39.

11 Osip Šest, »Opera in jaz« / "Opera and I", *Gledališki list / Theatrical Gazette*, 1923/24, No. 11, 12–13.

12 Prim. Slavko Osterc, »Kronika« / "Chronicle", *Ljubljanski zvon (The Ljubljana Bell)*, l. 47, No. 11 (1927): 703–704.

informed readers about the great minds of expressionism.¹³ He was also occupied by questions about Slovenian directors and their competences. He cautiously advised that the Opera ought to have its own professionally trained director.¹⁴ Despite his writings lamenting the direction of the theatre, Rado Kregar, the then administrator of the institution, recruited him as an administrator and archivist in 1927, though soon he was given the opportunity to act as a director. Osip Šest was convinced that the leadership cleverly silenced him in this way.¹⁵ With the 1928/29 season, Debevec's successful career as a director of Ljubljana Drama began. He breathed an intense stage intimacy into his plays, which amazed, and he experienced triumphal successes. He convinced the audience with original interpretations of the most recent book works, the depth of dialogues, and the emphasis on mental content while avoiding a hollow stage attraction. He became a *spiritus agens* for the art streams of the Ljubljana Drama.¹⁶ In the middle of the 30's, when more contemporary directions of younger colleagues Bratko Kreft and Bojan Stupica and experienced Branko Gavelle made it to the stage, he lost his leadership at the Drama and professionally dedicated his time and effort to directing at the Opera in 1939. He was invited to collaborate by Vilko Ukmar, who took over the managerial position of the Opera in the autumn of the same year.¹⁷ Ukmar's invitation was certainly not a coincidence since Debevec had been involved with the Opera since 1930 when he directed Matija Bravničar's opera *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* / *Scandal in the St. Florian Valley*, which he drew attention to Debevec's ability to understand musical and theatrical works. As wide-ranging and well-educated in music, he became an indispensable member of opera performances, where he introduced essential novelties and contemporary approaches to performing. He especially emphasized the power of words and acting talent and significantly increased the level of opera, for which he also served as a teacher of opera singers at the State Conservatory of Ljubljana and then at the Ljubljana Academy of Music. His opera and operetta direc-

13 Dušan Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom) / Slovenian directing quartet (with guest)*, 73–79.

14 Ibid., 80–84.

15 Ibid., 85.

16 Ibid., 89–108.

17 Darja Koter, »Ljubljanska Opera pod vodstvom Vilka Ukmarja (1939–1945)« / »The Ljubljana Opera under the leadership of Vilko Ukmar (1939–1945)«, Vilko Ukmar 1905–1991, tematska publikacija Glasbenopedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani / publication by the Academy of Music Ljubljana, edited by D. Koter (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2006), 39.

tions were marked as excellent performances, as he recognized and emphasized the most cogent scenes.

The purpose of this paper is to present selected operatic directions of Ciril Debevec, especially earlier ones, which are also the most noticeable and has better-documented sources. As it was said, he first tried with Bravničar's opera *Pohujšanje v dolini šentflorjanski / Scandal in the St. Florian Valley*, premiering on May 11th, 1930. At that time, only twenty-seven years old, Debevec wrote his views on musical work and directing opera performances in the gazette *Gledališki list* which was released before the premiere. In the article "Five Remarks on the direction of the opera Scandal in the St. Florian Valley," he wrote that he took the task explicitly at the request of the composer because he himself did not feel sufficiently trained for this work. The text of Ivan Cankar, considered one of the greatest writers of the Slovenian nation, is a literary farce about the relationship of Slovene society to art and freedom of expression and is among the most remarkable dramatic texts in which modernism predicts. We conclude that the message of the libretto was ideally close to Debevec. In 1907, the dramatic performance, a time when it still was in the year of its creation, received a stormy reception from both admirers and opponents of the fabula. Composer Matija Bravničar was already introduced to Cankar's works from his student years when he lived with a circle of free-minded students of Gymnasium in Gorizia who thought critically about social distress and were interested in socialist thinking. Cankar's works took him to the point that he wrote both his operas after his dramas (the second, *Hlapec Jernej in njegova pravica / The Bailiff Yerney and His Rights*, was performed in January 1941). As he told it, director Milan Skrbinšek, proposed the idea for the libretto to him.¹⁸ The latter was, as a professional actor, a graduate of the Vienna Otto School and from 1922 to 1945 an influential actor at Drama Ljubljana and in the 1928/29 season directed Cankar's *Scandal*.¹⁹ As Debevec says, the shape of the opera had not been so close to him so far that he would want to tackle the stage layout. His concerns were stopped at the libretto as an essential article of the opera, which he characterized as a demanding and delicate work, and wrote: "For opera music in the 'old meaning

18 Darja Koter, »Matija (Frane) Bravničar – prispevek k biografiji« / "Matija (Frane) Bravničar - contribution to biography", *Matija Bravničar (1897–1977)*, Tematska publikacija Glasbenopedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani / publication by *Academy of Music Ljubljana*, edited by D. Koter (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2008), 7–24.

19 *Gledališki list / Theatrical Gazette*, 1928/29, No. 1, 3.

of the word,' this original form seems to me partly too sharp, partly too abstract, and in particular too funny. As for the 'new meaning of the word,' it is almost somewhat too simple."²⁰ He emphasized awareness that the opera is very complex, composed of potentially equivalent articles, firstly the singer and actor in one person, second the orchestra, and third the scenography. He did not explain his ideas in detail, but a brief remark indicates that he gave the singer the most demanding task: he emphasizes spiritual and musical content, clearly and convincingly gives the sung word and clearly expresses the character of his role.²¹ In his commentary, he also noted that he was aware of the diversity of both media and, consequently, the urgency for compromise between the original text and his musical adaptation. As he said, in the role as director of the opera, he gave priority to the musical score, which was not easy for him to do. Let us remember that he studied at the renowned Prague Theatre School, where he also studied composition, whereby he acquired the competencies that nobody had among his predecessors nor contemporary directors of the Ljubljana Drama and Opera. Exceptions were, of course, the conductors who at the same time directed. Debevec was aware of the conundrum when he said:

[...] I fully associate myself with the view that the opera director must first of all focus on the essence of music and on the musical design structure. The Bravničar 'Scandal' is a kind of 'Sprechgesang-opera' and would in fact require a new, unique direction. But this type of direction, I think, is out of my league, at least for now."²²

The opera adaptation of *Scandal* was welcomed by the audience, while critics challenged the various aspects of the performance. The harshest critic, Slavko Osterc, wrote among other things: "*The performance was carefully prepared, the directing of Ciril Debevec is exemplary.*"²³ The critic Anton Ocvirk critiqued Bravničar's setting Cankar's work to music as "*artfully irrelevant, musically helpless, the content of Cankar's farce infinitely remote [...]*" while labelling Debevec's directing of *Scandal* as a bright exception.²⁴

20 Ciril Debevec, »Pet opazk k režiji opere Pohujšanje v dolini šentflorjanski«, Gledališki list, / "Five Remarks to the direction of the opera *Scandal* in the St. Florian Valley", *Theatrical Gazette*, 1929/30, No. 15, 83.

21 Ibid.

22 Ibid., 84.

23 Slavko Osterc, »Gledališki pregled«, Ljubljanski zvon / »Theatre Review«, *The Ljubljana Bell*, year 50, No. 6 (1930): 378.

24 Anton Ocvirk, »Ob koncu gledališke sezone«, Ljubljanski zvon / "At the end of the theatre season", *The Ljubljana Bell*, year 50, No. 8 (1930): 486–487.

Ocvirk was otherwise, as a literary historian and the founder of comparative literature, very strict and openly dissatisfied with the productions. The question arises, however, whether he was musically educated sufficiently enough to evaluate Bravničar's work, which surprised everybody with its loose tonality and twelve-tone systematics, competently.

In the following years, Debevec collaborated often with the Opera, in 1932 in the performance of Jules Massenet's *Manon* (1932)²⁵, the following year with the work *Halka* by Stanisław Moniuszko²⁶ and two operas by Leoš Janáček *Jenufa*²⁷ and *Katja Kabanova*²⁸, during the 1934/35 season he directed *Khovanshchina* by Modest Musorgsky²⁹ and Robert Stolz's *The Lost Waltz*³⁰, *The Favourite* or *The Last Days of the Great Lord Fabiano* by Rudolf Wagner-Régeny³¹ the next year, and Richard Strauss's *The Knight of the Rose*³². He did not write about his directorial approaches in these operas, as we have noted, and he explained them only occasionally when he departed from his, or generally expected, orientations and considered that the explanations were necessary. Similarly, he acted in theatre performances.³³ The opera *Manon*, performed during the all-around crisis years and the rise of the cinema, was well received by the audience and one of the rare performances at that time which was content-relevant and convincingly prepared. In his critique, Vilko Ukmar specifically emphasized the role of Debevec and wrote that he managed to clarify the content of the work and led singers to a convincing drama play³⁴. Ukmar also praised Debevec's directing of a work by Rudolf Wagner-Régeny, a young German composer, written in 1932, which, due to stylistic non-uniformity, was considered polemical and wrote that the director convincingly understood the essential values of the fabula, expressing them with a great deal of fantasy and styli-

25 *Gledališki list / Theatre Gazette*, 1932/33, l. 12, No. 5.

26 *Gledališki list / Theatre Gazette*, 1933/34, l. 13, No. 3.

27 *Gledališki list / Theatre Gazette*, 1933/34, l. 13, No. 9.

28 *Gledališki list / Theatre Gazette*, 1933/34, l. 13, No. 17.

29 *Gledališki list / Theatre Gazette*, 1934/35, l. 14, No. 2.

30 *Gledališki list / Theatre Gazette*, 1934/35, l. 14, No. 5.

31 *Gledališki list / Theatre Gazette*, 1935/36, l. 15, No. 5.

32 *Gledališki list / Theatre Gazette*, 1935/36, l. 15, No. 10.

33 Dušan Moravec, Slovenski režiserski kvartet (z gostom) / *Slovenian directing quartet (with guest)*, 112.

34 Vilko Ukmar, »Uprizoritev Massenetove opere *Manon*« / «*The staging of the Massenet's opera Manon*», *Slovenec*, l. LX, No. 270, 2.

zation of the idea.³⁵ It is interesting and meaningful that Marijan Lipovšek, a critic of the *Ljubljanski zvon* magazine who widely discussed the characteristics of the opera and his performance, both pretty much critically, did not even mention the direction.³⁶

In the period from 1935 to 1939, Debevec's position within the Drama changed. As a director, he received more and more sharp criticism, especially as younger writers demythologised his work and gave priority to then young Bojan Stupica (1910-1970), who was a convincing stage experimenter and improviser and closer to young theatre visitors.³⁷ The influence of Debevec thus subsided, but he still had a lot of supporters and excellent, even above-average, performances of stage adaptations of the great literary works of modern times.³⁸ Stacked objections to his directional style prompted him to think of leaving the ensemble of the Ljubljana Drama and begin again on the opera stage. His final decision came in the spring of 1939 when he experienced an explicitly negative critique of Jago in Šest's staging of Shakespeare's *Othello*.³⁹ In assessing how to continue his professional career, he was led by the invitation of friend, composer, musicologist, and publicist Vilko Ukmar, who took over the Opera in autumn 1939 and offered him to become a "boss-director", as well as good working conditions, and above all free hands in choosing a programme that he will feel mentally close to.⁴⁰ The workplace of the director in the Ljubljana Opera was not part of the professional ensemble, but Ukmar, as comprehensively proficient, decided that it was an essential part of the theatre standard. Regarding the importance of operatic direction and the fact that Ciril Debevec was a good choice for its development in the Ljubljana opera house, Ukmar wrote that changing directors too often brought too much stylistic diversity as well as that the *"traditional way of directing in terms of template ostentation of persons in the space according to the prescribed pattern was without deep-*

35 Vilko Ukmar, »Gledališče in glasba. Delo opernega gledališča v sezoni 1935/36« / "Theatre and music. The work of the Opera theatre in the season 1935/36", *Dom in svet*, Year 49, No. 3-4, 230-231.

36 Marijan Lipovšek, »Problem slovenske opere in letošnje novitete« / "The problem of Slovenian opera and this year's novelty", *Ljubljanski zvon*, Year 56, No. 3 (1936): 172-178.

37 Dušan Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom) / Slovenian directing quartet (with guest)*, 115-116.

38 Ibid., 117.

39 Ibid., 120-122.

40 Darja Koter, »Ljubljanska Opera pod vodstvom Vilka Ukmarja (1939-1945)« / "The Ljubljana Opera under the leadership of Vilko Ukmar (1939-1945)", 39.

er psychological justifications” and that at the forefront was staging effect.⁴¹ On the contrary, he stated the influences of the new Russian school, headed by Vsevolod Majerhold, and advocated for greater stage dynamics and the connection of the viewer with the actor and influenced the directions of Bratko Kreft, Ferdo Delak and Branko Gavella. Ukmar emphasizes that it had a special...

*[...] strong echo to the directing work of Ciril Debevec, who, with his dynamic nature of constantly fighting the opposites, brought a special life into the Opera. The combined mastery of the dramatic and musical profession, with its rich fantasy, found an expression in a harmonious connection of classical, romantic, and moderately expressive elements. In the composition he [...] collected and edited the whole by logic and necessity of mental experiences ... in a reasonably divided space [...] and [...] in a flexible balance.*⁴²

Thus, it seems that Debevec’s directing model best suited Ukmar. As a trained musicologist and critic of the Ljubljana Opera in the 30’s of the 20th century, he had firmly developed aesthetic views that were comparable to Debevec’s.⁴³

In his first season as “boss-director”, Debevec prepared a stylistic variety of musical works, such as *The Queen of Sheba* by Karl Goldmark,⁴⁴ Jules Massenet’s *Le Jongleur de Notre-Dame*,⁴⁵ Mozart’s *The Marriage of Figaro*⁴⁶ and the novelty of Danilo Švar *Kleopatra* (premiere May 11th, 1940).⁴⁷ The latter experienced the greatest media reception and Matija Tomc presented it in detail in *Dom in svet* magazine, praising it as versatile and exceptional, and devoted only a short praise to the direction.⁴⁸ We find that critics were lenient of the new leadership, repertoire policies, and perfor-

41 Vilko Ukmar, »Podoba slovenske opere 1919–1939« / *“Music theatrical practice of the Slovene Opera 1919–1939”*, *Kronika slovenskih mest* year 7, No. 3 (1940): 175.

42 Ibid.

43 Vilko Ukmar, *Poglavja iz glasbene estetike / Chapters of musical aesthetics* (Ljubljana: Glasbena matica, 2006).

44 *Gledališki list / Theatre Gazette*, Opera, 1939/40, year 19, No. 1.

45 *Gledališki list / Theatre Gazette*, Opera, 1939/49, year 19, No. 3.

46 *Gledališki list / Theatre Gazette*, Opera, 1939/40, year 19, No. 4.

47 *Gledališki list / Theatre Gazette*, Opera, 1939/40, year 19, No. 14.

48 Matija Tomc, »Gledališče. Dr. Danilo Švara Kleopatra« / *“Theatre. Kleopatra by Dr. Danilo Švar”*, *Dom in svet*, year 52, No. 7 (1940): 429–432.

mances.⁴⁹ In 1940/41, Debevec directed several new performances, among them Ludwig van Beethoven's *Fidelio* and Matija Bravničar's novelty *Hlapec Jernej in njegova pravica / The Bailiff Yerney and His Rights* and followed the repertoire of the director Ukmar.⁵⁰ Debevec published a commentary on *Fidelio* in the *Gledališki list*, pointing out that being an opera director does not allow as much freedom as a drama director, as it is confined with the rhythm, pace, dynamics, etc. He took out the important role of the conductor and added that the director has the opportunity to intervene into the visibility of the content, stage dynamics, efficient distribution of individual characters, distinct pronunciation, etc. and added that for him *Fidelio* is primarily a musical work, "a drama of pure, completely impeccable singing and a great mental expression and ... a sample of humanity."⁵¹ Debevec's remarks seem to be directed to "justify" the minimalist stage-setting approach the audience was not familiar with yet. He also explained his approach to Bravničar's novelty, which he had puzzled over when he said:

*As this work in its original [...] form [...] is magnificent and shocking, it misses most of the important components of [...] true theatre work, the tension of opposites, the lively attraction and sharpness of the fighting characters, the unusual density originating from the characters, the danger and impact of complications, conflicts and resolutions, the dynamic diversity of the action, the fullness of external and internal happenings, the structure of content escalation, and the necessity of a tragic conclusion.*⁵²

He was convinced that the music abolishes the director's freedom and locks in the direction, he wondered how to tackle all the literary and musical characteristics in order to make them persuasive on stage and he saw the solution in a more rather than less "concert" tranquil direction,⁵³ to which he was more inclined than most of his predecessors. Before the performance of Gounod's *Faust* in 1941, he told about his vision of directing opera:

49 Prim. Marijan Lipovšek, »O našem glasbenem življenju« / "About our musical life," *Ljubljanski zvon*, year 60, No. 9 (1940): 579–580.

50 Unknown, »Razgovor z ravnateljem Ukmarjem« / "Interview with Director Ukmar", *Gledališki list / Theatre Gazette*, Opera, 1940/41, year 20, No. 1: 4–7.

51 *Gledališki list / Theatre Gazette*, Opera, 1940/41, year 20, No. 1, 8–10.

52 Ciril Debevec, »Režijske opazke k Hlapcu Jerneju« / "Directorial remarks on The Bailiff Yerney", *Gledališki list / Theatre Gazette*, Opera, 1940/41, year 20, No. 9, 101–102.

53 *Ibid.*, 102.

I never pursued specific goals. Maybe it was because of this that I was sometimes a bit too "academic" or even "boring" as I got a friendly or less friendly hint here and there. My goals in directing were as a matter of fact always the same: to get involved - if possible - only in those works that are artistic (i.e. literary 133 or musical), valuable, and give such a stage appearance that, in my opinion, will be the most trustworthy representation of the writer or the composer's work. The main and only real goal of the director seemed to me always to deepen, reveal, display, and interpret the author's work, but not to emphasize and represent himself on the account of the author.⁵⁴

In the 1941/42 season, Debevec dedicated himself to Verdi's *Aida*, *La Bohème* and *Madame Butterfly* by Puccini, Rossini's *The Barber of Seville*, Smetana's *The Bartered Bride*, Tchaikovsky (*Eugene Onegin*) and some others.⁵⁵ Towards the end of the season, he began to respond more frequently in the *Gledališki list*, commenting on the structure of musical performances and within that the role of directing, he succeeded in responding in a very witty way, but with a bitter taste of his own importance, when he says:

Some, or maybe most, operatic directors are represented somehow like this: a vocal-technical singer learns his role from a singing teacher, music ("singing by notes") the singer is taught by a band-master, the actor's image "creates" the singer according to his "famous" pattern, which he had seen yesterday or in the day before yesterday at home or abroad, or he was told about it by acquaintances, friends, or enemies; the pronunciation singer is taught by dramaturge; dresses on stage are made according to templates by the theatre tailor; the mask is taken from 'known patterns', the light is managed, as much as that is allowed by the lighting devices, by the tested illuminator; the scene is made by the scenographer. What remains is made by the director. . . Here and there he also shows to whom where the doors are in the scenery so as not to push by chance through the wall ...⁵⁶

54 »Razgovor z režiserjem« / "Interview with the director", *Gledališki list / Theatre Gazette*, Opera, 1940/41, No. 12, 133–134.

55 Prim. *Gledališki listi / Theatre Gazette*, Opera, season 1941/42.

56 Ciril Debevec, »Operni zapiski« / "Opera notes", *Gledališki list / Theatre Gazette*, Opera, 1941/42, year 21, No. 15, 140–142.

In the following season (1942/43), he first set on stage *Traviata* and wrote some explanations for the staging. In Debevec's observations of operas, we follow, inter alia, his view of various stage performances, to which he was mostly reserved, even sceptical because he was convinced that the director should be as close as possible to the original.⁵⁷ Directing *The Barber of Seville* by Gioachino Rossini he believed that it must radiate "*transparent lightness, glowing cheerfulness and murmuring effervescence*."⁵⁸ He had a completely different mindset for Massenet's *Thaïs*, where he took the opportunity to comment on the position of the director in the opera house and made fun of all actors in a witty way.⁵⁹ He argued that the opera stage should not be

*an exhibition place for voice-physical exercises, but primarily a field for the singing-acting-artistic design of living human types and characters, [...] where there is no space for flirting the player with the audience.*⁶⁰

His "Operni zapiski" (Opera Notes), which have regularly been featured in the respective *Gledališki list* since 1941 (Debevec became its editor), became true essays about operas, their producers, singing roles, staging, and directing challenges, and represent the best overview of Debevec's views on the musical theatre. In writing them, he was often openly mad at critics that had been judging his work too superficially and even incorrectly.⁶¹ Among the critics, there were also some glowing reviews, who in Debevec's directors recognized the exceptional sense of the main moves of each piece, the appropriate allocation of singing roles, and the balance between singing and dramatic expression.⁶²

57 Prim. Ciril Debevec; »Režijske opombe k 'novi Traviati'« / "Directional notes on the 'new Traviatia'", *Gledališki list / Theatre Gazette*, Opera, 1942/43, year 22, No. 1, 6–8.

58 Ciril Debevec; »Režijske opombe k 'Seviljskemu brivcu'« / "Directional notes on the 'The Barber of Seville'", *Gledališki list / Theatre Gazette*, Opera, 1942/43, year 22, No. 2: 3–5.

59 Ciril Debevec; »Operni zapiski« / "Opera notes", *Gledališki list / Theatre Gazette*, Opera, 1942/43, year 22, No. 6, 53.

60 Ciril Debevec; »Operni zapiski VII« / »Opera notes VII«, *Gledališki list / Theatre Gazette*, Opera, 1942/43, year 22, No. 8, 69–70.

61 Prim. Ciril Debevec; »Režijski zapiski k letošnji 'Madame Butterfly'« / "Directional notes for this year's 'Madame Butterfly'", *Gledališki list / Theatre Gazette*, Opera, 1942/43, year 22, No. 13, 113–117.

62 Prim. Darja Koter; »Ljubljanska Opera pod vodstvom Vilka Ukmarja« / "The Ljubljana Opera under the leadership of Vilko Ukmar", 42.

With the German occupation of Ljubljana in the autumn of 1943, new uncertainties and personnel changes came to the Opera. Ciril Debevec was appointed Director of the Drama in October of the same year, which meant that his regular acting as opera director ceased. Robert Primožič, a singer, was appointed as the leader of direction, a position which he had tried to elevate himself to repeatedly until that time, but soon after he died in an accident.⁶³ In the first issue of the 1943/44 *Gledališki list* of the new 1943/44 season, Debevec, still an editor at that time, made a significant point that the situation did not allow anything other than the implementation of military commands.⁶⁴ It is not known whether or not he already knew that he would be transferred to the Drama, but it is entirely possible. The official news about his relocation was published in the drama theatre paper on November 21st, 1943. Moravec writes that Debevec, as the new headmaster of the Drama, in his introductory speech stressed that this appointment was unexpected, but he comments that he always wanted to be in that place.⁶⁵ In spite of his new tasks, he did not completely abandon cooperating with the opera house and was occasionally a guest there. In 1944, he participated in two opera performances (J. Massenet *Manon*⁶⁶ and L. Janáček *Jenufa*⁶⁷).

After a short wartime functioning in the Ljubljana Drama, he spent 10 years after the war devoted to the Drama at The Maribor Slovene National Theatre (SNG Maribor) and every season produced some opera performances, mostly in Ljubljana.⁶⁸ Since 1965, he once again worked only in Ljubljana and continued to realize his vision, with which he consistently enforced the dramatic element in performances and expected a psychologically deep play from the singer and achieved great successes. His last performance was *Nabucco* in 1972 at the Opera in Ljubljana. During the 30th anniversary of his professional career in the 1956/57 season, conductor and composer Danilo Švara wrote that before the era of Ciril Debevec,

opera direction meant more of an arrangement of scenery and costumes, departures and arrivals, arranging of groups and taking care of the outer image of the performance. Opera direction in the

63 Ibid., 45.

64 Ciril Debevec, »Na mesta« / "On places", *Gledališki list / Theatre Gazette*, Opera 1943/44, year 23, No.1: 1–3.

65 Dušan Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)/ Slovenian directing quartet (with guest)*, 136.

66 *Gledališki list / Theatre Gazette*, Opera, 1943/44, year 23, No. 11.

67 *Gledališki list / Theatre Gazette*, Opera, 1944/45, year 24, No. 1.

68 Ciril Debevec, sigledal.org/geslo/Ciril_Debevec, approach 15. 5. 2018.

true sense of the word is more: it is primarily opera dramaturgy, a direction based on the expression of musical thought, on their dramatic expression.

He emphasized that the ideal of the opera director is musicality and the ability to read the score, which was clearly marked by Ciril Debevec.⁶⁹ Švara highlighted *Manon*, *Jenufa*, *Rusalka*, *Fidelio*, *Falstaff*, etc. as the most prominent performances and masterpieces of his career and wrote that thanks to Debevec a group of young singers were convincing in their acting form, among which the soprano Valerija Heybal stood out. He considered Ciril Debevec the director who first established opera dramaturgy in Slovenia and influenced younger directors with his work.⁷⁰ Emil Frelih and Hinko Leskovšek distinguished themselves among his successors. Vilko Ukmar and Osip Šest also respectfully paid tribute to Debevec's professional jubilee. Among other things, Ukmar wrote that Debevec's directing is guided by the idea through which he finds shelter in deep artistic confessions and searches for human values⁷¹ in them. While Debevec's former mentor Šest emphasized his wide knowledge of modern directing schools from Vienna, Prague to Moscow and that he paved the way for Strindberg, Klabund, and Czech and French contemporaries on the domestic theatre stage. As Debevec's greatest contribution to the development of opera directing, he emphasized his exceptional musicality, with which

*he told opera that the notes are not supposed to be sung, but experienced, that there are a hundred things in a score that are not marked but they, however, are the most beautiful charm of a musical creation.*⁷²

Bibliography

Debevec, Ciril. "Pet opazk k režiji opere Pohujšanje v dolini šentflorjanski". In *Gledališki list*. 1929/30, No. 15, 83.

69 Danilo Švara, »O Cirilu Debevču – opernem režiserju« / "About Ciril Debevec – opera director", *Gledališki list / Theatre Gazette*, No. 3 (Opera SNG Ljubljana), 1956/57, 52.

70 Ibid., 53.

71 Vilko Ukmar, »Srečanja s Cirilom Debevčem« / "Meetings with Ciril Debevec", *Gledališki list / Theatre Gazette*, No. 3 (Opera SNG Ljubljana), 1956/57: 57–60.

72 Osip Šest, »Pot v serpentinah« / "The path that serpentine", *Gledališki list / Theatre Gazette*, No. 3 (Opera SNG Ljubljana), 1956/57: 68.

- Debevec, Ciril. "Režijske opazke k Hlapcu Jerneju". In *Gledališki list*. Opera, 1940/41, No. 9, 101–102.
- Debevec, Ciril. "Operni zapiski". In *Gledališki list*. Opera, 1941/42, No. 15, 140–142.
- Debevec, Ciril. "Režijske opombe k 'novi Traviati'". In *Gledališki list*. Opera, 1942/43, No. 1, 6–8.
- Debevec, Ciril. "Režijske opombe k 'Seviljskemu brivcu'". In *Gledališki list*. Opera, 1942/43, No. 2, 3–5.
- Debevec, Ciril. "Operni zapiski". In *Gledališki list*. Opera, 1942/43, No. 6, 53.
- Debevec, Ciril. "Operni zapiski VII". In *Gledališki list*. Opera, 1942/43, No. 8, 69–70.
- Debevec, Ciril. "Režijski zapiski k letošnji 'Madame Butterfly'". In *Gledališki list*. Opera, 1942/43, No. 13, 113–117.
- Debevec, Ciril. "Na mesta". In *Gledališki list*. Opera 1943/44, No. 1, 1–3.
- Gledališki list / Theatre Gazette*. 1932/33, No. 5.
- Gledališki list / Theatre Gazette*. 1933/34, No. 3, 9, 17.
- Gledališki list / Theatre Gazette*. 1934/35, No. 2, 5.
- Gledališki list / Theatre Gazette*. 1935/36, No. 5, 10.
- Gledališki list / Theatre Gazette*. Opera, 1939/40, No. 1, 3, 4, 14.
- Gledališki list / Theatre Gazette*. Opera, season 1940/41.
- Gledališki list / Theatre Gazette*. Opera, season 1941/42.
- Gledališki list / Theatre Gazette*. Opera, 1943/44, No. 11.
- Gledališki list / Theatre Gazette*. Opera, 1944/45, No. 1.
- Koter, Darja. "Ljubljanska Opera pod vodstvom Vilka Ukmarja (1939–1945)". In *Vilko Ukmar 1905–1991*. Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani. Darja Koter, ed.. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2006, 35–48.
- Koter, Darja. "Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem: od diletantizma Dramatičnega društva do poskusov profesionalizacije v Deželnem gledališču". In *Muzikološki zbornik* 46/1 (2010): 57–72.
- Koter, Darja. "Development of the Theatre and Opera director's Role in Slovenia Between the Two World Wars". In *Musicological Annual* 46/2 (2010): 109–122.
- Koter, Darja. "Evropska kulturna migracija in ljubljanska Opera v obdobju Mirka Poliča (1925–1939)". In *Performing Arts, Migration, Politics: Slovenian Theatre as an Agent of Intercultural Exchange*. Barbara Orel, ed.. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2017, 64–83.
- Koter, Darja. "Josip Nolli – pionir Dramatičnega društva v Ljubljani". In *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe: ob 150-letnici ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani*. Štefan Vevar and Barbara Orel, ed.. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2017, 53–68.

- Koter, Darja. »Migracija v ljubljanski Operi v obdobju ravnatelja Friderika Rukavine«. In *Glasbene migracije: stičišče evropske glasbene raznolikosti*, ed. Jernej Weiss, Portorož: Založba Univerze na Primorskem; Ljubljana: Festival, 2017, 343–357.
- Lipovšek, Marijan. »Problem slovenske opere in letošnje novitete«. In *Ljubljanski zvon* 56/3 (1936): 172–178.
- Lipovšek, Marijan. "O našem glasbenem življenju". In *Ljubljanski zvon* 60/9 (1940): 579–580.
- Moravec, Dušan. *Slovenski režiserski kvartet (z gostom): Osip Šest, Ciril Debevec, Branko Gavella, Bratko Kreft, Bojan Stupica*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996.
- Ocvirk, Anton. "Ob koncu gledališke sezone". In *Ljubljanski zvon*, year 50, No. 8 (1930): 486–487.
- Osterc, Slavko. "Gledališki pregled". In *Ljubljanski zvon*, year 50, No. 6 (1930): 378.
- Šest, Osip. "Opera in jaz". In *Gledališki list*. 1923/24, No. 11: 12–13.
- Šest, Osip. "Jaz in ,Oranže'". In *Gledališki list*. 1927/28, No. 3, 38–39.
- Šest, Osip. "Pot v serpentinah". In *Gledališki list*. 1956/57, No. 3, 68.
- Švara, Danilo. "O Cirilu Debevcu – opernem režiserju". In *Gledališki list*. No. 3 (Opera SNG Ljubljana), 1956/57, 52.
- Tomc, Matija. "Gledališče. Dr. Danilo Švara Kleopatra". In *Dom in svet* 52/7 (1940): 429–432.
- Ukmar, Vilko. "Gledališče in glasba. Delo opernega gledališča v sezoni 1935/36". In *Dom in svet* 49/3–4, 230–231.
- Ukmar, Vilko. "Uprizoritev Massenetove opere Manon". In *Slovenec*. l. LX, No. 270, 2.
- Ukmar, Vilko. "Podoba slovenske opere 1919–1939". In *Kronika slovenskih mest* No. 3 (1940): 175.
- Ukmar, Vilko. "Srečanja s Cirilom Debevcem". In *Gledališki list*, No. 3 (Opera SNG Ljubljana), 1956/57, 57–60.

Repertoarna analiza ljubljanskega opernega uprizarjanja od ustanovitve Dramatičnega društva do danes

Gregor Pompe
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Pričujoče besedilo je nastalo kot sklepno dejanje parcialnih raziskav, ki so se dotikale repertoarnih značilnosti posameznih obdobj ljubljanske Opere: repertoarni pregled Opere v času delovanja Dramatičnega društva in prikaz vpliva politike v prvih dveh desetletjih po drugi svetovni vojni je bil za tokratno objavo dopolnjen še s pregledom repertoarja ljubljanske Opere v zadnjih štirih desetletjih. Glavna naloga tako sestavljenih parcialnih raziskav je bila pregledati operni repertoar ljubljanske Opere vse od ustanovitve Dramatičnega društva, ki je med svoje naloge zapisalo tudi izvajanje glasbeno-gledaliških del, zaradi česar imamo lahko letnico 1867 upravičeno za začetek slovenskega institucionaliziranega opernega uprizarjanja. Seveda so se družbeni, politični in estetski pogoji, torej konteksti spreminjali, zato sem ljubljansko operno poustvarjalnost periodiziral v pet zgodovinsko zaključenih enot:

- od ustanovitve Dramatičnega društva do selitve v novo stavbo Deželnega gledališča (1867–1892),
- od selitve v stavbo Deželnega gledališča do začetka prve svetovne vojne (1892–1914),
- obdobje med svetovnima vojnama (1918–1945),
- obdobje po drugi svetovni vojni v skupnem jugoslovanskem prostoru (1945–1991) in
- obdobje po osamosvojitvi Slovenije (od 1991 do danes).

V teh posameznih obdobjih sem pozornost namenil različnim »kazalnikom«, s pomočjo katerih bom skušal pokazati na glavne repertoarne značilnosti v posameznih obdobjih in kasneje izluščiti tudi splošne značilnosti. Zanimalo me je predvsem naslednje:

- dotekanje novih opernih naslov, še posebej hitrosti njihove »pretočnosti« iz evropskih opernih središč ter s tem povezano vprašanje aktualnosti,
- preiskovanje razmerja med posameznimi opernimi žanri in nacionalnimi tradicijami,
- iskanje najpogostejše izvajanih opernih del ali skladateljskih imen, na podlagi katerih bi bilo mogoče razkriti
- repertoarne posebnosti ljubljanskega opernega gledališča glede na podobna gledališča v Evropi.

1867–1891: Od ustanovitve Dramatičnega društva do selitve v novo stavbo Deželnega gledališča

Prvo obdobje delovanja Dramatičnega društva je bilo v znamenju poizkusov in močne »infrastrukturne«, profesionalne (izobrazba) ter personalne podhranjenosti. Zato je treba biti posebej previden pri odkrivanju uprizoritev, ki jih je zaznamoval tudi pomembnejši glasbeni delež. Izkaže se namreč, da je bila v tistem času – in to ne le na domačem odru – meja med gledališko igro (torej v današnjem pogledu v prvi vrsti govorno dramo), ki je vsebovala glasbene točke, in razvito spevoigro, ki jo lahko imamo za »pravi« glasbeno-gledališki žanr, precej izmuzljiva, čemur je najbrž botroval skromen glasbeniško-pevski izvajalski aparat. Tako primerjava partitur in dramskega besedila Stöcklove *Čarovnice* (1875), ki se jo obravnava kot spevoigro, in scenske glasbe, ki jo je isti skladatelj napisal za igro *Robert in Bertram* (1879) in nosi žanrsko oznako »burka s petjem in plesom«, pokaže, da na glasbeni ravni in tudi v razmerju med petim ter govorjenim besedilom ni mogoče odkriti prave razlike, zaradi česar oznake, kot so »burka«, »opereta«, »igrokaz«, »spevoigra« ali »komad s petjem«, odpirajo široko žanrsko polje, ki se razteza od skromne in preproste scenske glasbe do lažje, preproste opere (predvsem izraz opereta se je sprva uporabljal na takšen način¹). Obvezna prisotnost glasbe (tudi orkestra in igralsko obvladovanje

1 Prim. Andrew Lamb, »Operetta« v *Grove Music Online. Oxford Music Online*, ur. Laura Macy (Oxford: Oxford University Press), dostopano 9.10.2014, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/20386>.

petja) je bila v gledališčih 19. stoletja nekaj samoumevnega, zato je bilo ločevanje med danes popolnoma oddaljenima žanroma govorne drame in opere še precej zabrisano.

Med deli, ki jih je do selitve v novo stavbo pripravilo Dramatično društvo, bi le s težavo našli kako zares »pravo« opero, temveč predvsem lažje žanre – tako v vsebinskem kot tudi tehničnem pogledu. Tako so bile pogostejše izvajane »komične operete« oz. burke nemškega skladatelja Augusta Conradija (1821–1873), ki se je v zgodovino glasbe vpisal predvsem kot Lisztov kopist in svetovalec pri instrumentaciji v času njegovega weimarskega službovanja (1844–1849), nato pa je deloval v Berlinu kot gledališki kapelnik in avtor številnih burk in spevoiger,² operete francoskega tipa vsem znanega mojstra Jacquesa Offenbacha (1819–1880) ter spevoigre nenavadno marljivega mojstra dunajskih gledališč Adolfa Müllerja (1801–1886), katerega opus šteje okoli 600 glasbeno-gledaliških del večinoma lažjega žanra. Še posebej bode v oči izvedba Müllerjeve verzije Donizettijeve opere *Hči polka*, pri čemer je seveda šlo za burko oz. *vaudeville* (slovenska označba žanra tistega časa je bila opereta), ki jo gre razumeti kot tipično travestijo znanega dela po preverjenem modelu, značilnem predvsem za Offenbachove operete, in ne za kakšno resno približevanju žanru *opéra comique*, kar je v svoji osnovi Donizettijeva mojstrovina. Med zgodnjimi izvedbami zbuja še posebno pozornost Schubertova »komična opera« *Advokata*, ki v resnici ni nič drugega kot kratek, približno šestminutni pevski trio, katerega besedilo je domišljeno kot krajši dramski prizor s spremljavo klavirja (ohranila se je sicer tudi verzija za dve violini in violončelo), glasba pa je v veliki meri povzeta po delu skladatelja Antona Fischerja (1778–1808) – delo je nastalo leta 1812, ko je imel Schubert zgolj 15 let.³ Prav takšno spoznanje najbrž dobro osvetljuje tudi druge izvedbe Dramatičnega društva – bile so preprostejše, kot to sugerirajo žanrske označbe, ki jih beremo iz današnjega zornega kota. Tudi oznake »velika romantično-tragična opera v 3 dejanjih« *Kralj Vondra XXVI.* češkega skladatelja Josefa Illnerja (1839–1894), ki so jo uprizorili leta 1870, ne gre jemati preveč resno, temveč ironično, saj je v resnici šlo za burko, kar dokazuje objavljen slovenski prevod.

V tem kontekstu niso po kvaliteti ali zasnovi prav nič odstopala slovenska dela, kar velja tako za *Tičnika* Benjamina Ipavca, ki je bil prvič izveden že leta 1866 v okviru prizadevanj Slovenskega društva, kot tudi za

2 Prim. Georg Richard Kruse, »August Conradi (gestorben 26. Mai 1873). Ein Gedenkbild«, *Die Musik* 12, št. 4 (1912/13): 3–13.

3 Prim. Reinhard Van Hoorickx, »Schubert's Trio 'Die Advokaten'«, *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 25, št. 4 (1971): 46–52.

Vilharjevo z nacionalno zgodovinsko tematiko prežeto resnobno spevoigro *Jamska Ivanka* (Filharmonična družba je leta 1851 izvedla tri odlomke), ki ji je ob izvedbi leta 1871 z orkestracijo in novo uverturo »pomagal« kapelnik Georg Schantel. Tudi prva, operetna verzija Foersterjevega *Gorenjskega slavčka*, zmagovalka natečaja Dramatičnega društva, na katerega se je z opernim delom prijavil sicer samo še Anton Hribar (1839–1887) z opere *Prepir o ženitvi* na besedilo duhovnika Jurija Grabrijana (1800–1882), ne odstopa od okvirov spevoigre, kar velja tudi za *Čarovnico* Antona Stöckla, za katero je mogoče trditi, da je po glasbeni plati celo boljše delo od *Tičnika* in bi si zato zaslužila podrobnejšo obravnavo muzikološke stroke.

1892–1914: Od selitve v novo stavbo Deželnega gledališča do začetka prve svetovne vojne

Situacija se je precej spremenila s selitvijo v novo stavbo Deželnega gledališča, kjer se je skoraj takoj začelo »pravo« glasbeno-gledališko delo, katerega motor je postal Fran Gerbič, ki se je na vabilo Glasbena matice, Dramatičnega društva in Čitalnice vrnil po uspešni pevski in učiteljski karieri v domovino. Na novem odru je bila najprej izvedena Blodekova enodejanka *V vodnjaku*, ki jo je sicer Gerbič prvič pripravil sam leta 1889, zdaj pa je režijsko delo prevzel Josip Noll. Gerbič se je očitno še moral zavedati omejenosti izvajalcev, zato na sporedu najdemo predvsem operete (I. Zajc, F. Suppé, J. Offenbach, Hervé), toda takšna prevlada lažjega žanra se konča, ko postane leta 1895 kapelnik češki dirigent Hilarij Benišek, ki takoj pričeneja vzpostavljati standardni operni repertoar. Do leta 1897, torej le pet let po odprtju vrat Deželnega gledališča, Dramatično društvo že pripravi izvedbe oper, ki so še danes najpomembnejši del stalnega repertoarja: *Kmečka čast*, *Čarostrelec*, *Prodana nevesta*, *Trubadur*, *Carmen*, *Faust*, *Gorenjski slavček*, *Rigoletto*, *Traviata* in *Ples v maskah*. Seznam teh del je smiselno primerjati z najpogostejše izvajanimi operami v ljubljanskem gledališču (seveda zgolj v »slovenskem« delu od leta 1867 naprej – gl. tabelo 1), ki razkriva, da lahko kar osem od desetih oper najdemo na lestvici petnajstih največkrat izvedenih oper.

Seveda sodi drugo obdobje ljubljanske Opere že v čas, ki ga je zaznamovala historizacija opernih sporedov, ki se je začela konec 18. stoletja in se je utrdila prav ob koncu 19. stoletja⁴ – na repertoarju prvih let v novi stavbi najdemo le malo aktualnih del, prevladujejo že »preverjena« dela, nastala

4 Prim. Dietrich Steinbeck, »Der Spielplan als Ergebnis seiner geschichtlichen Entwicklung«, v *Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland*,

Tabela 1: Najpogostejše izvajane opere v slovenskem delu ljubljanske opere od leta 1867 do 2015.

mesto	skladatelj	opera	št. izvedb
1	B. Smetana	Prodana nevesta	19
2	G. Bizet	Carmen	18
3	G. Puccini	La bohème	16
4	P. I. Čajkovski	Jevgenij Onjegin	15
5	C. Gounod	Faust	14
6	G. Verdi	Rigoletto	14
7	G. Verdi	La traviata	14
8	A. Dvořák	Rusalka	14
9	G. Puccini	Madama Butterfly	14
10	P. Mascagni	Kmečka čast	13
11	G. Verdi	Trubadur	13
12	A. Foerster	Gorenjski slavček	12
13	R. Leoncavallo	Glumači	12
14	G. Rossini	Seviljski brivec	12
15	G. Puccini	Tosca	12

okoli sredine 19. stoletja. V tem pogledu predstavljajo izjemo opera *Codrillo* Rudolfa Wurmba, Mascagnijeva *Kmečka čast*, *Stari ženin* Karla Bendla in Humperdinckova *Janko in Metka*. Wurmb (1842–1907) je med letoma 1882 in 1888 deloval pri Glasbenem društvu v Celovcu, zato se ga je najbrž razumelo kot »regionalnega« skladatelja,⁵ podobno pa velja za češkega skladatelja Karla Bendla (1838–1897), ki je bil konec koncev tudi član žirije ob že omenjenem razpisu Dramatičnega društva leta 1870,⁶ medtem ko je z Mascagnijevo enodejanko in Humperdinckovo pravljичno opero Dramatično društvo bolj jasno odmerilo sodobni operni trenutek, razpet med italijanski verizem, ki je v tistem času pričeval svoj zmagoviti pohod po evropskih gledališčih, in postwagnerjansko opero, torej med dedičema tradicije italijanske in nemške opere.

Zavezanost preteklosti v določeni meri razkriva tudi žanrska analiza repertoarja, saj v njem še zmeraj sorazmerno velik delež zavzema žanr romantične opere, torej prvenstveno nemški tip opere iz sredine 19. stoletja

ur. D. Glatt-Behr (Thurnau: Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, 1978), 142.

5 Clytus Gottwald, *Die Handschriften der württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Die Handschriften der ehemaligen königlichen Hofbibliothek. Codices musici 3* (Wiesbaden: Harrassowitz, 2004), 235.

6 Anton Trstenjak, *Slovensko gledališče. Zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske* (Ljubljana: Dramatično društvo, 1892), 58.

(v to kategorijo sodita poleg Webrovega *Čarostrelca* in oper *Martha* in *Alessandro Stradella* Friedricha von Flotowa tudi zgodnji mojstrovini Richarda Wagnerja *Večni mornar* in *Lohengrin* – vsa ta dela so bila v tem obdobju izvedena v Ljubljani), ki je izšel direktno iz spevoigre – romantična opera se zdi torej tudi na poustvarjalni ravni logični preskok od izvajanja lažjih opernih žanrov k veliki operi. Toda hkrati se na prvo mesto po številu izvedb že prikradejo veristične opere (18 izvedb, 15 izvedb romantičnih oper), katerih mednarodni pohod se začne leta 1890 z izvedbo Mascagnijeve enodejanke *Kmečka čast*. V Ljubljani Mascagnija spoznajo samo dve leti kasneje, nato pa zelo hitro sledijo še Leoncavallovi *Glumači* (1899) ter Puccinijeve najbolj popularne opere *La bohème* (1903), *Tosca* (1906) in *Madama Butterfly* (1908) – v vseh teh primerih gre za opere, ki se iz evropskih odrov zelo hitro preselijo na ljubljanski oder, kar kaže, da je bilo vodstvo opere vendarle v stiku s sodobnimi tokovi oz. v tem primeru modo. V tem pogledu je zanimiva tudi primerjava med repertoarjem nemškega in slovenskega dela gledališča – medtem, ko je prvo bolj izrazito izvajalo nemški repertoar (na repertoarju se tako znajdejo danes pozabljeni skladatelji Viktor Nessler, Herman Zumppe in Victor Hausmann), pa je drugo predstavljalo bistveno več slovanskega repertoarja, ki mu na nemškem odru ni bilo mesta (poleg Bendlovega *Starega ženina* gre omeniti še Moniuszkovo *Halko*, torej poljsko nacionalno opero, hrvaško nacionalno opero *Nikola Šubić-Zrinski* Ivana Zajca, opero *Maričon* Srečka Albinija, Kovačoviceve *Psoglavce*, operi *Poljski Žid* in *Naskok na mlin* Karla Weisa, *Ljubimkanje* Františka Neumanna ter *Božično drevo* V. I. Rebikova). Toda bolj pomembna kot ta »nacionalna« razlika, ki bi jo bilo sicer mogoče odčitati iz primerjave slovenskega gledališča z vsakim drugim provincialnim gledališčem v Avstro-Ogrski,⁷ se zdi spoznanje, da je slovenski del začel svojo repertoarno politiko zelo ambiciozno: da je zajezil poplavo operet (nikoli niso izvajali več kot štirih operete na sezono⁸) in pripravil prve izvedbe (torej pred nemškim delom) tako pomembnih in izvajalsko zahtevnih oper, modeliranih po zgledu pariške velike opere (*grand opéra*), kot sta Verdijeva *Aida* (1898) in Wagnerjev *Večni mornar* (1900).

1918–1945: Med obema vojnama

Operno življenje se je ponovno vzpostavilo šele po koncu prve svetovne vojne; zdaj seveda že v okviru nove države in v novih nacionalnih okvirih.

7 Špela Lah, »Slovensko-nemška dihotomija v Deželnem gledališču v Ljubljani med letoma 1892 in 1914«, *Muzikološki zbornik* 36, št. 2 (2000): 107.

8 Špela Lah, »Struktura repertoarja glasbeno-gledaliških del novega Deželnega gledališča (1892–1903)«, *Muzikološki zbornik* 41, št. 1 (2005): 75.

Novo situacijo je deloma zaznamovala odsotnost prejšnje nemško-slovenske dvojnosti, ki ni prinašala zgolj pozitivnih učinkov konkurence, temveč tudi plodno sodelovalno razmerje in repertoarne dopolnitve.⁹ Hkrati je bil to tudi v svetovnem pogledu čas, v katerem je opera še zadnjič opravljala vlogo osrednjega kulturnega prostora in je na nek način služila prezentaciji vodilnih ideologij, ki so v nadaljevanju sprožile z novo vojno kataklizmo svetovnih razsežnosti, po katerih se opera nikoli več ni zares opomogla. To zadnje »cvetenje« operje je mogoče odčitati tudi iz delovanja ljubljanske Opere, ne kaže pa se zgolj v številu postavitev in njihovih ponovitev temveč predvsem v razvejanosti repertoarja, ki se je razpiral na vse strani. To še posebej velja za čas (1925–1939), ko je opero vodil Mirko Polič (1890–1951).¹⁰

Najpomembnejše repertoarne odlike Poličeve dobe so gotovo povezane z renesanso klasicistične opere (v slovenskem jeziku tako dobimo prvo klasicistično opero, Mozartovo *Figarovo svatbo*, šele leta 1926), prvima in hkrati žal tudi zadnjima izvedbama Wagnerjevih glasbenih dram *Valkira* (1929) in *Parsifal* (1933) ter široko odprtimi vrati za najsodobnejšo operno ustvarjalnost. Tako prav v Poličevem času v Ljubljano prihajajo operne novitete nesluteno hitro: *Oedipus Rex* Igorja Stravinskega, *Kraljičin ljubimec* Rudolfa Wagner-Régenyja, Weingartnerjeva *Vaška šola*, Křenekova opera *Jonny igra*, *Car Kalojan* Panča Vladigerova in Šostakovičeva opera *Lady Macbeth Mcenska* so v Ljubljani predstavljene le leto oz. dve po svoji krstni uprizoritvi. Med pomembne uprizoritve sodobnejših oper pa v istem času gotovo sodijo tudi dela *Zaljubljen v tri oranže* Sergeja Prokofjeva, opera *Eros in Psiha* Ludomirja Róžyckega, opera *Ljubezen treh kraljev* Itala Montemezzija, Weinbergerjev *Švanda Dudak*, otroška opera *Nina nana, punčka moja* glasnika glasbenega futurizma Francesca Balilla Pratelle, ki pa se sicer v tem delu odmika od radikalne prevratnosti, nato še Weillova komična opera *Car se da fotografirati*, ki bi jo lahko umestili v zgodovinsko specifični žanr *Zeitoper*, Respighijeva opera *Plamen*, delo Aleksandara Čerpnina *01–01* na besedilo ruskega simbolista Leonida Andrejeva, katerega delo je tudi podlaga Kogojevi operi *Črne maske*, D'Albertove *Mrtve oči*, opera *Zemruda* Raoula Koczalskega in *Laterna* Vitězslava Nováka. Poleg tega pa je s krstnimi izvedbami zadnjih Puccinijevih (*Triptih*, *Turandot*) oper poskrbel tudi za dotok najpriljubljenejšega dela italijanskega repertoarja. Ob bok tem delom je dajal Polič dovolj prostora tudi slovenskim novi-

9 Lah, »Slovensko-nemška dihotomija«, 102

10 Prim. Borut Loparnik, »Poličeva doba slovenske opere: ozadja in meje«, v *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snoj in Darja Frelih (Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo in Založba ZRC SAZU, 2000), 205–224.

tetam, med katerimi so si še posebno mesto prislužile Kogojeve Črne maske, obe Bravničarjevi operi (*Pohujšanje v dolini Šentflorjanski* in *Hlapec Jernej*), Švarova *Kleopatra* ter izvedbe Osterca, saj so se skladatelji v njih jasno spopadali s takrat aktualnimi slogi in žanri (Kogoj z ekspresionizmom, Bravničar je v drugi operi že bolj sledil Osterčevemu zgledu in tako novi stvarnosti), medtem ko lahko izvedbe Parmovega *Zlatoroga*, obeh Saviniovih oper (*Gospodsvetski sen* in *Matija Gubec*) ter stalne ponovne postavitve in hkrati priredbe *Gorenjskega slavčka* razumemo v kontekstu želje po nacionalni operi. V novi državi pa je bilo potrebno nekaj prostora nameniti tudi skladateljem novega širšega prostora: Josipu Hatzeju, Petru Konjeviću, Lujju Šafranek-Kaviću, Jakovu Gotovcu in Krstu Odaku.

Niso se sicer bistveno spremenile najpopularnejše opere, saj ostaja »zmagovalka« ljubljanskega odra še vedno *Prodana nevesta*, na spisku največkrat izvajanih oper pa ostajajo tudi opere *Carmen*, *Jevgenij Onjegin* in *Traviata*, toda obenem iz seznama izpade *Lohengrin* (Wagner sicer še ostaja na lestvici najpogostejše izvajanih skladateljev), nanj pa se uvrsti Janáčkova *Jenůfa*, kar že kaže na določene žanrske premike. Tako iz odrov počasi izginjajo romantične opere in tudi velika opera (13 izvedb velikih odpade predvsem na Verdijeve opere, modelirane po pariškem zgledu, medtem ko osrednjega avtorja žanra *grand opéra*, Giacoma Meyerbeerja, ne najdemo več na sporedu), medtem ko dobivajo pomembnejšo vlogo opere ruskega epskega realizma (Čajkovski, Musorgski, Borodin) in klasicistične opere, medtem ko nesporni favorit še vedno ostajajo veristične opere, predvsem po zaslugi vse pogostejših izvedb Puccinija. Visoko se še vedno ohranjajo nacionalne opere, do določene mere tudi zaradi številnih slovenskih oper, ki poskušajo – večinoma neuspešno – zapolniti ta prazni prostor. Kljub tem žanrskim spremembam ostaja ravnotežje med operami posameznih nacionalnosti skoraj identično kot v prejšnjem obdobju. Toda ostaja spoznanje, da tako široko zasnovanega repertoarja, v katerega so redno dotekale tudi nova svetovna dela, ljubljanska Opera ne prej in ne kasneje ni več zmogla.

Zanimivo je, da je repertoarna uravnoteženost zaznamovala tudi medvojna leta, ko ljubljanska Opera leta 1941 s kar 17 premierami doseže svoj rekord.¹¹ Opazimo sicer lahko, da je v obdobju do leta 1943 nekoliko več podarka na italijanskem repertoarju in po letu 1943 na nemškem, pri čemer imamo lahko izvedbi *Aide* jeseni leta 1941 in *Tannhäuserja* februarja 1945 za

11 Gregor Pompe, »Na obrobju. Delovanje ljubljanske Opere med letoma 1950 in 1960«, v: *Ustanove, politika in glasba v Sloveniji in Srbiji 1945–1963*, ur. T. Marković in L. Stefanija, Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani 2015, 75.

viška okupatorske propagande, toda ob teh blagih posegih se spored ne odmika od značilnostih prejšnjih let in na repertoarju še vedno najdemo *Prodano nevesto* in druge slovanske opere kot tudi *Gorenjskega slavčka*, pretendenta za slovensko nacionalno opero.

1945–1991: Od konca druge svetovne vojne do osamosvojitve

Ob naslednjem obdobju po drugi svetovni vojni velja osrednjo pozornost nameniti vprašanju, v kolikšni meri se je sprememba družbene ureditve zrcalila tudi v repertoarni politiki. Zdi se, da je nova država po letu 1945 opero sprva želela jasno umestiti v svoj ideološko-propagandi aparat, kar je mogoče razbrati iz sporeda prve povojne operne sezone in tudi iz gledališkega lista za prvo premiero. Ni namreč mogoče prezreti, da je bila v repertoarnem pogledu sezona 1945–1946 zasnovana poudarjeno slovansko. Izvedli so *Sneguročko* N. Rimski-Korsakova, Borodinovo epsko opero *Knez Igor*, Smetanovi operi *Prodano nevesta* in *Poljub*, Dvořákov *Rusalko* in Blodekovo opero *V vodnjaku* ter »domače« operi Kozinov *Ekvinokcij* in priljubljeno delo *Ero z onega sveta* Jakova Gotovca. Slovanska dela so nadalje določala tudi baletno sezono – plesali so na Dvořákov *Slovanske plesse*, izvedli pa so še Škerjančevo *Mařenko* in baleta Frana Lhotke Kalinskega *Lok* ter *Vrag na vasi*. Neslovanske so bile tako le tri predstave: večni Rossinijev *Seviljski brivec*, Puccinijeva opera *Madama Butterfly* in Offenbachove *Hoffmannove pripovedke*. Tako je povsem odpadel nemški repertoar (tudi Mozart), predklasicistična opera in sodobna glasbeno-gledališka produkcija. Očitne želje po ideološki osrediščenosti delovanja opere pa ne izkazuje le repertoar – nenavaden poseg je opaziti tudi v gledališkem listu k prvi predstavi, k Borodinovemu *Knezu Igorju*. Na prvi notranji strani je namreč objavljen slika maršala Josipa Broza Tita, nato pa sledita dva jasna programska teksta,¹² polna značilnih povojnih parol, pri čemer je posebej zanimivo, kako sta pisca v ozko zvezo postavljala osvoboditev od okupatorja s »proletarsko osvoboditvijo«. Tako Mirko Polič, prvi povojni direktor Ljubljanske Opere, piše: »Najdrznejše sanje so se uresničile: ne samo, da je naš človek postal nepreklicni in nesporni gospodar svoje lastnine, ampak se kot enakovreden sooblikovalec bodočnosti človeštva vključuje brez zadržkov in pogojev v veliki zbor Slovanstva – oblikovalca in tvorca boljše bodočnosti sveta.« Poličev tekst je seveda mogoče interpretirati in postaviti v precej

12 Poleg direktorja Poliča je objavljen še tekst opernega režiserja in medvojnega interniranca Emila Freliha, ki v izrazito bojevniškem duhu poziva: »V boj in na delo!«, *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana*, št. 1, 1945–1946, 3.

jasno razvidno zvezo z izbranim sporedom: izbrani »šopek« oper predstavlja cvetober Slovanstva, ki bo kazalo »pravo« smer v prihodnost. Poliča zanese celo tako daleč – ali pa ga je moralo zanesti – da citira definicijo sovjetskega proletkulta iz leta 1919: »Glasba mora biti neločljiv del proletarske kulture, ker je najčistejši izraz notranjega duhovnega življenja, najmočnejše sredstvo za organizacijo in čutenje volje množic, velika sila v preoblikovanju človeka!« Zelo jasno je torej izpostavljena želja, da bi se prek kulture oz. umetnosti vplivalo na človeške množice in v tem lahko zelo jasno odčitamo željo po izrabljanju opere v politično-propagandne namene.

Toda prva operna sezona, ukrojena po slovanskih »tonih«, in pa gledališki list z maršalovo sliko (slednjo gre najbrž razumeti v povezavi z likom opernega junaka kneza Igorja, velikega vodje in moralnega zmagovalca) in dvema izrazito politično obremenjenima tekstoma ostajata skorajda popolni izjemi v nadaljnjem delovanju ljubljanskega opernega gledališča. V gledaliških listih ni več zaslediti »izletov« v propagandistično-politične vode, že sezona 1946–1947 pa je prinesla bolj uravnotežen repertoar: nadaljevala se je sicer ruska rdeča nit z Glinkovim *Ivanom Suzaninom*, ki je zopet ponujal možnosti za politične interpretacije, tudi Poličeva opera *Mati Jugovičev* sugerira na širši jugoslovanski nacionalni kontekst,¹³ vendar pa takih podtonov ne nosi izvedena Švarova opera *Veronika Deseniška*, še manj pa stalnici iz železnega repertoarja *Pikova dama* in *La Bohème*, zanimiv pa je tudi izbor za baletno predstavo, ki je poleg *Igre kart* Stravinskega vključevala še *Prometejeva bitja* – vsaj posredno se je tako prek Beethovna (naslednje leto je sledila izvedba njegovega *Fidelia*) na odre »vrnila« tudi nemška umetnost. Če je možno nagibanje k ruskemu repertoarju še v obrisih odčitati tudi iz časa Hubadovega vodenja Opere (1948–1951) – v sezoni 1948–1949 izvedejo kar dve operi M. Musorgskega *Soročinski sejem* in *Boris Godunov* – pa takšna geopolitična pobarvanost popolnoma izgine s sezono 1951/52, ko direktorske vajeti prevzame Valens Vodušek.

Za Voduškovo (1951–1955) in nato tudi Švarovo obdobje (1956–1958)¹⁴ je bilo značilno nacionalno in slogovno uravnoteženje repertoarja ljubljanske

13 Na to opozarja v svojem prispevku »Ob krstni predstavi nove slovenske opere« Smiljan Samec, »Poličeva ‚Mati Jugovičev‘ [...] ni zamišljena kot ljudska opera, temveč kot jugoslovanska nacionalna, velika opera.« Gl. *Gledališki list, SNG v Ljubljani*, Opera 1950–19/51, št. 6, 153–156.

14 Vmesno leto je Opera v vajetih opernega dramaturga Smiljana Samca, ki pa zgolj opravlja zgolj funkcijo nekakšnega »vršilca dolžnosti«. Prim.: Henrik Neubauer, »Slovensko narodno gledališče Ljubljana«, v *Enciklopedija Slovenije*, zv. 12 (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998), 64–68.

Opere, kakršno je prevladovalo že v času »zlate dobe« slovenske opere v letih Poličevega predvojnega ravnateljjevanja (1925–1939).¹⁵ Tako je bila vsako leto praviloma izvedena ena slovenska opera, enkrat letno se je ansambel preizkusil tudi s kakšnim sodobnejšim delom ali opero iz »težjega« nemškega repertoarja, ruske opere pa so bile popolnoma uravnotežene s francoskimi, medtem ko je vse bolj jasno »zmagoval« italijanski belcantistični in veristični repertoar. Seveda se Voduškovi izbori ne morejo kosati s predvojnimi Poličevimi: skorajda popolnoma umanjka stik s sodobno svetovno operno ustvarjalnostjo,¹⁶ kar gre sicer deloma povezovati tudi s siceršnjo splošno krizo opere, plaho pa je tudi spogledovanje s težjim nemškim repertoarjem (Richard Wagner, Richard Strauss) – v petdesetih letih je od Wagnerjevih del izveden le *Večni mornar*, Richard Strauss pa je zastopan z operama *Kavalir z rožo* in *Ariadna na Naxosu*, zato se velja vprašati, zakaj nista bila na sporedu *Saloma* in *Elektra*.

Nenavaden se zdi tudi pregled tistih redkih sodobnejših del, ki jih je ljubljanska Opera izvedla v petdesetih letih. Med te lahko uvrstimo Sutermeisterovo opero *Romeo in Julia* (sezona 1951–1952), Brittnovo obdelavo *Beraško opero* (sezona 1952–1953), Egkovo delo *Revizor* (sezona 1959–1960), dva baleta avstrijskega skladatelja Gottfrieda von Einema (sezoni 1956–1957 in 1959–1960), Menottijevo opero *Amelija gre na ples* (sezona 1959–1960) in Martinůjevo *Ženitev* (sezona 1955–1956). Analiza izvedb sodobnejših oper po sezonah nam pokaže, da večje število aktualnejših predstav sovпада z začetkom ravnateljjevanja Demetrija Žebreta (1958–1968) – prva Žebretova sezona je bila kar preveč enostransko »italijansko« pobarvana, zaradi česar si je mogoče predstavljati, da je Žebre verjetno deloma prevzel še Švarov načrt, že naslednje leto pa je sledila prava eksplozija sodobnega: v sezoni 1959/60 je ljubljanska opera tako izvedla Janáčkovo opero *Iz mrtvega doma*,

15 Loparnik, »Poličeva doba slovenske opere«.

16 Samo leto po svetovni premieri Ljubljana že gleda Křenekovo opero *Jonny spielt auf* (Jonny svira; sezona 1928–1929), operni oratorij *Oedipus Rex* Stravinskega (prav tako sezona 1928–1929) in Šostakovičevo opero *Katerina Izmailova* (Katarina Izmajlova; sezona 1935–1936), z dveletno zamudo se uprizarja Respighijeva opera *La Fiamma* (Plamen; sezona 1936–1937), tri leta pa svoji premieri občinstvo spozna Delannoyev deloma že po Honeggerjevih zgledih ukrojeno opero *Damski lovec*, štiri leta pa ločijo svetovno in ljubljansko premiero Weillovega dela *Der Zar lässt sich photographieren* (Car se da fotografirati), medtem ko je bila opera *Car Kaloân* (Car Kalojan; sezona 1936–1937) bolgarskega skladatelja Panča Vladigerova izvedena istega leta, kot je bila krstna izvedba. Ob bok tem delom pa gre postaviti tudi nova slovenska dela, saj sta tako Kogoj s svojimi Črnimi maskami (sezona 1928–1929) kot tudi Bravničar s *Pohujšanjem v dolini Šentflorjanski* ustvarila slogovno sodobni in aktualni deli.

Egkovega *Revizorja*, *Zaroko v samostanu* Sergeja Prokofjeva, Menottijevo *Amalijo*, balet *Princesa Turandot* Gottfrieda von Einema, s Purcellovim delom *Dido in Enej* pa je bila zastopana tudi starejša operna ustvarjalnost. Nenavadni Žebretov sodobni »tempo« se je ohranil tudi v naslednji sezoni, ko so bili na sporedu Boris Vladimirovič Asafjev, Maurice Ravel, Francis Poulenc, Boris Blacher in Wagnerjev *Lohengrin*, nato pa se je bil očitno tudi novi direktor prisiljen ukloniti željam občinstva.¹⁷

Seveda v nobenem izmed zgoraj naštetih primerov ne moremo govoriti o radikalno sodobnem glasbenem jeziku ali inovativni operni dramaturgiji – tako Sutermeister kot tudi Egk, von Einem, Martinu ali Menotti niso bili zavezani modernističnemu izrazu, temveč so se izkazali kot varuhi tradicionalnega izročila globoko v drugo polovico 20. stoletja. Vendar še bolj bode v oči izbira Sutermeistra, Egka in von Einema v luči politične korektnosti: prav pri vseh omenjenih skladateljih se je namreč po vojni izpostavil njihov nejasen odnos do nacističnega režima. Sutermeister je leta 1940 prejel prestižno naročilo iz Dresdenske državne opere,¹⁸ kjer je bila pod dirigentskim vodstvom Karla Böhma – tudi ta je bil večkrat obtožen simpatiziranja z nacistično stranko – izvedena prav opera *Romeo in Julija*, ki se je svojo oddaljenostjo od realnosti aktualnega življenja skladala s propagandistično vizijo Josepha Goebbelsa. Podobno ni imel nacistični režim težav tudi z glasbo Wernerja Egka, ki je bil do leta 1941 direktor Berlinske državne opere, skupaj s svojim učiteljem Carlom Orffom je prejel naročilo za glasbo za olimpijske igre v Berlinu, medtem ko se je Hitler celo navduševal nad krstno izvedbo njegove opere *Peer Gynt* leta 1938,¹⁹ zato niti ni čudno, da se je skladatelj po vojni znašel v primežu denacifikacijskega procesa. Posebej kontroverzna osebnost pa je bil Gottfried von Einem, ki je bil po eni strani deležen brutalnega gestapovskega zasliševanja in celo zapora, hkrati pa je vendarle praktično ves čas nacionalsocialistične vladavine deloval kot asistent dirigenta Heinza Tietjena, sicer umetniškega vodje

17 Na to navajajo zapisniki iz sestankov sveta Opere, kjer se je razpravljalo o problemu obiska. Slednji je torej narekoval izbiro repertoarja, medtem ko nikjer ni jasno govorila o kakšni »pravi« politični programski izbiri. Zapisnike hranijo v Slovenskem gledališkem muzeju.

18 Erik Levi, »Sutermeister, Heinrich«, v *Grove Music Online. Oxford Music Online*, ur. Laura Macy, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/27157> (dostop 21. 9. 2009).

19 Andrew D. McCredie, »Egk, Werner«, v *Grove Music Online. Oxford Music Online*, ur. Laura Macy, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/08615> (dostop 21. 9. 2009).

Bayreuthskega festivala,²⁰ tudi njegov balet *Princesa Turandot* je bil izveden v Državni operi v Dresdnu, sredi vojne ga izvajajo Berlinski filharmoniki, nato pa je leta 1944 tudi obtožen, ker naj bi v svoja dela vključeval jazzovske elemente, po vojni pa so ga mnogi povezovali celo s komunističnim gibanjem, saj je podprl Bertolta Brechta, ko si je le-ta prizadeval, da bi dobil avstrijski potni list, zadnjo politično kontroverzno pa je von Einem sprožil še v osemdesetih letih z delom *Jezusova poroka*, saj je z epizodo erotičnega srečanja med Jezusom in personificirano Smrtjo razburil katoliško javnost.²¹ Iz vsega povedanega sledi, da je bil izbor sodobnih skladateljev za novo komunistično državo, ki se je jasno postavila na zavezniško, protinacistično stran, milo rečeno nenavaden: izbrani skladatelji in njihova dela so bila problematizirana celo v Nemčiji. Seveda v tem ne gre ugledati kakšne politične sabotaže – Demetrij Žebre je verjetno izbiral skladbe v skladu s svojim osebnim estetskim okusom, pri čemer zgornje politične problematike, povezane s Sutermeistrom in Egkom, sploh ni poznal, kar pa je najbrž veljalo tudi za birokratske nadzornike delovanja ljubljanske Opere. Tak odnos pa že jasno razkriva prvo značilnost razmerja med ideologijo in operno prakso: bolj kot jasen ideološki diktat sta ga usmerjali obojestranska ignoranca in nevednost. Intendanti gledališča res niso posegali po modernističnih delih, vendar bi v izbranem repertoarju težko iskali opere, katerih uvrstitev na deske bi upravičevala zgolj njihovo ideološka tendenca. Pa tudi v odsotnosti sodobnega bi težko iskali povsem jasen ideološki pritisk – primeri izbranih sodobnejših oper nas vendarle prepričujejo, da izbora ni vodil tehten ideološki premislek, temveč v političnem pogledu prej precej »zgrešene« odločitve.

Tudi kritike niso problematizirale sporeda v luči njegove ideološke primernosti. Nekaj posameznih vprašanj so sprožila predvsem omenjena »sodobnejša« dela. Tako je nekaj nelagodja razbrati iz Ajlčevega kritičnega zapisa ob izvedbi Sutermeistra.²² Zdi se namreč, da je Rafael Ajlec v operi

20 Ta je bil seveda nacistična utrdba, kar dokazujejo redni Hitlerjevi obiski Wagnerjevega »svetišča« in njegovo tesno osebno poznanstvo z Winifred Wagner, skladateljstvo snaho.

21 Levi, nav. delo.

22 Ajlec piše, da se Sutermeisterova opera »v okusu približuje tistim sodobnim nazorom, ki jih izpoveduje v najčistejši obliki idealistična filozofija eksistencializma. V resnici bi bilo čudno, če ta okus, ti nazori – za katere sicer vemo, da imajo reakcionarno politično jedro, ki se tako močno odražajo v sodobni zapadni literaturi, zapadni filmskim umetnostmi itd., ne bi vtisnil svojega pečata tudi v zapadni glasbi in operni ustvarjalnosti. Zato je v prvi moderni operi, ki jo gledamo po petnajstih letih, vsebinska sestavina pesimizma in okus za prisiljena doživetja, kar je oboje v nji, goto-

prepoznal »reakcionarno politično jedro«, ki se v bistvu ne sklada s politično doktrino, ki naj bi jo nosila socrealistična umetnost nove komunistične države, vendar Ajlec na ta »idealistični« element samo opozarja, ne jemlje pa ga kot izhodišče za negativno kritiko. Bolj izrazito odklonilna je bila kritika ob izvedbi Brittnove priredbe Gayove *Beraške opere*, pri čemer je svoje morala dodati tudi sodobnejša brechtovsko-potujevalna inscenacija, saj je iz Šivičeve kritike moč razbrati, da je bila pomembna aktivna vloga namenjena komentarijem zbora, tok naj bi trgali številni medklici, scenski delavci pa so kar na odprti sceni premikali kulise.²³ Takšen pristop je nekatere očitno močno zmotil, saj v nepodpisani kritiki v *Tribuni* beremo:

*Brittnova ‚Beraška opera‘ predvsem ni opera. Če je, potem bi se morala imenovati komajda prostaška, ne pa beraška. To je iluzija opere. Če je to poskus nečesa ‚novega‘, potem danes ne more postati vzor: kot poskus bo ostalo to delo neuspelo in neokusno.*²⁴

Kritika je bila torej zelo pozorna ob sodobnejših predstavah, saj je očitno vladal izrazito odklonilen odnos do inovativnega in modernističnega. To nenazadnje dokazuje tudi Prevorškov kritični zapis ob izvedbi Menottijeve *Amaliije*:

*Pri pogostem naglaševanju Menottijevega epigonstva in eklekticizma se mora človek nehote nasmehniti nad ‚originalnostjo‘ velikega dela moderne umetnosti, ki tolikokrat temelji na neznanju in nesposobnosti.*²⁵

Prevoršek se zelo jasno postavi proti inovativnosti, ki jo cinično enači z »originalnostjo«, zato se mu zdijo kritike Menottijevega dela, ki gotovo ne prinaša nobenih novih glasbeno-dramaturških rešitev, neupravičene. Takšen kritikov odnos pa seveda zelo jasno izpostavlja odnos javnosti do aktualnega modernizma, ki so ga očitno odklanjali.²⁶ Pa tudi sicer je bil Prevoršek, kar se tiče repertoarnih izbir, izrazito konservativno naravnan in prav iz njegovih zapisov bi lahko zaznali celo nekaj tendencioznosti. To še po-

vo pomembna in je vredno nanjo opozoriti.« Rafael Ajlec, »Romeo in Julija«, *Ljudska pravica*, 27. 10. 1952, 14.

23 Pavel Šivic, »Britten, ‚Beraška opera‘«, *Slovenski poročevalec*, 17. 3. 1953, 5.

24 »Ljubljanska predstava ‚Beraške opere‘«, *Tribuna*, 2. 4. 1953, 9.

25 Uroš Prevoršek, »Purcell in Menotti«, *Delo*, 21. 6. 1960, 6.

26 Zanimivo je, da Prevoršek govori izrecno o »sodobni umetnosti« in ne o glasbi, saj upravičeno domnevamo – takšno »pravico« nam na primer daje poznavanja repertoarja orkestra Slovenske filharmonije – da takšne glasbe v tistem času pri nas sploh niso poznali.

sebej velja za njegove misli, zapisane ob oceni premiere Straussove *Ariadne na Naxosu*, za katero se zdi, da je v marsičem zakoličila tudi naše današnje dojemanje operne ustvarjalnosti Wagnerja in Richarda Straussa:²⁷

*Mislim, da bi se dalo oporekati repertoarni politiki naše Opere, kar se izbire Straussove opere 'Ariadna' tiče. Ne verjamem, da je bilo nujno v tem kratkem razdobju postaviti na naš oder še eno Straussovo opero, tembolj ker je ta po duhu avstrijski, dunajski skladatelj nam Slovencem tuj in s kulturno-političnega stališča več ali manj nepotreben. Če dodam, da trka takoj za Straussom na vrata našega gledališča še Wagner, se mi zdi, da bi naše gledališče s svojo repertoarno politiko obeh Richardov lahko mirno duše postavili kam drugam.*²⁸

Simptomatično je že, da Prevoršek Richarda Straussa razume kot izrecno avstrijsko-dunajskega skladatelja, zaradi česar gre domnevati, da je bil kritik predvsem pod vtisom *Kavalirja z rožo*, ki ga je lahko gledal v Ljubljani v sezoni 1954–1955 (*Ariadna* je izvedena tri sezone kasneje, kar se zdi kritiku »kratko razdobje«), zato še toliko bolj čudi, da se v istem košu s Straussom znajde potem tudi Wagner. Prevoršek niti ne zapiše tehtnejših glasbeno-dramaturških razlogov, po katerih bi se zdelo izvajanje glasbe obeh nespornih opernih mojstrov v umetniškem pogledu zgrešeno, temveč se zateče k sintagmi »kulturno-politični«: najbrž je glasba obeh »kulturno« neprimerna, ker sta takorekoč »okupatorska« avtorja (nemško-»avstrijska«), manj jasen pa je dostavek o politični nekorektnosti »obeh Richardov« (Prevoršek govori o »tujosti« in ne navaja Hitlerjeve zlorabe Wagnerja in diktatorjevih zvez z Bayreuthom ali Straussove vloge v Tretjem rajhu). Pa vendar se zdi, da Prevorškov pogled na glasbo Straussa in Wagnerja ni bil osamljen – po sezoni 1957–1958, torej sezoni »obeh Richardov«, postanejo izvedbe njunih del na ljubljanskih opernih deskah popolna izjema.

Odsotnost jasnih argumentov ob ocenjevanju sodobnejših del ali del z nemškega repertarja pa kaže, da so bile takšne programske odločitve bolj povezane z osebnim okusom in dojemanjem vodilnih opernih delavcev in

27 V intervjuju z Lovrencom Arničem, takratnim državnim sekretarjem na Ministrstvo za kulturo, lahko beremo, »da je ta wagnerjanski mit, ki ne pomeni le glasbe, temveč tudi filozofsko tematiko, slovenski duši tuj in da z vso to germansko mitologijo ne vemo prav natančno, kaj bi počeli in kaj naj bi za nas lahko pomenila.« Nataša Elvira Jelenc, Aljoša Matanovič, »Pogovor z Lovrencem Arničem«, *Bilten Društva Richard Wagner Ljubljana* 4, št. 8 (2008), 6. Zanimivo je, da Arnič podobno kot Prevoršek govori o »tujosti«.

28 Uroš Prevoršek, »Richard Strauss v ljubljanski Operi«, *Poročevalec*, 18. 1. 1958, 11.

kritikov, kot s kakšno premišljeno politično-propagandno strategijo. Res pa je, da se je osebne preference očitno dalo povezovati s »kulturno-politično« situacijo, jih na ta način posredno uveljavljati in tudi zlorabljati. Takšno sliko nam daje zunanja podobna delovanja opere – repertoar, gledališki listi in kritike predstav, v katerih ni zaslediti kontinuirano razvitih in predstavljenih kritičnih kriterijev,²⁹ ki bi jih nedvoumno lahko povezali z ideološko doktrino. Pa tudi zapisniki sej vodstva Opere ali sveta SNG Ljubljana izkazujejo, da so bili direktni politično-ideološki pritisk precej redki.

Če torej iz sporedov Opere v petdesetih letih nismo mogli razbrati direktnih političnih posegov, pa so indirektni posegi v obliki finančnega odtegovanja vendarle povsem jasno razvidni – drastično je namreč padlo število premiernih predstav na sezono. V Poličevem predvojnem obdobju je bilo letno pripravljenih od štirinajst do petnajst novih predstav. Zaradi težkih vojnih razmer bi zato upravičeno pričakovali, da bo težko situacija izkazovala tudi prva povojna premiera, vendar pa so v sezoni 1945–1946 izvedli kar petnajst premier, kar bi pomenilo, da je Mirko Polič Opero ponovno želel umestiti v stare tirnice. Toda že v naslednji sezoni število premier drastično upade: ljubljanska Opera je pripravila samo šest novih predstav. V sezoni 1950–1951 je na sporedu celo samo pet novih predstav, sicer pa je številka v petdesetih letih nihala med šestimi in osmimi premierami na leto. Direktna sprememba v številu premier po očitno prelomnem letu 1954 sicer ni opaziti, se je pa s prihodom Žebreta s sezono 1958–1959 število premier ustalilo pri številki šest, kar pomeni, da so v ljubljanski Operi v šestdesetih letih izvedli samo tretjino toliko oper, ko so jih bili sposobni uprizoriti v kočljivi vojni sezoni 1941–1942.

Kar se tiče programskih poudarkov pa v zvezi z ljubljansko Opero vendarle lahko govorimo o nacionalni in slogovni uravnoteženosti. Tako se leta 1960 s Purcellovo opero *Dido in Enej* začne tudi kratka renesansa baročne opere (v nadaljevanju so sicer izvedene samo še naslednja baročna dela: Händlov *Julij Cezar* in *Orlando* v letih 1966 oz. 1980 ter Monteverdijevo *Kronanje Popeje*) – trenutek je pravi, saj se prav v tem času pričanja zavest o historični izvajalski praksi, ki prinaša povsem nov pogled na t.i. staro glasbo, toda zanimivo je, da mu ne sledi pravo nadaljevanje, saj se leta 1980 konča redka praksa izvajanja baročnih oper. Nekaj podobnega velja tudi za izvedbe sodobnejšega repertoarja. Tako lahko v desetletju med 1951 in 1962 opazamo zadnje izvedbe sodobnejših oper (H. Sutermeister, B. Britten, B. Martinů, W. Egek, S. Prokofjev, F. Poulenc, J. Cikker), nato pa v naslednjih

29 Vse kritike za izbrano obdobje zbrane hrani Slovenski gledališki muzej.

dveh desetletjih beležimo le še izvedbo Sutermeisterove opere *Razkolnikov* (1964, napisano 1948) in oper *Romeo, Julija* (1966, napisano 1962) in *Dekameron* (1977) češkega skladatelja Jana Františka Fischerja. Prav s Fischerjevim *Dekameronom* se leta 1981 končajo izvedbe sodobnejših del v ljubljanski Operi, kar pomeni, da se repertoar vedno bolj »stara« in posledično tudi oža. Če za merilo aktualnost privzamemo merilo, po katerem nam za aktualne izvedbe štejejo tiste, ki so bile pripravljene največ petnajst let po svetovni praizvedbi opere, iz seznama izpade tudi letošnja premiera Glassove opere *Lepotica in izver*, ki je bila napisana pred skoraj četrt stoletja. Izkaže se tudi, da v vseh primerih direkcije Opere niso imela najboljšega poslušalca za to, katere opere so res vredne in se bodo obdržale na repertoarja, saj med avtorji najdemo danes bolj ali manj pozabljene R. Wagner-Régenyja, R. Koczalskega, K. Weissa, F. Weingartnerja, P. Vladigerova, E. Wolf-Ferrarija, F. Neumanna, W. Egka, J. Weinbergerja, K. Kovačovića, V. Nováka, J. Ciklerja, K. Bendla, L. Różyckiego, H. Sutermeistera, J. N. Hummla, W. Kienzla, A. Franchettija in I. Monzemezzija.

Podobno kot sodobni operi se je godilo tudi nemškemu repertoarju, torej v prvi vrsti opernim delom Wagnerja in Richarda Straussa. Tako beležimo po drugi svetovni vojni samo štiri izvedbe Wagnerjevih del in še to zgolj *Večnega mornarja* (trikrat) in *Lohengrina* ter pet izvedb Straussa (dvakrat *Saloma* in *Ariadna na Naksosu*, enkrat *Kavalir z rožo*), kar je ne navadno, če pomislimo, da gre v obeh primerih za avtorja z železnega repertoarja svetovnih oper, in vsaj v primeru Wagnerja tudi za skladatelja, ki je v določeni meri obvladoval ljubljanski oder še v času delovanja Dramatičnega društva.

1991–2018: Osamosvojitve

Ta trend ožanja in staranja se je po osamosvojitvi samo še stopnjeval (nobene sodobne opere, nič iz baročnega repertoarja, po ena izvedba Wagnerja in R. Straussa), nov politični trenutek pa je prinesel zgolj restitucijo operete, ki je bila zaradi svojih meščanskih tonov takoj po drugi svetovni vojni politično sumljiva. Toda lažji žanr zdaj ni več opravičljiv na podoben način, kot je bil v Poličevih časih, ko je tudi izdatno cvetel³⁰ – z njim je direktor finančno pokrival bolj drzne sodobne predstave in s tem umetniško zahtevnejše projekte, ki jih sodobna ljubljanska operna poustvarjalnost ne beleži več.

Letno je Opera v tem času pripravila samo še po šest novih predstav, pri čemer se izvajajo praktično le dela iz najbolj okostenelega železnega re-

30 Prim. Loparnik, »Poličeva doba slovenske opere«.

pertoarja, na katerem gre prvo mesto belcantistični in veristični operi. O Wagnerju ni več ne duha ne sluha, prav tako o kakšni sodobnejši operi (tudi ne o tistih »tradicionalističnega tipa«, kakršen je bil značilen za petdeseta leta, »ignoranco« doživljata tako na primer tudi Benjamin Britten in Dmitrij Šostakovič – slišati pa je bilo mogoče Waltonovega *Medveda*, Poulencove *Tejrezijeve dojke*, Menottijevega *Konzula* in Ullmannovega *Atlantskega cesarja*). Ohranja se sicer želja po eni slovenski predstavi letno, vendar se redko izvajajo nova dela. Krstno sta bili izvedeni opereta *Krpanova kobila* in opera *Medeja* Janija Goloba, Ajdičeva *Brata* ter Lazarjeva *Deseta hči* – v vseh primerih gre za skladatelje, ki so se v velikem loku ognili modernizmu – ter ponovno pripravljeni Parmovi enodejanki *Stara pesem* in *Ksenija*, Foersterjev *Gorenjski slavček*, Švarova *Kleopatra*, Kozinov *Ekvinokcij*, Kogojeve *Črne maske* in Božičeva *Lizistrata* 75, v kateri sicer odmevajo modernistični toni, a repertoarno vrednost te opere močno zmanjšuje dejstvo, da jo je na program postavil kar skladatelj sam v času svojega vodenja Opere. Kako daleč je pripeljalo odtegotvanje aktualnosti in umetniško tehtnejših predstav, je med drugim pokazala izvedba Janáčkove opere *Jenůfa*, ki očitno za slovensko občinstvo že sodi med manj zanimiva, morda celo »sodobnejša« dela, saj sta si jo v sezoni 1994–1995 na le treh ponovitvah ogledala zgolj 902 poslušalca, pa čeprav je nosilna pevka za svojo kreacijo prejela celo nagrado Prešernovega sklada, kar naj bi govorilo o visoki estetski vrednosti uprizoritve.

Zaključek: specifične repertoarja ljubljanske Opere

Kratki pregledi opernega repertoarja v posameznih zgodovinskih segmentih nam lahko izrišejo splošne repertoarne značilnosti, pri čemer pa je pomembno upoštevati tudi širšo evropsko oz. svetovno dimenzijo. V bistvenih potezah se ljubljanski operni repertoar ne razlikuje od repertoarjev svetovnih opernih hiš, saj so na njem kraljevale večinoma iste opere. Kot vsa druga gledališča je bilo tudi ljubljansko operno gledališče regionalno pobarvano, toda ljubljanske Opere ne zaznamujejo slovenski avtorji (izjemo predstavlja Parma v prvem obdobju), temveč slovanski, ki jih na nemških odrih ob koncu 19. stoletja praktično ni, kasneje pa se med prvih deset prebije Smetana, medtem ko je slednji v Ljubljani vseskozi pri vrhu, njegova *Prodana nevesta* pa je v obeh obdobjih največkrat izvajana opera. Poleg Smetane je zanimiva tudi vloga libretista Karla Sabino (1813–1877), libretista *Prodane neveste*, ki pa se je kot avtor besedila podpisal še pod Blodekovo opero *V vodnjaku*, eno izmed posebnosti ljubljanskega gledališča, in tudi

manj znano opero *Stari ženin* Karla Bendla, zaradi česar se zdi, da mu gre med libretisti v Ljubljani prvo mesto. Takšno prvenstvo slovanskih skladateljev (stalno visoko mesto Čajkovskega, opere K. Weisa, K. Kovařovica, M. I. Glinke, pogosto izvajanje hrvaške nacionalne opere Nikola Šubić-Zrinjski I. Zajca, poljske nacionalne opere *Halka* S. Moniuzska, kasneje repertoarna popolnitev z Janáčkom in predvsem Dvořákovo *Rusalko*, ki je tudi na visokem mestu »večnih«³¹ ljubljanskih oper) je možno razumeti v povezavi z odsotnostjo slovenske nacionalne opere. Tega so se sicer repertoarni usmerjevalci morali zavedati, zato je mogoče naštet kar nekaj poizkusov v to smer. Predvsem velja to za Foersterjevo predelavo operete *Gorenjski slavček* v prekomponirano opero, toda sorazmerno številne ponovitve so razgrnile pravo rano dela, ki se ga je vedno znova prirejalo in popravljalo, a ne le zaradi jasnih dramaturških težav (posebno v zadnjem dejanju), temveč očitno tudi zaradi pomanjkanja »prave«³² nacionalne glasbene substance, saj se je opero kot po pravilu vedno dopolnjevalo še z dodatnimi vrivki slovenske ljudske glasbe, ki jih Foerster sam sicer ni predvidel (»Goreči ogenj brez plamena«, »Vsi so prihajali«, potrkan ples³³). Podobni nameni so verjetno motivirali tudi Benjamina Ipavca, da je uglasbil Funtkov libreto *Teharski plemiči*, vendar pa je delo z govorjenimi dialogi ukrojeno po zgledih Lortzingovega žanra *Spieloper*, ki ga je težko pritegniti v kontekst nacionalnih oper. V žanrskem pogledu je bolj »čisto«³⁴ operno delo Parmov *Urh, grof celjski* na isti libreto, vendar pa se opera v slovenski zavesti ni globlje zasidrala, doživela je celo bistveno manj uspeha kot Ipavčevo delo, ki si je leta 1895 prislužilo tudi izvedbo v Brnu. Ker se slovenska nacionalna opera ni formirala v 19. stoletju, poizkusi segajo tudi v 20. stoletje, v tem smislu pa gre razumeti predvsem obe Savinovi operi iz tega časa – *Gospodovski sen* in *Matijo Gubca*. Toda tudi slednji nista preživeli zoba časa in sta žanrsko nenavadno razpeti med glasbeno dramo, ukrojeno po Wagnerjevem vzoru, in bistveno starejšimi modeli nacionalnih oper, kar se zdi tudi osnovni estetski problem obeh del. Ob takem izostanku slovenske nacionalne opere se zdi logično, da je na ta izpraznjeni prosto sedla Smetanova *Prodana nevesta*, torej češka nacionalna opera, ki je lahko že s svojo ruralno snovnostjo bolj ustrezala slovenski nacionalni identiteti (v tem pogledu je *Prodani nevesti* zelo sorodna tudi Blodkova opera *V vodnjaku*). Spregledati pa ne gre tudi dejstva, da so bila takratna nacionalna gledališča močno orientirana po prvem takem »vzhodnem«³⁵ gledališču, in sicer po zgledu praškega gleda-

31 Prim. Gregor Pompe, »Geneza opere Gorenjski slavček«, *Muzikološki zbornik* 51, št. 1 (2015): 145–159.

lišča Národní divadlo, odprtega leta 1881, s katerim so imele direkcije ostalih slovanskih gledališč tesne stike.³²

Sorazmerno pozno se je na program uvrstila klasicistična opera, šele leta 1926 s *Figarovo svatbo*, ki so ji nato kmalu sledile še druge Mozartove opere (*Così fan tutte*, 1926, *Čarobna piščal*, 1927, *Beg iz Seraja*, 1929, *Don Giovanni* šele 1938) in Beethovnov *Fidelio* (1927), ki postanejo del stalnega repertoarja, a nikoli ne prav zares njegov temeljni kamen (številne pomembne Mozartove opere ostajajo do danes neizvedene). Razlogi za takšno odsotnost niso prav jasni, najbrž pa jih gre iskati v presečišču med izvajalsko (Mozart zahteva pevsko »čistost«) in recepcijsko zahtevnostjo (Mozartove opere po svoji vsebini in tej prilagojeni glasbeni zasnovi močno presegajo podobna dela tega časa), hkrati pa niso za Ljubljano pomenile pomembnega novuma, saj so jih predstavljale že pred tem predvsem nemške potujoče operne družine.

Ljubljansko Opero v zadnjih pol stoletja delovanje v repertoarnem pogledu zaznamuje izredna zožitev repertoarja, pri čemer bodejo v oči v prvi vrsti odsotnost baročne opere, izredno redko uprizarjanje oper iz nemškega repertoarja (Wagner, R. Strauss), klasičnih del iz 20. stoletja in vseh sodobnejših glasbeno-gledaliških oblik. V tem pogledu ljubljanska operna hiša sicer ni kakšna izjema, saj velja tudi v drugih velikih hišah, da je večina oper, ki jih uprizarjajo vodilne operne hiše standardnih, pri čemer se tendenca naslanjanja na takšne best-sellerje, ki naj znižajo stroške letnih produkcij, ki bi nastali z dodatnimi vajami in scenami ob »drugih« operah. Standardni repertoar tako predstavlja 75 odstotkov sezonskega sporeda, medtem ko odpade 10–25 odstotkov na nove produkcije, preostali odstotek pa ostane za sodobno in eksperimentalno opero. Kaj operne hiše izbirajo za predstavitev, je torej odvisno od tega, kaj kupuje občinstvo in koliko je ob prodanih kartah dodatnih sredstev; takšen odnos postaja še izrazitejši, če so sredstva višja in v večji meri odvisna od prodanih vstopnic.³³

Toda takšna ugotovitev, prenešana na ljubljansko Opero, ima samo eno »lepotno« napako – Rosanne Martorella jo je zapisala ob preiskovanju ameriške kulturne krajine, ki je skoraj v celoti privatna, z velikimi opernimi hišami, pa je ciljala na tiste največje, ki jih poznamo po celem svetu. Paradoksalno je torej, da se ljubljanska Opera, bolj kot ne provincialno

32 Prim. Philippp Ther, *Center Stage* (West Lafayette: Purdue University Press, 2014), elektronska knjiga.

33 Rosanne Martorella, »The Structure of the Market and Musical Style: The Economics of Opera Production and Repertoire: An exploration«, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 6, št. 2 (1975), 254.

gledališče, v izdatni meri podprto z državnim proračunskim denarjem, v repertoarnem pogledu obnaša podobno kot največja, na primer newyorška Metropolitanska opera.

Bibliografija

- Ajlec, Rafael. »Romeo in Julija«. *Ljudska pravica*, 27. 10. 1952, 14.
- Glatt-Behr, Dorothea, ur.. *Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland*. Thurnau: Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, 1978.
- Gottwald, Clytus. *Die Handschriften der württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Die Handschriften der ehemaligen königlichen Hofbibliothek. Codices musici* 3. Wiesbaden: Harrassowitz, 2004.
- Grdina, Igor. *Ipavci. Zgodovina slovenske meščanske dinastije*. Ljubljana: Založba ZRC; ZRC SAZU, 2002.
- Hoorickx, Reinhard Van. »Schubert's Trio 'Die Advokaten'«. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 25/4 (1971): 46–52.
- Illner, Josef. *Kralj Vondra XXVI., ali žalosten konec vesele pojedine, ali strašna osveta*. Prev. J. Illonović. Ljubljana: Založba Rozalije Eger, 1869.
- Jelenc, Nataša Elvira in Matanovič, Aljoša. »Pogovor z Lovrencem Arničem«. *Bilten Društva Richard Wagner Ljubljana* 4/8 (2008): 1–7.
- Kruse, Georg Richard. »August Conradi (gestorben 26. Mai 1873). Ein Gedenkblatt.« *Die Musik* 12/4 (1912/13): 3–13.
- Lah, Špela. »Slovensko-nemška dihotomija v Deželnem gledališču v Ljubljani med letoma 1892 in 1914«. *Muzikološki zbornik* 36/2 (2000): 95–108.
- Lah, Špela. »Struktura repertoarja glasbeno-gledaliških del novega Deželnega gledališča (1892-1903)«. *Muzikološki zbornik* 41/1 (2005): 71–80.
- Lamb, Andrew. »Operetta«. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Ur. Laura Macy. Oxford: Oxford University Press, dostopano 9.10.2014, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/20386>.
- Levi, Erik. »Sutermeister, Heinrich«. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Ur. Laury Macy. Oxford: Oxford University Press, dostopano 21.9.2009, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/27157>.
- Loparnik, Borut. »Poličeva doba slovenske opere: ozadja in meje«. *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*. Ur. J. Snoj in D. Frelih. Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo in Založba ZRC SAZU, 2000. 205–224.

- Martorella, Rosanne. »The Structure of the Market and Musical Style: The Economics of Opera Production and Repertoire: An exploration«. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 6/2 (1975): 241–254.
- McCredie, Andrew D. »Egk, Werner«. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Ur. Laura Macy, Oxford: Oxford University Press, dostopano 21.9.2009, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/08615>.
- Neubauer, Henrik. »Slovensko narodno gledališče Ljubljana«. *Enciklopedija Slovenije*, zv. 12, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998. 64–68.
- Plesničar, Anuša. *Recepcija glasbene umetnosti in misli Richarda Wagnerja v slovenskem kulturnem prostoru*. Dipl. delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2016.
- Pompe, Gregor. »Na obrobju. Delovanje ljubljanske Opere med letoma 1950 in 1960«. *Ustanove, politika in glasba v Sloveniji in Srbiji 1945–1963*. Ur. T. Markovič in L. Stefanija. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2015. 66–85.
- Pompe, Gregor. »Geneza opere Gorenjski slavček«. *Muzikološki zbornik* 51/1 (2015): 145–159.
- Pompe, Gregor. »‘Modernost’ in historična izvajalska praksa«. *Odzven*, <http://www.sigic.si/modernost-in-historicna-izvajalska-praksa.html>, dostopano 9.11.2016.
- Prevoršek, Uroš. »Purcell in Menotti«. *Delo*, 21. 6. 1960: 6.
- Prevoršek, Uroš. »Richard Strauss v ljubljanski Operi«. *Poročevalec*, 18. 1. 1958, 11.
- Steinbeck, Dietrich. »Der Spielplan als Ergebnis seiner geschichtlichen Entwicklung«. *Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland*. Ur. D. Glatt-Behr, Thurnau: Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, 1978. 142–153.
- Šivic, Pavel. »Britten, «Beraška opera»«. *Slovenski poročevalec*, 17. 3. 1953, 5.
- Ther, Philippp. *Center Stage*. West Lafayette: Purdue University Press, 2014, elektronska knjiga.
- Trstenjak, Anton. *Slovensko gledališče. Zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske*. Ljubljana: Dramatično društvo, 1892.

The European Musical Context of the Operas of Slavko Osterc

Niall O'Loughlin
Univerza v Loughboroughu
Loughborough University

During the first thirty years of the 20th century, there was considerable development of opera all over Europe. It was natural that people thought that after the deaths of Wagner and Verdi there was no more scope for grand or romantic opera, although some composers did attempt to carry on the tradition, notably Claude Debussy¹ and Richard Strauss². Debussy's *Pelléas et Mélisande* has a number of Wagnerian features, but these are combined with aspects of symbolism which do help to distance his work from that of Wagner.³ Strauss's *Der Rosenkavalier* of 1910 is a classic romantic opera written in a style totally compatible with the later 19th century.⁴ In many

- 1 Robin Holloway, *Debussy and Wagner* (London: Eulenburg, 1979) explored the Wagnerian connections in Debussy's works, especially the opera *Pelléas et Mélisande*. Parallels with Wagner's *Tristan und Isolde* are identified in chapter 4, "Pelléas and Tristan," 60–75 and further connections in chapter 5, "The Interludes," 76–95 and chapter 6, "Wagnerian Minutiae," 96–135.
- 2 See especially Norman Del Mar in *Richard Strauss* vol. 1 (London: Barrie & Rockcliff, 1962) in which he discusses the musical features of Strauss's early works and their romantic character. His linking of the orchestral tone poems with the operas *Salome* and *Elektra* which he calls "The Stage Tone Poems," is entirely appropriate.
- 3 This is explored in depth by Roger Nichols and Richard Langham Smith, eds., *Claude Debussy, Pelléas et Mélisande* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 78–139.
- 4 The romantic character of *Der Rosenkavalier* is made clear by Norman Del Mar in *Richard Strauss* vol.1 (London: Barrie & Rockcliff, 1962), "The Crowning Success," 334–420 and its reprint in Alan Jefferson, *Richard Strauss Der Rosenkavalier* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 21–79.

other operas the romantic tradition was modified extensively even if it was remotely recognisable. In many cases there was a reaction against the whole of the romantic movement which took a number of forms, but various lines of activity became apparent. The reduction in size, length and forces used was notable, as was an anti-romantic and often satirical character that derived from popular musical idioms. What is particularly interesting is the fact that operas often used combinations of these different developments, thus falling into a number of contrasting categories and not one particular model.

The use of subjects deriving from the ancient world, especially Greece, became more frequent.⁵ The plays of the most famous Classical Greek playwrights, Aeschylus, Sophocles, Euripides and Aristophanes, were a fruitful source for early 20th-century operatic composers. Early examples were *Salome* (1905) and *Elektra* (1909) by Strauss. For the former, Strauss used a German translation of Oscar Wilde's Biblical French-language play *Salomé*⁶ and the latter was derived from and translated by Hugo von Hofmannsthal directly from the original play *Elektra* by Sophocles.⁷ In both cases these had strong romantic overtones despite the fact that they were both cast in one act and each lasted less than two hours. The style of both these works was similar with strong melodic content, the use of Wagnerian-style motifs, and rich scoring using a very large orchestra. The tragic story of Oedipus, as also related by Sophocles, was the subject of the opera-oratorio *Oedipus Rex* of 1927 by Stravinsky. Here the composer departed from Wagner in fundamental respects, featuring the main stages in the tragedy in *separate* numbers rather than making a continuous drama, but keeping the work about 50 minutes long and casting it in only two parts,⁸ rather than the traditional three acts. The text was set in Latin (in a translation by Jean Daniélou from the original French of Jean Cocteau) as a reaction to Wag-

5 The Greek myths as related by the Athenian tragedians Aeschylus, Sophocles and Euripides mostly concerned the life of Oedipus and the Greek heroes of the Trojan war.

6 For Strauss's methods see Roland Tenschert, "Strauss as librettist," in: Derrick Puffett, ed., *Richard Strauss Salome* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 36–50.

7 For the process see Karen Forsyth, "Hofmannsthal's *Elektra*: from Sophocles to Strauss," in: Derrick Puffett, ed., *Richard Strauss Elektra* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 17–32. It should be noted that Hofmannsthal also took some parts of the *Elektra* plays by Aeschylus and Euripides where it suited his plans.

8 Stephen Walsh, *Stravinsky Oedipus Rex* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 23–66 gives a clear exposition of the dramaturgy of the work.

ner's literary German, which was intended to give it a universal appeal. As a way of distancing the drama from the audience and illuminating the meaning of the Latin, the separate numbers were spaced out by the insertion of narrative explanations, which were written in French by Jean Cocteau, but to be given in the vernacular of the country in which it was performed, a feature that gives the work a formal and monumental character. In another opera, Strauss's *Ariadne auf Naxos*, the myth about the fate of Ariadne after the killing of the Minotaur in the Palace of Minos at Knossos in Crete was assembled by Hugo von Hofmannsthal. In this case, however, the opera's plot was complicated by the overlaid story of Harlequin and his lovers, a good example of a humorous viewpoint on the Greek myth. This story (minus Hofmannsthal's additions) also appears in the opera *Ariane et Barbe-bleu* by Paul Dukas. The story of Theseus who had abandoned Ariadne was again addressed by Milhaud in his minute operas *L'abandon d'Ariane* ('The Abandonment of Ariadne') and *La délivrance de Thésée* ('The Deliverance of Theseus'). The Classical Greek comedy *Birds* by the Athenian playwright Aristophanes shows a very strong anti-romantic subject in its fantasy about the bird kingdom being persuaded by two disgruntled human beings to create their own city completely separated from the kingdom of the Gods and the world of humans. The opera *Die Vögel* ('The Birds') of 1919 by the German Walter Braunfels (1882-1954) is loosely based on the Greek original and is a skilful combination of fantasy and classicism. We can perhaps see this as a reaction to Wagnerian romanticism in its humour, although the musical idiom is clearly that of the 19th century, with its strong tonal focus. The comic element is particularly noticeable in the word setting for the birds which gave the composer an opportunity for bird-like singing, for example, in the melodic lines of the Nightingale in the prologue.⁹ On the other hand the example of Wagner's Siegfried talking with the birds is an obvious precedent that must surely link Braunfels with the previous century. Unlike in the Wagner, however, Braunfels's character Hoffegut understands everything that is being sung by the Nightingale without first having to draw blood with Nothung, the magic sword.

Other operas had exotic, psychological and mysterious dimensions. In the pre-First World War years the operas of Debussy, Zemlinsky, Schreker, Richard Strauss, Arnold Schönberg, Janáček and Bartók were very significant in this direction. The mystery of Debussy's *Pelléas et Mélisande* is very much part of the symbolist culture of understatement and subtle implica-

9 Walter Braunfels, *Die Vögel*, klavierauszug (Vienna: Universal, 1920), 6–10.

tion (see below for details). In complete contrast Strauss's *Salome* and *Elektra* present the psychological dilemmas of their two heroines, the former with her thwarted advances leading to the execution of Jokanaan and her own demise, the latter with her vengeful killings of her mother and her lover and the consequences of these actions. The mysterious atmosphere is created almost totally by traditional musical means, romantic harmony and programmatic orchestration.¹⁰

One of the main trends can be collectively considered as symbolism, an artistic movement that was at first literary and originated in France, involving such figures as the poet, Stéphane Mallarmé, and the Belgian poet and playwright, Maurice Maeterlinck. Its translation to the medium of music was inevitably inexact. Symbolism was a potent force in music when associated directly with symbolist *words*, whose connections would be unambiguously presented in operas based on symbolist plays or dramatic texts, especially in settings of Maeterlinck by Debussy (*Pelléas et Mélisande*) and Paul Dukas (*Ariane et Barbe-bleu*). The principal symbolist idea in Maeterlinck's *Pelléas et Mélisande* is the conflict between light and dark, almost always one of equating light with good and dark with evil.¹¹ Both Debussy and Dukas respond to this idea with a variety of contrasting keys and modes.

Also deriving ideas from the symbolists, and to some extent the story, is *Bluebeard's Castle* (*A kékszakállu herceg vára*) by the Hungarian Béla Balász, set by Béla Bartók in 1911. Bluebeard shows his new wife Judith his castle with its seven doors. The symbols that are encountered on the way are clear: weapons, riches, blood, tears and water (a very strong symbol) appear, but the most frequent idea is the symbolist dichotomy between light and dark. How Bartók translated these symbols into music is also achieved by equating them with tonalities, in which Bluebeard's symbols are represented by specific key areas. The opening of the doors of the castle gives Bartók the opportunity to make sudden and easily understood key changes to emphasise this symbolism. The darkness referred to in the spoken prologue is represented by the tonality of F sharp. It may be a strange coincidence that Bartók uses the same key as Dukas to represent the darkness, F sharp, both major and minor. Like Dukas he starts from this key and returns to it with a remorseless inevitability. Bartók's rather different cycle

10 Robin Holloway discusses Strauss's orchestration in *Elektra* in: Derrick Puffett, ed., *Richard Strauss Elektra* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 128–47.

11 Stefan Jarocinski, *Impressionism and Symbolism* (London: Eulenburg, 1976); Roger Nichols and Richard Langham Smith, eds., *Claude Debussy, Pelléas et Mélisande* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

of keys has a Mahlerian feel to it: F sharp, E flat, C, A, F sharp, broadly descending by minor thirds, although there is a great deal of flexibility in this plan. In the opening F sharp section, the grim atmosphere is emphasised by the motif of the falling and rising minor second played shrilly, usually in parallel thirds, by trumpets and oboes. Pentatonic patterns reinforce the static and claustrophobic atmosphere.¹²

Some ideas of light and dark were also shared by the Russian, Leonid Andreyev, especially in his play *Chornyi maski*. These symbols are found extensively in Kogoj's setting of this play in his *Črne maske* of 1924–27. Duke Lorenzo is constantly asking for the darkness within his castle to be illuminated, becoming obsessed with this at various points in the drama. It becomes inextricably entwined with the murder of his own double and the need to purge his castle of all forms of guilt. Kogoj's method of representing this dichotomy is by contrasting tonality with atonality, smooth vocal lines with *Sprechstimme* and homogeneous romantic orchestration with sharp-edged sounds using unusual instruments.¹³

Osterc was familiar with Kogoj's opera, having reviewed it in 1929, considering it a great work with many Wagnerian features: "The advantages of the Wagner principle are mainly: the greatest likeness to spoken drama, the correct length of the scenes, a great unity in architecture, and the most intimate relationship between the word and the music."¹⁴ However he did note the music of the time was beginning to avoid romantic tendencies and with his list of new developments is almost presenting a crisis:

That is why today's compositional generation is seeking archaic comics, and is not over dramatic in the imagination of an external tragedy. Thus Křenek¹⁵ wrote his Jonny spielt auf with jazz rhythms and forms, and Kurt Weill's Dreigroschenoper is now all over Europe. And Stravinsky's operatic oratorio [Oedipus Rex] even ignores the action. Honegger wrote the oratorio King David in the sense of separate numbers, Hindemith writes sketches and Milhaud so

12 Béla Bartók, *Herzog Blaubarts Burg - A kékszakállu herceg vára*, vocal score (Vienna: Universal, 1921), 9–16.

13 Niall O'Loughlin, "Dramatic and Musical Conflicts in Kogoj's *Črne maske*," Primož Kuret, ed., *Glasba in/za Oder - Music and/for the Stage* (Ljubljana: Festival, 2014), 127–133.

14 Slavko Osterc, "Marij Kogoj: *Črne maske* (Opera v dveh dejanjih.)," [Kronika] *Ljubljanski zvon* vol. 49, no.6 (1929): 380–82.

15 The composer's original Czech spelling (Křenek) is retained except in quotations which use the form (Krenek) that he adopted after moving to the United States.

*called "Minutenenopere". Apart from Hindemith and Berg (Germans!). They all write more or less homophonically and as simply as possible. Chromatics are abandoned and diatonic features, such as major and minor modes, ecclesiastical and pentatonic scales, are favoured.*¹⁶

During the First World War new works that confirmed this trend were *Der Ring des Polykrates* and *Violanta* by Korngold and *Die Gezeichneten* and *Der Schatzgräber* by Franz Schreker. After the war operas and other dramatic works by Paul Hindemith, Ernst Křenek,¹⁷ Kurt Weill, Ernst Toch, Alban Berg, Darius Milhaud, Janáček, Schönberg, Stravinsky and other composers brought a further line of development, particularly in two respects: the reduction in size and scale of operas and the use of pastiche and parody.¹⁸ Financial pressures after the First World War meant that expenditure was often, but not always, on a reduced scale with fewer singers, smaller orchestras or ensembles and shorter duration, with one-act works being very common. Even three-act operas sometimes lasted less than an hour.

How would all of this affect the development of the operas of Slavko Osterc?

Osterc composed all his operas between 1921 and 1930. We can mention briefly three works from the early 1920s before his studies in Prague (Table 1), a romantic opera on a traditional Slovene legend, *Krst pri Savici* ('Baptism at the Savica') in 1921, *Kralj Edip* ('King Oedipus') composed 1922-25, but now lost, and in 1923 the one-act opera *Osveta* ('Revenge'), based on *Die*

16 Osterc, "Marij Kogoj: Črne maske (Opera v dveh dejanjih.)," 381.

17 Lothar Knessl, *Ernst Křenek* (Vienna: Elisabeth Lafite and Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, 1967), 18, makes clear the position of Křenek: „Jonny spielt auf“ (op.45, Text: Křenek), in Křeneks tonalen Stil fallend, ist ein romantisches Wunschbild von jenem Amerika, das es vermeintlich besser hat, da dort die Menschen lebensbejahend und belastet sind (verkörpert durch die Tiltelpartie). Die Idee der Freiheit ist auf die „Außenwelt“ projiziert, aber nicht ungeboren, da dem Wunschbild in der Person des virtuosen Daniello eine es verzerrende Karikatur entgegengestellt wird. Der Komponist Max, eine autobiografisch gesehene Figur, durch die der „Sprung über den Schatten“ einer Vorstufe des „Jonny“ gleicht, findet in einem nicht sehr überzeugenden Kraftakt in die Welt der Freiheit. Durch das zeitgebundene Milieu, die puccinesquen Melodien und die Einschaltung von – zum Schlager abgeschwächten – Jazzelementen avancierte „Jonny“ im Handumdrehen zur Modeoper und ist Křenek's finanziell gewinnbringendstes Bühnenwerk geworden.

18 Constant Lambert, *Music Ho!* (London: Faber, 1934; Hogarth Press, 1985), 66–78.

Sühne by Theodor Körner.¹⁹ In Prague it is certain that Osterc encountered many different operas and plays in a very lively cultural environment, undoubtedly stimulating his imagination in numerous ways.²⁰

Table 1: Osterc's early operas.²¹

1921	<i>Krst pri Savici</i> ('Baptism at the Savica')	Prešeren/Osterc/Gustav Šilih
1922-25	<i>Kralj Edip</i> ('King Oedipus') - lost	Sophocles
1923	<i>Osveta</i> ('Revenge')	Theodor Körner

After his return from studies with Alois Hába and others in Prague, his mature contribution to the genre consists of five operas composed in the years 1927 to 1930 (Table 2) broadly speaking in three categories: the extended one-act opera, the full-length opera and the minute-opera. In the first category is *Iz komične opere* of 1928; in the second: *Krog s kredo* of 1928-29; and in the third are three one-act very short (10-15 minutes) operas: *Saloma*, *Medea* and *Dandin v vicah* (all of 1930). We shall examine each in turn, first on their own accounts and secondly, noting possible influences from other composers working within Europe.

Table 2: Osterc's later operas.

1928	<i>Iz komične opere</i> ('From the Comic Opera')	Louis-Henri Murger/Osterc
1928-29	<i>Krog s kredo</i> ('The Chalk Circle')	Klabund/Skrbinšek
1930	<i>Saloma</i> ('Salome')	The Bible
1930	<i>Medea</i>	Euripides
1930	<i>Dandin v vicah</i> ('Dandin in Purgatory')	Molière

19 Danilo Pokorn, "Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca," *Muzikološki zbornik* 6 (1970): 76; Jože Sivec, *Dvesto let Slovenske opere – Two Hundred Years of the Slovene Opera (1780–1980)* (Ljubljana: Opera in balet SNG Ljubljana, 1981), 36, 89.

20 Leon Stefanija, "Osterc in Hába," *Muzikološki zbornik* 31 (1995): 33–41; Jernej Weiss, "Alois Hába and Slovene Students of Composition at the State Conservatory in Prague," Jernej Weiss, ed., *Nova glasba v »Novi« Evropi med obema svetonima vojnama – New Music in the "New" Europe between the Two World Wars* (Koper: Univerze za Primorskem; Ljubljana: Festival, 2018), 201–15.

21 In this and all the following tables of operas the last column gives the author of the original (play, story or book) and/or the name of the librettist, if known.

Iz komične opere of 1928

Osterc's *Iz komične opere* ('From the Comic Opera') of 1928 is a one-act opera (which he called a 'sketch') taking its topic from a novel by the French poet Louis-Henri Murger (1822-61) about the Bohemian life in Paris,²² and first performed at the Ljubljana Opera House on 9 May 1928. Murger's most famous work is called *Scènes de la vie bohème*, dating from the years 1847-49 and published in 1851. This source was used by Puccini and Leoncavallo, whose operas, both called *La Bohème* of 1896 and 1897 respectively, were based on *Scènes de la vie bohème*.

Osterc's plot does not involve the characters made famous in Puccini's setting, notably Rodolfo and Mimi, but rather a Brazilian Creole named Dubreuil, a forgetful Charval and the beautiful Juliette, Dubreuil's niece.²³ Osterc laid out the opera with a short introduction and seven loosely connected scenes, and a rather inconsequential plot.²⁴ Dragotin Cvetko gave some musical details: "it was orchestrated in chamber music fashion, for four first and four second violins, two violas, cellos and double basses. The instrumentation is transparent. In the musical sections, normal singing alternates with melodrama and recitation. There are no duets, trios or ensembles; at the end everyone laughs in a short epilogue."²⁵ Sivec gives further details: "... it consists of a prelude and seven musical numbers between which come dramatic scenes with spoken text. In musical numbers the singing alternates with melodrama and recitatives." and "Iz komične opere is a mature and technically perfect work, testifying to the composer's sense of the theatrical as well as to his ability to understand different dramatic situations."²⁶ Anton Lajovic was also very complimentary about Osterc's dramatic skill, particularly in his sense of pacing and timing.²⁷

The idiom of the work is conveyed in an early review by Stanko Vurnik of the first performance,²⁸ He noted with musical examples the following:

1. bitonality (G major and A flat major simultaneously) (Example 1).

22 Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela* (Ljubljana: Državna založbe Slovenije, 1979), 210.

23 Stanko Vurnik, "Nova slovenska opera," *Dom in svet* vol. 42, no. 7 (1929): 246-50.

24 Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 210.

25 Dragotin Cvetko, *Osebnost skladatelja Slavka Osterca* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1993), 74-76.

26 Sivec, *Dvesto let slovene opere*, 36, 90.

27 Anton Lajovic, "Opera – Slavko Osterc: Iz komične opera," [Kronika] *Ljubljanski zvon* vol 49, no.1 (1929): 60-61.

28 Vurnik, "Nova slovenska opera," 247-48.

Example 1: Bitonality.

Example 2: Parallel sevenths and fourths.

Example 3: Note-clusters built up one note at a time.

Example 4: Unusual canonic melodies.

Julietta: Gerardu: 3

Po - zdrav - ljen stri - ček! Vi ste še tu?
Greet - ings Un - cle! Are you still here?

6 Dubreuil: Julietta: Dubreuil (zarjove):
Kdo ste? Moj snu-bec! Ta?!
Who are you? My suit - or!

Example 5: Flexible arioso.

2. parallel sevenths and fourths (Example 2).
3. note-clusters built up one note at a time (Example 3).
4. unusual canons, often with prominent chromaticisms (Example 4).
5. flexible arioso (Example 5).

Although the operas of Puccini and Leoncavallo were both in four acts, Osterc used a one-act format. In the first three decades of the 20th century, the one-act opera became very common, partly because composers were reacting against the idea of a romantic opera of long duration, particularly those of Richard Wagner. Osterc wanted to produce a satirical anti-romantic work which by implication mocked the idea of an extended plot. After the First World War there was also the problem of funding expensive productions for which there was little money, a problem that was alleviated by reducing the number of acts and the total length.

The early one-act operas of Richard Strauss, *Salome* of 1905 and *Elektra* of 1909 had set a precedent, but in practice they were extended romantic works, even if they were performed without a break and each lasting under two hours. These operas were followed in the next twenty years by numerous single-act operas of varying lengths, but mostly of approximately one-hour's duration (see Table 3). One can note in this connection such works as Bartók's *Bluebeard's Castle* of 1911, Schönberg's *Erwartung* of 1909 and *Die glückliche Hand* of 1913, Korngold's *Der Ring von Polykrates* of 1914 and *Violanta* of 1916. The operas by Bartók and Korngold were about an hour in length, although Schönberg's fiercely expressionistic essays were only half that length or less. Busoni's *Arlecchino* of 1916, his *Turandot* of 1916 and Puccini's *Trittico* of 1918 (*Il tabarro*, *Suor Angelica* and *Gianni Schicchi*) fit the mould very well, all lasting roughly an hour each. These three operas by Puccini were actually performed in Ljubljana in 1923.²⁹ Yet all of them, with the exception of Busoni's *Arlecchino*, were still serious works of some power.

Even the one-act operas of Paul Hindemith which dated from 1919 to 1921, *Mörder, Hoffnung der Frauen*, *Das Nusch-Nuschi* and *Sancta Susanna* (see Table 3) were equally tragic and somewhat forbidding. The trend of composers not writing anything even vaguely comic was continued in three-act operas with Alban Berg's *Wozzeck* of 1922 and Janáček's *Kát'a Kabanová* of 1921. The latter's *The Makropulos Case* of 1925 has of course a fantastic element and his *The Cunning Little Vixen* of 1923 provides a little light

29 Sivec, *Dvesto let slovene opere*, 24, 80.

Table 3: Extended one-act operas.

1902	Schreker	<i>Flammen</i>	Dora Pollak
1905	Strauss	<i>Salome</i>	Oscar Wilde/Strauss
1908	Strauss	<i>Elektra</i>	Sophocles/Hofmannsthal
1909	Schönberg	<i>Erwartung</i>	Marie Pappenheim
1911	Bartók	<i>Bluebeard's Castle</i>	Béla Balász
1914	Korngold	<i>Der Ring des Polykrates</i>	Leo Feld
1916	Korngold	<i>Violanta</i>	Hans Müller-Einigen
1916	Zemlinsky	<i>Eine florentinische Tragödie</i>	Oscar Wilde/Meyerfeld
1916	Busoni	<i>Arlecchino</i>	Busoni
1916	Busoni	<i>Turandot</i>	Gozzi
1918	Puccini	<i>Il tabarro</i>	Giuseppe Adami
1918	Puccini	<i>Suor Angelica</i>	Giovacchino Forzano
1918	Puccini	<i>Gianni Schicchi</i>	Giovacchino Forzano
1919	Hindemith	<i>Mörder, Hoffnung der Frauen</i>	Oskar Kokoschka
1920	Hindemith	<i>Das Nusch-Nuschi</i>	Franz Blei
1921	Hindemith	<i>Sancta Susanna</i>	August Stramm
1921	Zemlinsky	<i>Der Zwerg</i>	Oscar Wilde/Georg Klaren
1928	Schönberg	<i>Von Heute auf Morgen</i>	Gertrud Schönberg
1928	Osterc	<i>Iz komične opere</i>	Louis-Henri Murger/Osterc

relief even though its underlying message of the life of animals acts as a serious comment on human frailty.

The character of Osterc's opera is quite different from all the serious works, taking more of the spirit of two of the one-act operas of Ferruccio Busoni (1866-1924), *Arlecchino* and *Turandot*. Busoni took a very strong anti-romantic view of opera and was very sympathetic to the ideas of the *commedia dell'arte*, notably the use of masks and puppet-like characters.³⁰ In addition, in *Arlecchino*, there is a strong parodistic element with quotations from Mozart's *Don Giovanni* and a march that sounds very similar to the one that appears in the first act of Beethoven's *Fidelio*. Osterc went a lot further, however, with quick-action knockabout humour and a musical style which draws on a wide range of elements from many composers, notably Kurt Weill, Ernst Křenek, Darius Milhaud and Igor Stravinsky.

30 The *commedia dell'arte* in Busoni's works is explained concisely by Antony Beaumont in his *Busoni the Composer* (London: Faber, 1985), 222–25.

The appearance of Křenek's *Jonny spielt auf* and works by Kurt Weill, Ernst Toch and Darius Milhaud, set a new trend of critical and satirical drama and it was this that fundamentally influenced Osterc. It is clear from Osterc's writings on opera that were published in the late 1920s that he was well acquainted with these developments.³¹ For example, the jazz-like idiom of Křenek's opera, which was performed in Ljubljana in 1928, was as suitable for the subject of *Iz komične opere* as was the popular style of works like Kurt Weill's *Mahagonny-Songspiel* of 1927 and *Die Dreigroschenoper* of 1928.

The one-act opera *Von Heute auf Morgen* by Arnold Schönberg also of 1928 may have had some bearing on the tone of Osterc's opera, even if its twelve-note technique was not used.³² At just under 40 minutes in length, *Iz komične opere* has an anti-romantic compression of events, after the examples of the short operas of Toch and Hindemith. The model of the minute operas of Toch, Hindemith and Milhaud was only later followed by Osterc.

The full-length five-act opera: *Krog s kredo* of 1929-30

Moving on to consider Osterc's major opera of this period, *Krog s kredo* ('The Chalk Circle'), composed in the years 1928-29, one can imagine that the composer was taking a somewhat cynical view of the subject and using all his musical resources to reinforce this idea in a full-length opera of imposing character. It showed a remarkable assurance in handling the operatic medium, but, like the instrumental works of the same period, also gave a clear indication of the techniques of some of the works to follow in the next decade. The Chalk Circle play was originally Chinese,³³ a story of rampant corruption, but also involving a magic method of deciding the truth between two disputants, something akin to the Judgement of Solomon as related in the Bible.³⁴ In the early 1920s, the German poet and dramatist Klabund (the *nom de plume* of Alfred Henschke) translated into German a French version of the play as *Der Kreidekreis* with new characters and addi-

31 See for example Osterc, "Marij Kogoj: Črne maske (Opera v dveh dejanjih.)," 380-82.

32 Arnold Schoenberg, *Style and Idea* (London: Faber, 1975), 244-45.

33 *Hui-lan-chi* or *History of the Circle of Chalk*, translated by Stanislas Julien as *Le Cercle de Craie* (London: John Murray, 1832).

34 *The Old Testament of the Bible*, I Kings, 3, verses 16-28.

tional dramatic features, and published it in Berlin in 1925.³⁵ Klabund's play soon became very popular all over Central Europe, with two operatic settings appearing in quick succession, the first by Osterc in a Slovene translation and the second by Alexander Zemlinsky completed in 1931 (*Der Kreidekreis*).³⁶ Antony Beaumont reports that Klabund's play, *Der Kreidekreis*, was performed in Prague some thirty times in 1925,³⁷ surely an opportunity for both Osterc, who had recently arrived in Prague, and Zemlinsky, who was resident there at the same time, to become acquainted with the play before embarking on their musical realisations. The translation of Klabund's text into Slovene was undertaken by Oton Župančič, with the operatic libretto being written by Milan Skrbinšek.

Criticism of the work does seem to stem from the original review by Slavko Vurnik who thought that the work was too romantic. Thus it can be seen to be part of a group of romantically inclined operas from this period (see Table 4). Cvetko suggested that pressure may have been put on Osterc by the Ljubljana opera to make it an extended romantic work.³⁸

In fact, it is carefully laid out, with arias, arioso and what is in effect recitative, even if it is not composed as a 'number' opera. The composer made each act continuous by composing skilful transitions and bridges between the different styles. Cvetko's comments involved a certain amount of speculation, because at the time of writing, the score had disappeared. In fact the opera was not performed in the composer's lifetime. The score went missing, although the orchestral parts were kept in the archives of Ljubljana Opera House. The reappearance of the score in the late 1980s made possible the first performance (in Maribor) in 1995.³⁹

35 Klabund [Alfred Henschke], *Der Kreidekreis* (Berlin: J.M. Spaeth, 1925); Klabund, *The Circle of Chalk*, translated by James Laver (London: William Heinemann, 1929).

36 Antony Beaumont, *Zemlinsky* (London: Faber, 2000), 368–78 discusses Zemlinsky's *Der Kreidekreis* in some detail.

37 Beaumont, *Zemlinsky*, 368.

38 Cvetko, *Osebnost skladatelja Slavka Osterca*, 76–77.

39 By the Slovene National Opera conducted by Simon Robinson in Maribor Opera House on 7 April 1995. The composer was born in Veržej in the Ljutomer region of Slovenia on 17 June, 1895. For more details of the opera see Niall O'Loughlin, "The Chalk Circle Operas of Osterc and Zemlinsky: a comparative Analysis," in: Primož Kuret, ed., *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc – Musik zwischen beiden Weltkriegen und Slavko Osterc* (Ljubljana: Festival Ljubljana, 1996), 64–76 and Niall O'Loughlin, "Slavko Osterc's Compositional Journey and his assimilation of New Techniques," Jernej Weiss, ed., *Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetovima vojnama – New Music in the "New" Europe Between the two World Wars* (Koper: Univerza na Primorskem; Ljubljana: Festival Ljubljana, 2018), 175–85.

Table 4: Romantic Operas.

1896	Puccini	<i>La Bohème</i>	Louis-Henri Murger/ Illica and Giacosa
1897	Leoncavallo	<i>La Bohème</i>	Louis-Henri Murger/ Leoncavallo
1904-06	Zemlinsky	<i>Der Traumgöрге</i>	Leo Feld
1909/1922	Zemlinsky	<i>Kleide machen Leute</i>	Leo Feld/Keller
1910	Strauss	<i>Der Rosenkavalier</i>	Hofmannsthal
1929-30	Osterc	<i>Krog s kredo</i>	Klabund/Skrbinšek
1931	Zemlinsky	<i>Der Kreidekreis</i>	Klabund/Zemlinsky

Krog s kredo is an opera that draws in many threads from the European operatic environment. It has elements of mystery, possibly inspired by *Pelléas et Mélisande* by Debussy, *Ariane et Barbe-Bleue* by Paul Dukas and *Bluebeard's Castle* by Bartók (see Table 5). Three operas of Korngold may also have had some influence here: Korngold's *Die tote Stadt* of 1910, *Der Ring von Polykrates* of 1914 and *Violanta* of 1916 all work in a historical context with elements of mystery and magic, as does Franz Schreker's *Der ferne Klang* of 1910. One can also take into account the influence of Schönberg's *Pierrot Lunaire* of 1912 with its hallucinatory images and the atonal idiom of Berg's *Wozzeck* of 1922. We also know of Osterc's knowledge of the fantasy and symbolism, together with its musical implications of Kogoj's Črne maske because of his enthusiastic review of the opera after its first performance in 1929.⁴⁰

Table 5: Exotic and mysterious operas.

1902	Debussy	<i>Pelléas et Mélisande</i>	Maeterlinck
1907	Paul Dukas	<i>Ariane et Barbe-bleu</i>	Maeterlinck
1909	Schönberg	<i>Erwartung</i>	Marie Pappenheim
1910	Korngold	<i>Die tote Stadt</i>	Paul Schott [Erich and Julius Korngold]

40 Slavko Osterc, "Marij Kogoj: Črne maske (Opera v dveh dejanjih.)," [Kronika] *Ljubljanski zvon* vol. 49, no.6 (1929): 380–82.

1910	Schreker	<i>Der ferne Klang</i>	Schreker
1911	Bartók	<i>Bluebeard's Castle</i>	Béla Balász
1913	Schönberg	<i>Die glückliche Hand</i>	Schönberg
1914	Korngold	<i>Der Ring von Polykrates</i>	Leo Feld
1916	Korngold	<i>Violanta</i>	Hans Müller-Einigen
1916	Busoni	<i>Turandot</i>	Gozzi
1924	Puccini	<i>Turandot</i>	Giuseppe Adami and Renato Simoni
1927	Kogoj	<i>Črne maske</i>	Andreyev/Župančič
1928	Osterc	<i>Krog s kredo</i>	Klabund/Skrbinšek

One important aspect of the style that he used in *Krog s kredo* is the appearance of oriental-sounding pentatonic or near-pentatonic melodies and the use of Chinese-sounding instruments, especially the flute and gong. Chinese melodies had in fact already been used by Busoni and Puccini in their operatic versions of the *Turandot* story. In 1905 Busoni had composed incidental music for the Chinese fable *Turandot*, but later on, probably in 1913, he used some of this music to create an opera, which was completed in 1917, to be a suitable companion piece for his own hour-long *Arlecchino*.⁴¹ Busoni extracted the melodies for his *Turandot* from the *Geschichte der Musik* by August Wilhelm Ambros, while Puccini's version of *Turandot* (incomplete at his death in 1924) used certain Chinese melodies to create a suitable atmosphere. There does not appear to have been a performance in Ljubljana of Puccini's *Turandot*,⁴² but it may well have been performed in Prague while Osterc was there.

Three 'minute' operas: *Saloma*, *Medea*, *Dandin v vica*

Osterc's three miniature operas (see Table 6) which date from 1929-30 caused great interest. With a duration of 10-15 minutes each they have to make their points without delay and with no romantic overtones. Cvetko summed up the purpose of the minute-opera very concisely: "the min-

41 "The Music for *Turandot*" in Beaumont (1985), 76-86.

42 Sivec, *Dvesto let slovene opera*, does not mention a performance in his lists of operas in Ljubljana.

ute opera is not about the characterization of the performers” but more “the quickest possible course of events”⁴³. The musical style naturally uses a fairly simple idiom, with short melodies or melodic fragments and precise word-setting with very few repeated phrases. Osterc notes in his article⁴⁴ on the minute-opera that the idea arose in 1927, in the works of Hindemith, Toch and Milhaud, of which he is clearly familiar. He stressed that in the minute opera the dramatic nature of the action should be limited and the pathos removed.

Table 6: Osterc's Minute Operas.

1930	Osterc	<i>Saloma</i>	The Bible
1930	Osterc	<i>Medea</i>	Euripides
1930	Osterc	<i>Dandin v vicah</i>	Molière and Hans Sachs

The parody opera *Saloma* ('Salome') of 1929-30 was the first, followed by *Medea* and *Dandin v vicah* ('Dandin in Purgatory'), both of 1930. *Dandin v vicah* is described as “operna groteska”, while *Saloma* is called “minutna opera-parodija”. As was frequently the case at the time, some topics, those for *Saloma* and *Medea*, were taken from classical antiquity (see Table 8), while *Dandin* was derived from Molière. *Medea* and *Dandin v vicah* were first performed on 27 February 1932, both at the Ljubljana Opera House.⁴⁵ There is no evidence for a performance of *Saloma* in the composer's lifetime.

Saloma in fact lasts a mere 11 minutes, using many of the features of the instrumental music to dramatic effect.⁴⁶ Particularly notable is the wry and sardonic tone of the instrumental writing which supports the parodistic character of the story. Osterc is clearly mocking Strauss's *Salome*, the libretto for which was a German translation of Oscar Wilde's powerful original French-text play. In this opera, the dramatic events were carefully planned: from the refusal of Jokanaan to Salome's advances all the way

43 Cvetko, *Osebnost skladatelja Slavka Osterca*, 78.

44 Slavko Osterc, “Minutna opera,” *Nove muzike*, II. letnik, nr. 6, December 1929, 21.

45 Cvetko, *Osebnost skladatelja Slavka Osterca*, 79; Sivec, *Dvesto let slovene opere*, 37, 91.

46 Peter Andraschke, “Minutna opera »Saloma« Slavka Osterca – Die Minutenoper »Salome« von Slavko Osterc,” Primož Kuret, ed., *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti – Slowenische Musik in Vergangenheit und Gegenwart* (Ljubljana: Kres, 1992), 204–215.

to the extended and impressive *Dance of the Seven Veils* and to Salome's demand for the head of Jokanaan. Unlike in the story of Salome as related by Oscar Wilde and Richard Strauss, Osterc's Herod is bored with Salome's dancing and calls for her to stop. Strauss's famous *Dance of the Seven Veils* is replaced, almost in cabaret fashion, by a rather tired waltz. The original climax is replaced by a very negative anti-climax. The influence of numerous popular operas of the period is very clear (see Table 7).

Table 7: Parody and popular-style operas.

1926	Křenek	<i>Jonny spielt auf</i>	Křenek
1927	Weill	<i>Mahagonny-Songspiel</i>	Bertolt Brecht
1927	Weill	<i>Royal Palace</i>	Iwan Goll [Yvan Goll]
1928	Weill	<i>Die Dreigroschenoper</i>	Bertolt Brecht
1929	Weill	<i>Happy End</i>	Bertolt Brecht/Elisabeth Hauptmann
1929	Osterc	<i>Krog s kredo</i>	Klabund/Skrbinšek
1930	Osterc	<i>Saloma</i>	The Bible
1931	Zemlinsky	<i>Der Kreidekreis</i>	Klabund/Zemlinsky

Medea was based on the gruesome play by the ancient Greek playwright, Euripides. In this story Medea punishes her husband, Jason, for his infidelity and desertion by killing her two children, his intended new bride and her father King Creon. In a brief span of time Osterc sets out the essence of the plot and the trickery by which it was achieved. By compressing the story so drastically it makes the events more horrendous.

Table 8: Operas using Classical Legends.

1905	Strauss	<i>Salome</i>	Oscar Wilde/Strauss
1908	Strauss	<i>Elektra</i>	Sophocles/ Hofmannsthal
1912	Strauss	<i>Ariadne auf Naxos</i>	Hofmannsthal
1913/1923	Milhaud	<i>L'Orestie d'Eschyle</i>	Henri Hoppenot

1919	Braunfels	<i>Die Vögel</i>	Aristophanes/Braunfels
1918	Stravinsky	<i>The Soldier's Tale</i> – <i>L'histoire du soldat</i>	C. F. Ramuz
1924	Szymanowski	<i>King Roger</i>	Euripides/Szymanowski / Jarosław Iwaszkiewicz
1927	Stravinsky	<i>Oedipus Rex</i>	Sophocles/Cocteau/Daniélou
1928	Milhaud	<i>L'abandon d'Ariane</i>	Henri Hoppenot
1928	Milhaud	<i>La délivrance de Thésée</i>	Henri Hoppenot
1930	Osterc	<i>Saloma</i>	The Bible
1930	Osterc	<i>Medea</i>	Euripides
1932	Wellesz	<i>Die Bakchantinnen</i>	Euripides/Wellesz

The third of Osterc's minute operas, *Dandin v vicah* ('Dandin in Purgatory'), is a fantasy, based on the play by Molière called *Georges Dandin ou le Mari confondu* ('Georges Dandin or the Confounded Husband') in which, by marrying a woman of higher station than himself, a man causes problems for himself. Some of the character of the plot of Schönberg's *Von Heute auf Morgen* of 1928 was carried over into Dandin's situation, but we have no evidence that Osterc was aware of this work.

The idea of the "minute opera" was one of a number of fashions in the 1920s (see Table 9). While discussing the whole French musical scene in the 1920s, James Harding relates a discussion between Hindemith and Milhaud.⁴⁷ Because Milhaud had been very active and successful in the composition of a number of operas, he was thought to be a suitable person to invite to write a new opera. Hindemith's instructions were something like: "Write an opera and make it as short as possible." Harding continues: "The reaction against Wagner and his long, excessively long epics was in full swing". "Hindemith's own *Hin und Zurück* took precisely fourteen minutes to perform."⁴⁸ Milhaud [...] broke all records with an opera called *L'enlèvement d'Europe* ('The Abduction of Europa'). It was nine minutes long." Encouraged by his publisher to make a programme of suitable length, he added two more operas derived from Greek myths, a favourite source for opera

47 James Harding, *The Ox on the Roof* (London: Macdonald, 1972), 185–86.

48 Ian Kemp points to some interesting features of *Hin und Zurück* in *Hindemith* (London: Oxford University Press, 1970), 21

Table 9: Minute Operas.

1927	Hindemith	Hin und Zurück	Marcellus Schiffer
1928	Toch	Egon und Emilie	Christian Morgenstern
1928	Milhaud	L'enlèvement d'Europe	Henri Hoppenot
1928	Milhaud	L'abandon d'Ariane	Henri Hoppenot
1928	Milhaud	La délivrance de Thésée	Henri Hoppenot
1930	Osterc	Saloma	The Bible
1930	Osterc	Medea	Euripides
1930	Osterc	Dandin v vicař	Euripides

plots during this period. These were *L'abandon d'Ariane* ('The Abandonment of Ariadne') and *La délivrance de Thésée* ('The Deliverance of Theseus') lasting eleven and eight minutes respectively, making a grand total for the three operas of 27 minutes. Compared to Richard Strauss's *Ariadne auf Naxos*, which is not a long opera at just under two hours, *L'abandon d'Ariane* seems positively tiny. Another short opera that appears to have interested Osterc was that by Ernst Toch, the 1927 work *Die Prinzessin auf der Erbse* ('The Princess on the Pea'), which lasts about 35 minutes and is based on a rather incredible story by Hans Christian Andersen.

Conclusion

First it is clear that Osterc was very much influenced by operatic activities all over Europe, partly from his experiences in Prague and partly from his encounters with works performed in the Ljubljana Opera House. He was well aware of new trends as seen in his reporting on performances in Ljubljana in which he noted these features in his writings. Secondly, he also followed some of the modern ideas found in many of these works in the operas that he himself composed. We can note the remote influence of Puccini in *Iz komične opere*, but more the stylistic hints that he derived from Stravinsky, Kurt Weill and Ernst Křenek. It was first performed in Ljubljana soon after its composition. With *Krog s kredo* he reverted to the full-scale opera that was still being composed in Europe. It is a work which

shows some stylistic influence of composers such Hindemith and Honegger, but it draws into its orbit a great many of the features of his own instrumental works of this period.⁴⁹ These instrumental works did receive performances in Osterc's lifetime, but the opera did not, presumably because of the demands of mounting such an elaborate work in the difficult financial times of the 1930s. In any case it is well paced dramatically with skilful blending of the recitative, strophic and instrumental styles. This was not the case with the minute operas, which show the obvious influence of Darius Milhaud in their brevity and concise dramaturgy, and in two of them Milhaud's preference for well-known plots from the ancient world. But they also show some direct and indirect influence of Paul Hindemith. Two of Osterc's minute operas (*Medea* and *Dandin v vicah*) were performed in Ljubljana in 1932, helping to establish his reputation, but *Saloma* was not performed in the composer's lifetime.

What then is the importance of Osterc's operatic compositions? It is clear that they were not copies of the standard European examples, but ones which extended the ideas with some imagination, drawing ideas together in a different mixture of operatic forms. *Iz komične opere*, for example, was not a pale imitation of operas by Puccini or Leoncavallo, but an opera with a totally different plot and perspective and a completely anti-romantic style, taking its cue from works by Křenek, Stravinsky, Weill and Milhaud. As *Krog s kredo* predated Zemlinsky's *Der Kreidekreis* there can be no question of copying; it is clear that they were composed independently. In any case the two works differ in many basic respects. Osterc made very distinct ways of treating Klabund's text and paced the opera accordingly. With the minute operas Osterc's style did not imitate that of Milhaud, but rather he adopted some stylistic features from Weill, Hindemith and Ernst Křenek. Overall then, in all these works Osterc made distinctive contributions to the development of opera in Slovenia, with his operas taking their natural place in the European operatic scene in the first half of the 20th century.

Bibliography

Anon. *The Old Testament of the Bible*. I Kings, 3, verses 16–28.

Anon. *Hui-lan-chi or History of the Circle of Chalk*. Translated by Stanislas Julien as *Le Cercle de Craie*. London: John Murray, 1832.

49 See O'Loughlin, "Slavko Osterc's Compositional Journey and his assimilation of New Techniques," especially 176–78 (details in Note 39).

- Andraschke, Peter. "Minutna opera »Saloma« Slavka Osterca – Die Minutenoper »Salome« von Slavko Osterc." Primož Kuret, ed. *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti – Slowenische Musik in Vergangenheit und Gegenwart*. Ljubljana: Kres, 1992, 204–215.
- Bartók, Béla. *Herzog Blaubarts Burg - A kékszakállu herceg vára* (vocal score). Vienna: Universal, 1921.
- Beaumont, Antony. *Busoni the Composer*. London: Faber, 1985.
- Beaumont, Antony. *Zemlinsky*. London: Faber, 2000.
- Braunfels, Walter. *Die Vögel* (klavierauszug). Vienna: Universal, 1920.
- Cvetko, Dragotin. *Osebnost skladatelja Slavka Osterca*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1993.
- Del Mar, Norman. *Richard Strauss: a critical commentary on his life and works*, vol.1. London: Barrie & Rockcliff, 1962.
- Forsyth, Karen. "Hofmannsthal's *Elektra*: from Sophocles to Strauss." Derrick Puffett, ed. *Richard Strauss Elektra*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 17–32.
- Harding, James. *The Ox on the Roof*. London: Macdonald, 1972.
- Holloway, Robin. *Debussy and Wagner*. London: Eulenburg, 1979.
- Jarocinski, Stefan. *Impressionism and Symbolism*. London: Eulenburg, 1976.
- Jefferson, Alan. *Richard Strauss Der Rosenkavalier*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Kemp, Ian. *Hindemith*. London: Oxford University Press, 1970.
- Klabund [Alfred Henschke]. *Der Kreidekreis*. Berlin: J.M. Spaeth, 1925; *The Circle of Chalk*. Translated by James Laver. London: William Heinemann, 1929.
- Knessl, Lothar. *Ernst Krenek*. Vienna: Elisabeth Lafite and Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, 1967.
- Lajovic, Anton. "Opera – Slavko Osterc: Iz komične opere." [Kronika] *Ljubljanski zvon* vol. 49, no. 1 (1929): 60–61.
- Lambert, Constant. *Music Ho! A Study of Music in Decline*. London: Faber, 1934; London: Hogarth, 1985.
- Nichols, Roger and Langham Smith, Richard, eds. *Claude Debussy, Pelléas et Mélisande*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- O'Loughlin, Niall. "The Chalk Circle Operas of Osterc and Zemlinsky: a comparative Analysis." Primož Kuret, ed. *Glasba med obema vojnoma in Slavko Osterc*. Ljubljana: Festival, 1995, 64–76.
- O'Loughlin, Niall. "Dramatic and Musical Conflicts in Kogoj's Črne maske." Primož Kuret, ed. *Glasba in/za Oder – Music and/for the Stage*, Ljubljana: Festival, 2014, 127–133.

- O'Loughlin, Niall. "Slavko Osterc's Compositional Journey and his assimilation of New Techniques." Jernej Weiss, ed. *Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetonima vojnoma – New Music in the "New" Europe Between the two World Wars*. Koper: Univerza na Primorskem; Ljubljana: Festival Ljubljana, 2018, 175–85.
- Osterc, Slavko. "Marij Kogoj: Črne maske (Opera v dveh dejanjih.)." [Kronika] *Ljubljanski zvon* vol. 49, no.6 (1929): 380–82.
- Osterc, Slavko. "Minutna opera." *Nove muzike* II. letnik, št. 6, December 1929, 21.
- Pokorn, Danilo. "Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca." *Muzikološki zbornik* 6 (1970): 75–88.
- Rijavec, Andrej. *Slovenska glasba dela*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979.
- Schoenberg, Arnold, ed L. Stein. *Style and Idea*. London: Faber, 1975, 244–245.
- Sivec, Jože. *Dvesto let slovene opere – Two Hundred Years of the Slovenian Opera* (1780–1980). Ljubljana: Opera in Balet SNG, 1981.
- Stefanija, Leon. "Osterc in Hába." *Muzikološki zbornik* 31 (1995): 33–41.
- Tenschert, Roland. "Strauss as librettist." Derrick Puffett, ed. *Richard Strauss Salome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 36–50.
- Vurnik, Stanko. "Nova slovenska opera." *Dom in svet* vol.42, no.7 (1929): 246–50.
- Walsh, Stephen. *Stravinsky Oedipus Rex*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Weiss, Jernej. "Alois Hába and Slovene Students of Composition at the State Conservatory in Prague." Jernej Weiss, ed. *Nova glasba v »Novi« Evropi med obema svetonima vojnoma – New Music in the "New" Europe between the Two World Wars*. Koper: Univerza na Primorskem, Festival Ljubljana, 2018, 201–15.

The Reception of the Ljubljana Opera House Repertoire by Critics in Slovenian Daily Newspapers from the end of the World-War II to the 1960s

Tjaša Ribizel
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Following the end of World War II, the music institutions in Ljubljana were in full bloom: the Slovene Composer Society was established, followed by the establishment of Radio Ljubljana and its orchestra, accompanied by the reestablishment of the Slovenian Philharmonic (orchestra), as well as the reinstatement of the SNG Opera Ljubljana in 1945.

Its program within individual seasons was and has been an important segment of its operation. SNG Opera Ljubljana started staging its first productions as early as 1945. The aim of this paper is to shed light on the individual productions of the SNG program as reported by newspaper articles dealing with music criticism in the *Slovenski poročevalec* and *Ljubljanski dnevnik* daily newspapers. These articles do not only report on the reception of particular productions, but also divulge information on the development of the institution in terms of content

Music criticism and SNG Opera Ljubljana

There were as much as 273 newspaper articles pertaining to SNG Opera Ljubljana in the period from 1945 to 1963. In terms of content, these are mostly articles dealing with music criticism, however, there is a number of announcements of the repertoire as well. This paper focuses on music criticism dealing with the repertoire and its features. The number and distribution of the articles is given in Table 1.

Table 1: Counts of newspaper articles per year for the 1945–1963 period in Slovenski poročevalec and Ljubljanski dnevnik.

Year	Nr. of articles	Year	Nr. of articles
1945	7	1951	1
1946	12	1952	2
1947	11	1953	5
1948	5	1954	6
1949	3	1955	7
1950	5	1956	9
1951	3	1957	5
1952	7	1958	2
1953	6	1959	5
1954	8	1960	6
1955	22	1961	6
1956	18	1962	8
1957	18	1963	13
1958	15		
1959	10		
1960	15		
1961	8		
1962	11		
1963	14		

In this period, the repertoire had been subject to change in terms of featured composers, as well as remained unchanged for several seasons. The Slovenian music criticism in daily newspapers did point out and elaborate on these changes (as well as standstills) in the repertoire. In regard to the activity and variety of the SNG repertoire (and the critique thereof), we can divide the post–World-War II repertoire of SNG Opera Ljubljana into the following four time periods: 1945–1948, 1949–1953, 1954–1958, and 1959–1963. This classification is used throughout the following sections of the paper.

The first period (1945–1948)

The onset of works and productions of SNG in 1945 was covered by the Slovenian newspapers, which were very benevolent from the start and pointed out what the newly-established cultural institution should be careful about:

Our standards should not be based on Ljubljana, but rather on global examples, lest we should stay on the same level. [...] It is only right and in agreement with the nature of development that we aim ever higher, identify flaws, and continually eradicate them.¹

SNG Opera Ljubljana was reopened after the war with a remarkably vast repertoire as it included performances of as many as 18 operas in its first seasons, of the following composers: Alexander Borodin, Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Jakov Gotovac, Antonín Dvořák, Marjan Kozina, Jacques Offenbach, Giacomo Puccini, Gioachino Rossini, Danilo Švara, Bedřich Smetana, and Giuseppe Verdi. Thus, in addition to foreign composers, SNG Opera Ljubljana included two Slovenian composers, whose works were met with acclaim by critics:

Last year's season was positive in many respects. In accordance with the needs of the time, it aimed to produce as many productions as possible, and it succeeded in producing a number of good performances. [...] and also focused on Slovenia's own operatic production,² [with the only flaw being the lack of modern operatic productions] in terms of substance and ideas as well as musical style.³

The main characteristic of the first period was that the repertoire, in spite of its vastness, did not change significantly throughout the initial seasons of SNG Opera Ljubljana, meaning that the main substantive framework remained more or less the same.

The second period (1948–1953)

The SNG repertoire in the second period following its reopening unfortunately failed to satisfy the critics and did not entail modern operas in its repertoire as suggested. However, 1948 saw an extension of the program: a number of new works by the following composers were included in the re-

1 Dragotin Cvetko, "Premiera 'Sneguročke'," *Slovenski poročevalec*, nr. 106, 3. 11. 1945, 6.

2 Idem, "Ob začetni premieri letošnje ljubljanske operne sezone," *Slovenski poročevalec*, nr. 267, 4. 11. 1946, 2.

3 Ibid.

pertoire: Ludwig van Beethoven, Georges Bizet, Benjamin Britten, Marc-Antoine Charpentiere, Eugene D'Albert, Anton Foerster, Umberto Giordano, Mikhail Glinka, Leoš Janáček, Jules Massenet, Wolfgang A. Mozart, Mirko Polič, Heinrich Sutermeister, and Ermanno Wolf-Ferrari. The works of these composers replaced those from the initial period. According to the SNG director of the time, Mirko Polič, they aimed to "build a general repertoire"⁴ and include works that were, in his opinion, "crucial for a truthful development of our work."⁵

This expansion of the repertoire was also welcomed by critics, who deemed it to be a tangible achievement:

*By installing The Fair at Sorochinski, this year's exceedingly relevant and vast repertoire was further improved. Beethoven's classical opera Fidelio; the highlights of romantic operatic creativity, Carmen, the operatic type, and Onegin, the lyrical type; the Italian and French sentimental operas from the end of the previous century as well as the patriotist comical plays The Bartered Bride and our own Ero the Joker were all joined by a new type of psychologically imbued folk opera that uses pristine temperaments, down-to-earth expressions, and vigorous music as a much-needed sieve against mush, pathos, and stylization.*⁶

According to Pavel Šivic, the 1949/50 season saw no more "ailing, unfoundedness, unsophistication."⁷ The repertoire was not only well-received by critics, but also by the audience:

The audience was very much in favor of Massenet's work this time around as well. This, however, does not hold for Ero the Joker. [...] Today, [...] Gotovac's simple opera performs pioneering cultural work, in particular due to its priceless folklore gems. [...] Hence the enthusiasm. [...] The case of Le donne curiose is very different though. It features the meeting of two congenial artists of different epochs, the two-hundred-year-old Goldoni and the still living Wolf-Ferrari. [...] The best common trait of all three premieres is

4 "Razgovor z direktorjem ljubljanske opere Mirkom Poličem," *Slovenski poročevalec*, nr. 229, 28. 9. 1947, 7.

5 Ibid.

6 Pavel Šivic, "Musorgski: 'Soročinski sejem'," *Slovenski poročevalec*, nr. 26, 1. 2. 1949, 3.

7 Idem, "Po zaključku operne sezone," *Slovenski poročevalec*, nr. 174, 24. 7. 1950, 2.

the fact that they were very meticulously prepared and very well performed.”⁸

The 1949/50 season was followed by reruns. SNG Opera Ljubljana was still focused on producing the works of world-renowned composers and known Slovenian composers. Subsequently, the names of Heinrich Sutermeister, Sergei Sergejewitsch Prokofjew, and Christoph Willibald Gluck appeared as new entries of the SNG repertoire. However, this practice of repeating performances from one season to another was contributed to by several factors, as stated by the Opera director, Samo Hubad, in the 1951/52 season:

In recent years, [...] we have been leaning towards [...] more chamber-like operatic performances, not towards “grand” operas. [...] We have been faced with difficulties when acquiring global operatic novelties due to orchestral material as well as further unsettled international relations regarding copyright. As for domestic operas, unfortunately, no new works are on the horizon, which means that we will have to settle for reruns. [...] However, we have been able to recruit a number of young singers.”⁹

In spite of the repetition, the 1951/52 was seen as “diverse, especially when taking into account a number of well-received guest performances abroad” by critics.¹⁰

The third period (1954–1958)

Following the 1952/53 season, a change in the repertoire came about. It was expanded so as to deliver new names to the stage, or to deliver the authors whose works had not been produced for some time: Richard Strauss, Modest Petrovich Mussorgsky, and Bohuslav Martinů in the 1955/56 season as well Charles Gounod, Antonín Dvořák and Leoš Janáček. This change in the 1952/53 season marks the onset of the third phase of the post-war period. The first season featuring an extended repertoire was well-received by critics as well as the audience.

8 Ibid.

9 Janko Traven, “Opera v novi sezoni,” *Slovenski poročevalec*, nr. 224, 23. 9. 1951, 6.

10 Pavel Šivic, “Zanimivosti iz letošnjega repertoarja ljubljanske Opere,” *Slovenski poročevalec*, nr. 155, 2. 7. 1952, 2.

This year's program of the Opera [...], compared to previous seasons, was extremely fruitful and diverse. [...] [They] raised the number of premieres and their enactments from the maximum of six to ten from the previous season to the current one, and thus remarkably freshened its repertoire. This fact and this repertoire policy [...] had a great impact on the theatre attendance.¹¹

In addition to the authors from abroad, this period brought two new Slovenian names into the operatic repertoire: Bravnič in the 1956/57 season and Kogoj in the 1958/59 season. In addition to the overwhelmingly positive reviews, the Opera also faced some negative feedback in the third period. One such, exceedingly specific example dates to the 1958/59 season and pertains to the production of Strauss's *Ariadne*.

*I do believe that the repertoire policy of our Opera may be disputed as far as choosing to produce Strauss's *Ariadne* is concerned. I do not believe that it was necessary to follow up the staging of *Der Rosenkavalier* with another of Strauss's operas after such a short time, all the more because he is a typically Austrian, Viennese composer at heart, foreign to us Slovenes, and more or less unnecessary to us from the cultural and political standpoint. [...] In spite of the sweetness and succulence of Strauss's music and the overwhelming level of vocal creations, I was actually exceedingly bored by *Ariadne* and I do not believe that others will have a better time.¹²*

The fourth period (1959–1963)

For the 1959/60 season, the SNG management introduced a new policy regarding the repertoire. It introduced modern works that had not been previously staged in Ljubljana, and this policy was continued throughout the 1960/61 season. Following the 1959/60 season, the operatic repertoire surpassed the third period in terms of the number of productions, as the 1959/60 season saw 21 productions, as well as in terms of the sheer number of composers featured, which was further increased in comparison with the previous seasons. The new additions were thus the following: Werner Egk, Henry Purcell, Gian Carlo Menotti, Richard Wagner, Vincenzo Bellini, Maurice Ravel, Amilcare Ponchielli, Francis Poulenc, Nikolai Rimsky-

11 c, "Med dvema sezonama ljubljanske opere," *Ljubljanski dnevnik*, nr. 3, 8. 8. 1953, 2.

12 Uroš Prevorsek, "Richard Strauss v ljubljanski Operi," *Slovenski poročevalec*, nr. 15, 19. 1. 1958, 6.

-Korsakov, Ján Cikker, Carl Orff, and Benjamin Britten. In line with the new policy, the repertoire became more distinct and diversified, but above all, the Opera management showed the inclination to the inclusion of modern opera in the repertoire.

Critics were generally very positive about the entire 1959/60 season, however, the lack of the so called classical operatic literature in the repertoire was listed as a possible shortcoming:

There can be no doubt: the selection of new operas is bold and frivolous, and the productions were very well done, performance wise. The question is, however, how will this repertoire satisfy the theatre regulars [...] Namely, the final look at this year's opera premieres shows that the selection might have been a bit too one-sided, as if the Opera management, while vigorously searching for and discovering new and unknown modern works, completely forgot about Mozart and so many other great names of classical operatic literature.¹³

The responses to the later seasons of the fourth period were better received. In the 1961/62 season, the staging of Verdi's *Don Carlos* was met with special acclaim, as it "meant a new grand success of our opera theatre",¹⁴ and the staging of *Fidelio* in the 1962/63 season "represents a high affirmation of our opera singers in musical terms. In this respect, this must be one of the most beautiful and harmonious shows of our Opera."¹⁵

The fourth period was a breaking point of sorts with the first three as it featured great strides forward in the production of the repertoire and the introduction of many more modern operatic works as the previous post-war periods.

Conclusion

Newspaper articles, more specifically music critiques pertaining solely to the operatic repertoire, were scarce in the two post-war decades in Slovenia. However, those that were published show that the Opera did exhibit progress in each of the four periods, repertoire-wise. This progress is discernible in the chronological distribution of the featured composers, as the repertoire at first consisted of productions derived from the vast heirloom of

13 Uroš Prevorsek, "Purcell in Menotti," *Delo*, nr. 169, 21. 6. 1960, 6.

14 Uroš Prevorsek, "Verdi: Don Carlos," *Delo*, nr. 37, 7. 2. 1962, 6.

15 Uroš Prevorsek, "Ludwig van Beethoven: Fidelio," *Delo*, nr. 362, 15. 12. 1963, 5.

great opera works, which allowed no room for newer works. Until the final, fourth period, which was deemed very successful by Slovenian critics, the repertoire was becoming ever more varied, and the presence of younger composers gradually became a regular feature. This growth and change could also be linked to the Opera performers and its management. The former, with which we refer to the Opera orchestra, was met with unfortunate difficulties in its roster. Following the post-war reestablishment of the orchestra of the Slovenian Philharmonics, the orchestra had difficulties in 1948 with engaging new performers.[1] In 1956, this issue was still unresolved; one of the minutes of a meeting of the SNG management board clearly states that the aims of the Opera was to have as many members of the ensemble as before the war.[2] The difficulties did not cease, but the studied material does not reveal when these were finally resolved. The difficulties in terms of the orchestra roster were not taken into account if we consider the repertoire, which was developing rapidly and thus called for varying orchestra sizes.

The second factor for the change and development pertains to the Opera directors. Immediately following the war, Mirko Polič (1945–1948) became Director of the Opera, followed by Samo Hubad (1948–1951), Valens Vodušek (1951–1955), Smiljan Samec (1955–1956), Danilo Švara (1956–1958), and Demetrij Žebre (1958–1968). Some of the directors, such as Polič and Hubad, also provided commentaries of the repertoire and explained the guidelines to which they adhered. Thus, Polič said in 1948 that the Opera wished to lay general foundations, and this was also followed by his successor, Hubad. Each of the directors did, if we consider the repertoire, contribute to its development, in particular Žebre, who was Opera Director during the final, fourth phase of the post-war period. Although there was a number of directors, it is worth mentioning that the repertoire itself and its critiques are the pieces of the puzzle that provide the clearest picture of the repertoire demarcation into four distinct periods.

In the first two decades following World War II, the repertoire of the Opera included works by composers from very different periods and nationalities. The Opera performed its function well and strived for development and progress, and this did not go unnoticed (as the favorable newspaper reviews demonstrate). The Opera managed to do well in spite of the many factors that made its work harder, for instance lack of funding, as Hubad pointed out.

Bibliography

- c. "Med dvema sezonama ljubljanske opere." *Ljubljanski dnevnik*, nr. 3, 8. 8. 1953, 2.
- Cvetko, Dragotin. "Ob začetni premieri letošnje ljubljanske operne sezone." *Slovenski poročevalec*, nr. 267, 14. 11. 1946, 2.
- Cvetko, Dragotin. "Premiera 'Sneguročke'." *Slovenski poročevalec*, nr. 106, 3. 11. 1945, 6.
- Prevoršek, Uroš. "Richard Strauss v ljubljanski Operi." *Slovenski poročevalec*, nr. 15, 19. 1. 1958, 6.
- Prevoršek, Uroš. "Purcell in Menotti." *Delo*, nr. 169, 21. 6. 1960, 6.
- Prevoršek, Uroš. "Verdi: Don Carlos." *Delo*, nr. 37, 7. 2. 1962, 6.
- Prevoršek, Uroš. "Ludwig van Beethoven: Fidelio." *Delo*, nr. 362, 15. 12. 1963, 5.
- "Razgovor z direktorjem ljubljanske opere Mirkom Poličem." *Slovenski poročevalec*, nr. 229, 28. 9. 1947, 7.
- Šivic, Pavel. "Musorgski: 'Soročinski sejem'." *Slovenski poročevalec*, nr. 26, 1. 2. 1949, 3.
- Šivic, Pavel. "Po zaključku operne sezone." *Slovenski poročevalec*, nr. 174, 24. 7. 1950, 2.
- Šivic, Pavel. "Zanimivosti iz letošnjega repertoarja ljubljanske Opere." *Slovenski poročevalec*, nr. 155, 2. 7. 1952, 2.
- Traven, Janko. "Opera v novi sezoni." *Slovenski poročevalec*, nr. 224, 23. 9. 1951, 6.

Pota in stranpota sodobne slovenske operne ustvarjalnosti

Tomaž Svete
Univerza v Mariboru
University of Maribor

Namesto uvoda

Tako kot se je opera porodila iz humanističnega ideala skozi poizkus obnove grške tragedije, se je kasneje skozi celotno zgodovino od omenjenega ideala oddaljevala in se mu v določenih trenutkih razvoja spet približevala. Na drugi strani je ravno opera kot zvrst lahko najbolj podvržena dinamiki nasprotij med družbenim in umetniškim razvojem, med stopnjo umetniške produkcije in obstoječimi ekonomsko materialnimi pogoji ter estetskimi zahtevami in normami v družbi.

Opera za medije v času zatona obdobja malomeščanskega komunizma

Ob pisanju televizijske opere *Kralj Malhus* (1980) je moja skladateljska intencija trčila ob vrsto odprtih vprašanj, ki so se izkazala kot stičišče vrste nasprotij tako v filozofskem, družbeno političnem kot v glasbeno estetskem oziroma kompozicijsko tehničnem smislu, ki se je zdel sam po sebi še najlažje premostljiv. Veliko trši oreh je predstavljala nuja po umestitvi mojega opernega prvenca v kontekst zgodovinskega in umetniško stilističnega razvoja slovenske operne umetnosti. Še toliko bolj, ker je v tistem času glede produkcije slovenskih opernih del vladala precejšnja praznina.

Operne Danila Švare se konec 70. let, z izjemo *Prešerna*, niso izvajale, dela »poznoromantično ekspresionistične« ali »novoromantično realistične usmeritve« pa mi v estetskem smislu niso mogla ponuditi pravih izhodišč.

Glasbeno gledališka dela Vinka Globokarja so prišla prvič na naše odre šele l. 1986, *Ares-Eros* in *Lizistrata* 75 Darijana Božiča kot »neke vrste hibrida med opero in dramskim gledališčem«, mi takrat nista mogla predstavljati prave vzpodbude, pa tudi sicer sem kasneje v svojih opernih delih razvil drugačno poetiko. Edino izjemo v tem smislu bi v tem času lahko predstavljala opera *Cortesova vrnitev* (1972) Pavla Šivica, ki je doživela krstno izvedbo na odru ljubljanske operne hiše 20.3.1974.

Tako se ne zdi naključno iskanje povezave z »minutnimi operami« oziroma enodejankami Slavka Osterca, »absolventa moderne praške šole«, ki je vsaj za kratek čas konec 20-tih let prejšnjega stoletja sodobno slovensko glasbeno dogajanje uspel vključiti v tok najmodernejših evropskih glasbenih strujanj. V smislu Jungovega načela »akavzalnih povezav« (»Prinzip akausaler Zusammenhänge«)¹ sta bili na odru ljubljanske Opere v tistem času pod taktirko Milivoja Šurbeka izvedeni enodejanki *Sinjebradec* Bele Bartóka in *Saloma* Slavka Osterca, kar zagotovo ni ostalo brez vpliva na nastajanje opere *Kralj Malhus*, te »rezke, anarhično prešerne, z lahkotno novoromantično pravljíčnostjo prežarjene satire o kralju, ki se zaljubi v hčer židovskega trgovca, a ko mu ta pobegne z drugim, izda povelje, po katerem je vsakršna ljubezen v njegovem kraljestvu odslej naprej strogo prepovedana.«²

Libreto sem, tako kot za večino svojih oper, po istoimenski noveli Ivana Cankarja, napisal sam. Dirigent Milivoj Šurbek, ki mu je bila zaupana krstna izvedba omenjene opere v okviru produkcije Akademije za glasbo v Ljubljani, je v delu prepoznal njegov pomen za slovensko glasbeno kulturo in ga je predlagal glasbenemu uredništvu slovenske televizijske hiše. Tako je nastala, po *Doktorju Petelinu* Kruna Cipčija, druga slovenska televizijska opera, ki je bila prvič predvajana na sporedu Televizije Ljubljana 27. 3. 1983.

Tako *Requiem* (napisan po naročilu »Austro-Mechane« in praizveden 7. 12. 1991 v cerkvi »Marija Snežna« v Pragi) kot spevoigra v nemščini *Ugrabitev z Laudaškega jezera*, črpata svoj navdih in svoj »raison d'être« iz usodnih dogodkov v zvezi s slovensko osamosvojitvijo. *Ugrabitev z Laudaškega jezera* za katero sem leta 1992 prejel nagrado »Theodorja Körnerja«, je bila krstno izvedena v sodelovanju med Cankarjevim domom in avstrijskim veleposlaništvom pod častnim pokroviteljstvom vicekanclerja Erharda Buseka, 4.12.1993. Na osnovi radijskega posnetka je nastala v studiu Radia Slovenija pod istim naslovom prva slovenska radiofonska opera večjih

1 Anthony Stevens, Jung (Freiburg im Bresgau: Verlag Herder), 61.

2 Delo, 17.3.1983, 14. 2.

razsežnosti, ki je bila z lepim uspehom predvajana na » Grand prix Italia« v Torinu leta 1994.

Izgubljene iluzije v vrtincu družbenih sprememb

Nekje od sredine 90-ih let prejšnjega stoletja je v spremenjenih družbenih razmerah nacionalni interes v kulturi pričel izginjati in hkrati z njim upadati zanimanje osrednjih radijskih hiš za produkcijo žanra radiofonske ali televizijske opere. Razočaran glede svojih »arhetipičnih pričakovanj«³, ki so logično izhajala iz preteklih izkušenj, sem se glede produkcije in recepcije svojih odrskih del znašel v nekem »vakuumu« in v tem v slovenskem prostoru zagotovo nisem bil osamljen. Direkcije obeh nacionalnih opernih hiš so moja dela zaklepala globoko v predale, institucij, ki bi prevzele korektivno vlogo, ki jo je prejšnji sistem še gojil, pa takrat še ni bilo na spregled. Kot rečeno, je pričel že prva leta po osamosvojitvi nacionalni interes izginjati in dandanašnji obstaja samo še v obliki mantre, ki je očitno nihče ne želi niti ne zna več pravilno izgovarjati. Kapitalizem, še posebej tisti v svoji neoliberalni različici, zastopa tezo v smislu, da naj bi se umetniška produkcija podrejala zahtevam trga, kar zagotovo ni ostalo brez vpliva na programsko politiko slovenskih opernih hiš. Takšen komercialen pristop pa neposredno ogroža nastajanje in izvajanje novih slovenskih opernih del, v kolikor se le-ta seveda po svoji kvaliteti in estetskih kriterijih dvigujejo nad običajno raven »komercialno potrošnega«. Vse to vodi v odmiranje pomembnega dela narodne kulturne identitete. Karl Marx, ki mu ne moremo odrekati njegovega zavedanja pomena ekonomskega faktorja znotraj procesa umetniške produkcije, se je v svojem » Uvodu v kritiko politične ekonomije« na občutljiv način dotaknil medsebojne prepletenosti med umetniško produkcijo in zahtevami potrošnje. V nasprotju od tudi danes v *takoimenovani družbi materialnega blagostanja* razširjenemu vulgarnemu pojmovanju omenjenega problema, češ da naj bi se umetniška produkcija prilagajala zahtevam trga oziroma konzuma, Marx sam v produkciji vidi *aktiven, na konzum vplivajoč faktor*.⁴ Preprosto rečeno: Zahtev trga ne moremo razumeti kot nekaj stalnega, absolutnega, nespremenljivega, temveč kot nekaj, kar se kaže kot ne dovolj opredeljeno, relativno in podvrženo stalnim spremembam. Kulturne inštitucije bi se morale bolj zavedati svoje moči in

3 Stevens, Jung, 79.

4 Kurt Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft (Kassel, Basel, London: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH&co.KG, München und Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH& co. KG, 1984), 112.

odgovornosti v smislu vzgajanja lastne publike. Resda poznamo iz strokovne literature »Baumolski zakon« (»Das Baumolsche Gesetz«), ki nas uči, da »umetniška produkcija v zmeraj večji meri obremenjuje družbo, ne samo v smislu absolutne višine stroškov, temveč tudi glede na delež celotnih sredstev, ki jih ima družba na razpolago.«⁵ Po drugi strani pa izključno tržno naravnano pojmovanje konzumenta kulture v vsej svoji vulgarnosti negira taistega v smislu priznavanja konzumenta kot družbenega subjekta.

Kot zgovoren »pendant« današnji repertoarni politiki bi navedel odlomek iz kritike Frana Govekarja ob krstni izvedbi Osterčevega dela *Iz komične opere* iz leta 1928:

*Direktor Polič odpira okna naše opere, da vidi in sliši tudi Ljubljana, kaj se snuje in ustvarja v zunanjem glasbenem svetu. »Tri oranže«, »Salome« in »Oedipus rex« in tudi »Iz komične opere« so taka okna, zakaj tudi Polič smatra tradicijo podobno ozračju večno zaprte hiše. Še nikoli ni kipelo tako raznoliko in bujno življenje v glasbi kakor sedaj: iščejo se nove forme, novi izrazi, nove vsebine, stremljenosti za notranjo poglobljenostjo, sodobno duhovnostjo. Večno je stremljenje umetnosti za novim, originalnim, modernim, izčrpnim. In zato se vedno eksperimentira, individualnost se uveljavlja močnejše, konservativnost pa se umika korak za korakom. Zato pozdravljamo Poličevo stremljenje. Pogumno je, koristno, zato ne ostane brez haska, za domačo glasbeno produkcijo. Seveda ne najde odmeva in razumevanja pri širokih plasteh, ki vztrajajo na tradiciji, pri vzgojenem okusu, v ljubezni do starega opernega repertoarja melodičnega in zunanje dramatičnega značaja.«*⁶

Ob očitno izkazanemu premalo naklonjenemu odnosu do sodobne slovenske operne ustvarjalnosti se lahko posamezen umetnik upravičeno prične spraševati o svoji vlogi in poslanstvu v družbi o smislu svojega delovanja in bivanjskega obstoja. Boris Asafjev je spoznal, da predstavlja realizem v glasbi, kot tudi sicer v umetnosti, ne samo kategorijo v smislu produkcije, temveč tudi recepcije. Citat: »Če nek skladatelj iz tega »glasbenega arzenala« vključi to ali drugo »intonacijo« v svoj ustvarjalni proces in jo utrdi v zavesti svojih sodobnikov, uporablja realistično metodo.« In nadalje: »Šele neka recepcija, ki vodi k temu, da priznamo in sprejmemo individualni slog (»izbira intonacije«) nekega skladatelja kot Smetana ali Ja-

5 Prav tam, 289.

6 Slovenski narod, 10. 11. 1928, 3.

náček, Musorgski ali Čajkovski kot nacionalno govorico v glasbi, to torej odloča o realistični substanci nekega glasbenega dela.«⁷ Seveda s tem citatom ni bilo možno neposredno odgovoriti na prej zastavljeno dilemo, hkrati se tudi le-ta nanaša na tematiko realizma v glasbi 19. stoletja, pa vendar lahko iz navedenega povzamemo neke analogije, ki bi lahko delovale aktualno tudi v današnjih družbenih razmerah.

Če se odmiranje nacionalnega in nacionalne države na institucionalni ravni odraža v izginjanju nacionalnega interesa v kulturi, lahko isti interes še živi naprej pri posameznih ustvarjalcih v obliki religioznega dojemanja sveta in umetnosti, v kolikor jim je to seveda lastno. Kot nekdo, ki mu je bližji kantovsko-sartrovski izrek: »moreš, ker moraš« kot popularna razlaga vegetativne etike »moraš, kar pač moreš«⁸, umetnik tudi v neugodnih družbenih razmerah ostaja zvest svojemu umetniškemu »credu« in poslanstvu.

Tragični humanizem v operah »Kriton«, »Apologija«, »Antigona«

Tako sem, sledeč kulturnopolitičnim »maksimam« v na novo rojeni slovenski družbi v skladu s pridobljeno držo notranje emigracije pričel »ustvarjati za predal«, pa ne za tolikokrat boleče preizkušani predal opernih direktij, temveč za svoj lastni. V takšnih razmerah je lahko ob prebiranju Platonovih filozofskih dialogov iz globoke notranje nuje pričelo nastajati odrsko delo *Kriton*, »katerega z religiozno intenzivnostjo napolnjeno dogajanje prehaja v neke vrste »očiščevalni ritual«, ki mu je namenjeno neko notranje odrešilno poslanstvo.«⁹

*Moj najdražji, ti si Atenec, meščan največjega in skozi izobrazbo in moč najslavnejšega mesta, in ti se ne sramuješ si za to prizadevati, kako bi prišel do, največ, kar je mogoče, denarja, časti in ugleda, ampak za resnico in za to, da bi imel čimbolj popolno dušo, pa se ne brigaš?*¹⁰

Daleč od vsega profanega se je pričel skozi glasbo udejanjati dialog med Sokratom, obsojenim na smrt zaradi brezboštva in zapeljevanje mladine

7 Carl Dahlhaus, *Musikalischer Realismus* (München: R. Piper&co Verlag, 1982), 128, 129.

8 Vojan Rus, *Etika in socializem* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976), 128.

9 »Das Musiktheater-Exempel der Kunst«, Otto Kolleritsch, ur., *Studien zur Wertforschung*, Band 38 (2001): 26.

10 Platon, *Apologie des Sokrates*, Philipp Reclam jun. (Stuttgart: GmbH&co., 1987), 10.

ter uglednim meščanom Kritonom, ki želi svojega ljubljeneega učitelja obvarovati gotove smrti in v ta namen podkupi stražarje v ječi in pripravi njegov pobeg. Kljub svoji čisti nameri v filozofskem smislu Kriton ni bil dorašel Sokratu, ki ga opozori na nepravilnost in celo škodljivost predlaganega dejanja. S tem, ko bi se na nečasten način skušal izogniti smrtni obsodbi, bi izdal ne samo svoje ideale v smislu prizadevanj za čistost duše in iskanje resnice, temveč bi se izneveril tudi zakonom mesta Aten, ki jim je bil celo življenje zvest bolj kot katerikoli drugi meščan tega slavnega mesta. In če bi izbral izgnanstvo, bi izdal tudi filozofijo samo, saj filozofiranje nikjer drugje kot v Atenah ne bi bilo mogoče, še najmanj v kakih Tebah ali Megari, kjer naj bi vladale razuzdanost, nepravičnost in barbarstvo. Po besedah takratnega rektorja Umetniške univerze v Grazu, Otta Kolleritscha, naj bi

*opera Kriton, to novo glasbenodramatsko delo, bilo aktualno ne samo skozi svojo glasbo, njena tematika se neposredno dotika vloge univerze v smislu novega humanizma : najti kritično umestitev znotraj družbeno političnega dogajanja.*¹¹

Žal se je še prekmalu pokazal prevelik razkorak med te vrste stremljenji in družbenopolitično stvarnostjo, od tu podnaslov »tragični humanizem«.

V smislu že prej omenjenega Jungovega načela »akavzalnih povezav« sem v začetni fazi dela na *Kritonu* naletel na vsebino razpisa mednarodnega tekmovanja za novo operno delo »Johann-Joseph-Fux 2000« v Grazu. Osvobojen vseh pričakovanj in skozi svojo izkušnjo gostujočega profesorja za kompozicijo na Univerzi v Hartfordu v estetsko stilnem in izraznem pogledu neobremenjen, sem 27.1.2000 opero tam tudi dokončal in jo poslal v presojo žiriji tekmovanja, katere častni predsednik ni bil nihče drug kot sam Hans Werner Henze. Avstrijska kritika je mojo prvo-nagrajeno opero *Kriton* ob njeni premieri označila za »genialno delo, ki si zasluži nagrado Johann-Joseph-Fux« in nadalje »gromek aplavz za delo, ki ga lahko označimo za sam vrh festivala »Steirischer Herbst«. Sama teža tega priznanja in pomen le-tega v smislu mednarodne uveljavitve skladatelja in slovenske kulture nasploh je razvidna iz dejstva, da je »Johann-Joseph-Fux Opernkompositionswettbewerb« naslednik nagrad »Joseph Marx-Musikpreis« avstrijske Štajerske in »Johann-Joseph-Fux Musikpreis«, od prejemnikov katere lahko omenimo med drugimi tako odlične glasbenike kot Nicolaus Harnoncourt, Gundula Janowitz, Ivan Eröd, Nikša Bareza in druge.¹³ Prvo izvedbo v slovenskem jeziku je opera *Kriton* doživela v koncert-

11 Programski list »Kriton«, 11.

ni obliki kot plod sodelovanja med Festivalom Ljubljana in slovenskim Radom, 24. 4. 2003. Deset let kasneje je nastala še *Apologija*, ki kot diptih v kombinaciji s *Kritonom* še čaka prve izvedbe.

Oba prej omenjena protagonista, sicer v vlogi korektorjev družbeno kulturnih anomalij, bosta botrovala tudi prvi, koncertni izvedbi *Antigone*, ki na odrskih deskah pred desetimi leti ni dobila »ugodno rešene prošnje za azil«. S svojo osnovno humanistično noto, ki temelji na moralno etični drži Antigone, družbenim normam navkljub pokopati lastnega brata in modernističnim pristopom v smislu, da dramske persone niso statične, ampak podvržene nenehnemu dinamičnemu razvoju, si je ta kulturna drama jugoslovanske dramatike 60-ih let Dominika Smoleta zagotovo zaslužila svoje mesto tudi v okviru slovenske operne ustvarjalnosti.

V smislu konstruktivne kritike je treba omeniti zapažanja v zvezi z določeno zadrego, ki se v slovenskih opernih hišah nenehno pojavlja ob vprašanju izvedb novih slovenskih del. Primerjave z repertoarno politiko v desetletjih takoj po drugi svetovni vojni in predvsem s tisto, že citirano iz leta 1928, so zgovorne same po sebi. Če še iz lastne izkušnje spregovorim o sodelovanju z obema slovenskima opernima hišama, lahko omenim izvedbo oper *Pesnik in upornik* in *Granatno jabolko* v mariborski Operi, pa tudi v zadnjem času izvedbe komornih oper *Junak našega časa* in *Ada* v koprodukciji ljubljanske operne hiše in Slovenskega komornega glasbenega gledališča, »spiritus agensa« sodobne slovenske operne scene. Že prej omenjene zadrege pa bi veljalo iskati predvsem v mačehovskem odnosu oblastniških struktur do lastne kulture in v smislu vprašanja pomena kulture za ohranitev identitete nekega naroda.

Bibliografija

- Blaukopf, Kurt. *Musik im Wandel der Gesellschaft*. Kassel, Basel, London: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH&co.KG, München und Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH& co. KG, 1984, 112.
- Dahlhaus, Carl. *Musikalischer Realismus*. München: R. Piper&co Verlag, 1982, 128, 129.
- »Das Musiktheater-Exempel der Kunst«. Otto Kolleritsch, ur.. *Studien zur Wertforschung*, Band 38 (2001): 26.
- Delo*, 17. 3. 1983, 14
- Platon. *Apologie des Sokrates*, Philipp Reclam jun. Stuttgart: GmbH&co., 1987.
- Programski list »Kriton«. Uraufführung im Rahmen des Steirischen Herbstes, Theater im Palais, KUG, 15.10.2000.

- Rus, Vojan. *Etika in socializem*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976, 128.
- Slovenski narod*, 10. 11. 1928, 3.
- Spies, Hansjörg. »Wider die Menge«. *Kleine Zeitung*, 15. 10. 2000.
- Stevens, Anthony. *Jung*. Freiburg im Bresgau: Verlag Herder, 6.

Povzetki

Jacques Amblard

»Spektakularni« izzivi opere v 21. stoletju

Otroštvo je danes v modi. Jeff Koons je s svojimi deli *Inflatable rabbit* (1986), *Puppy* (1995) in različicami dela *Balloon dog* v 90. letih že dokazal, da se lahko iz regresije zgradi nova estetika. Temu zgledu je v 21. stoletju sledilo več oper, ki so se – če ne drugega – zavestno odločile opustiti transcendenco modernističnih libretov in se raje v nekoliko bolj postmodernističnem slogu vračajo k priljubljenim in vsem znanim likom iz vélike tradicije književnosti za otroke.

V nekoliko bolj splošnih okvirih bi lahko v središče novega stoletja postavili vprašanje »spektakularnega«, ne zgolj »popularnega«. To je očiten vidik našega racionalnega postmodernizma, ki bi lahko pojasnil relativno oživetev opernega žanra in novih glasbenih akterjev. Opera je povečini le kraj, kjer se odvija predstava, zavzema torej svoje tradicionalno mesto. A zaradi nekaterih izjemno vplivnih avantgardnih del po drugi svetovni vojni, ki jih je dirigiral Pierre Boulez, smo na to nekoliko pozabili. Boulez je bil prepričan, da je po delih *Wozzeck* (1924) in *Lulu* (1935) ta žanr dočakal svoj konec. A sodobnega odpora proti operi ni več. Nedavni sijajni glasbeni poti »globaliziranih skladateljev«, kakršna sta Tan Dun in Kaija Saariaho, ki ju je operni žanr izoblikoval – ali pa celo naredil –, kažeta, da to res drži.

Ključne besede: opera, postmodernizem, otroštvo, regresija, spektakularno

Matjaž Barbo

Opera »vožnja domov« Emila Hochreiterja

Opera Emila Hochreiterja z naslovom Heimfahrt je ohranjena zgolj v klavirskem izvlečku, iz katerega je mogoče razbrati vrsto značilnosti skladateljevega kompozicijskega sloga, ki ga približujejo tedaj sočasnim glasbeno-gledališkim snovanjem. Skladatelj Heimfahrt zvrstno označi kot »glasbeno dramo«, ki jo zaznamuje uporaba leitmotivov, govornega petja, izpeljava wagnerjanskih neskončnih melodij, bogata poznoromantična harmonija ... Posamezni prizori predstavljajo osnovne dramaturške celote, povezane neprekinjeno v enovit dramaturški lok uglasbljene zgodbe libreta, oprte na eni strani na kadenčno nesklenjenost »večne« melodije, na drugi strani na dramaturgijo leitmotivičnih navzkrižnih povezav.

Nemški libretto je deloma preveden v slovenščino, kar nakazuje avtorjevo iskanje možnosti slovenske izvedbe. Avtor libreta je Karl Huffnagl, ki se je neslavno zapisal v zgodovino kot pisec kritičnih in žaljivih pamfletov o judih in judovstvu. Zanimivo je, da nekaj značilnih elementov, ki jih je pozneje zlorabljala nacionalsocialistična ideologija, lahko zasledimo tudi v libretu: dogajanje je postavljeno med islandske ribiče, zgodba se dogaja v mističnem srednjem veku, ki ga zaznamujejo mitološki elementi Božje kazni ipd.

Izstopajoči leitmotivi začitujejo tudi vsebinske poudarke glasbene drame. Ta svojega težišča prek Hochreiterjeve interpretacije nima v navidez preprosti podobi ljubezenskega trikotnika, ki se nesrečno izpelje v tragično dramo, temveč gre za globlji konflikt osebne tragike, s poudarjenimi temami, kot so greh, kazen, odpuščanje, nedolžna in grešna ljubezen itn. Pri tem individualna raven transcendirajo v kolektivno, intimna ljubezenska izpoved pa dobiva pridih širše ljubezni do domovine, njene zgodovinske dediščine, njenih mitov in bogov. Tako lahko glede na muzikalno prepričljivost glasbene drame, ki jo izkazuje globlja analiza, le obžalujemo, da se je partitura dela izgubila.

Ključne besede: Emil Hochreiter, Karl Huffnagl, glasbena drama

Nada Bezić

Ljubljanska in Zagrebška opera med drugo svetovno vojno – primerjava

Primerjava dejavnosti v ljubljanski in zagrebški operi med drugo svetovno vojno je razkrila veliko podobnosti. Operni hiši v obeh mestih sta občinstvu in umetnikom pomagali preživeti težke vojne čase. Vojna se je v Jugo-

slaviji začela 6. aprila 1941 in politične razmere v obeh mestih so se kmalu močno spremenile: Ljubljano je okupirala najprej italijanska in nato nemška vojska, Zagreb pa je postal glavno mesto marionetne Neodvisne države Hrvaške. Direktorji oper v teh petih sezonah (od sezone 1940/41 do sezone 1944/45) so bili Vilko Ukmar v Ljubljani ter Stanislav Stržnicki, Jakov Gotovac, Lovro Matačić in Boris Papandopulo v Zagrebu. V obeh mestih je bilo v repertoarju veliko oper in operet, skupno 61, programi pa so bili sestavljeni iz do 18 del. Ljubljana je bila bolj odprta do slovanskih skladateljev, Zagreb pa je potiskal v ospredje hrvaška dela in sledil trendom sodobne opere. Obe mesti sta leta 1941 gostili Kraljevo opero iz Rima (danes Teatro dell'Opera di Roma), za razliko od Ljubljane pa je zagrebška opera s hrvaškimi deli gostovala v Italiji in na Dunaju. Vojna ni ustavila tradicionalne izmenjave hrvaških in slovenskih pevcev v obeh mestih, je pa spremenila življenja nekaterih umetnikov: nekateri so bili ob začetku vojne aretirani, nekateri pa so umrli v času maščevanja in kaznovanja novega režima leta 1945.

Ključne besede: druga svetovna vojna, opera, Ljubljana, Zagreb

Ivano Cavallini

Italijanska »narodna opera« z vidika južnih Slovanov: Franjo Kuhač in Josip Mandić

Narodno prebujenje po revolucijah leta 1848 in z njim povezan pojav oper, ki so se iz Rusije in Češke razširile v druge dežele Srednje Evrope, sta bila glavna dejavnika pri prizadevanjih za glasbeno neodvisnost tako v Sloveniji kot na Hrvaškem.

Zaradi pomladi južnoslovanskih narodov lahko v kritikah italijanske opere in wagnerjanske *Musikdrame*, ki sta jih napisala ugledni muzikolog Franjo Kuhač (1834–1911) in skladatelj Josip Mandić (1883–1959), razberemo dva vzporedna vidika, ki jih raziskovalci še niso obravnavali.

Kuhačeva negativna ocena zadnjih Verdijevih del, na katere je vplivala wagnerjanska formulaika, in po drugi strani njegov slavospev Mascagnijeve operi *Cavalleria rusticana* sta posledici njegovega ideološkega prepričanja, da je treba osnovo za narodno opero iskati predvsem v ljudski glasbi, vendar pa je pomanjkljivo poznavanje prave italijanske ljudske glasbe Kuhača nekoliko zavedlo. Ne glede na to pa je njegovo besedilo »Nova glazbena struja njemačka i sadašnji talijanski kompozitori« spoštovanja vredna analiza Verdijevega in Mascagnijevega opusa. Josip Mandić, hrvaški pravnik in glasbenik, je do prve svetovne vojne deloval v okviru sloven-

skega in panslovanskega prebujenja v Trstu. Njegovo opero *Petar Svačić* so najprej uprizorili v Trstu (1902) in šele nato v Ljubljani (1904). Sodeloval je pri tržaškem časopisu *Jadran* in leta 1903 objavil podroben članek o vplivu Wagnerja na Puccinijevo *Tosco* in Franchettijevo *Germanio*. Podobno kot Kuhač pa se je ogreval za idejo, da bi prenovljena narodna opera lahko imela glavno besedo pri uveljavljanju južnoslovanske kulture, ki ne bi bila več prepletena z italijansko in nemško civilizacijo. V svojem kratkem eseu »Glazba: nekoliko refleksija« je mladi skladatelj razložil svoje stališče do heglovskega zeitgeista, ki si ga je predstavljal kot dialektalno nasprotje med inherentnimi vpogledi skladatelja in zunanjimi silnicami glasbenih slogov in oblik. V tem okviru pojasni tako razloge za številčni upad opernih produkcij kot tudi razloge za propad *Tosce*, pri čemer Pucciniju pripiše slabo izbiro bizarnega libreta, ki ga je popeljal proti lastnemu intimnemu romantičnemu slogu, ki je zasijal v njegovi prejšnji operi *Bohème*. Čeprav se zanaša na temo slovanskega narodnega mita, ki ga najdemo v libretu sodobnega dela *Petar Svačić*, je njegova kritika ideološko neobremenjena. Avtor hkrati izpostavi še negativno vlogo neprofesionalnih kritikov v Trstu, ki so pripomogli k fiasku Puccinijeve *Tosce*.

Ključne besede: glasbena kritika Hrvaške, južni Slovani v Trstu, italijanska opera, Verdi, Puccini

Aleš Gabrič

Ustanovitev Opere Narodnega gledališča v Ljubljani v sklopu izgradnje osrednjih narodnih kulturnih ustanov

Ustanovitev Narodnega gledališča v Ljubljani pred sto leti je del prizadevanj slovenske politične in kulturne elite za oblikovanje osrednjih narodnih kulturnih ustanov. V Avstro-Ogrski so slovenske kulturne ustanove delovale kot društva. Po razpadu bivše monarhije in oblikovanju nove južnoslovanske države je bil cilj slovenske kulturne politike čim prej ustanoviti kulturne ustanove osrednjega narodnega značaja. Sočasno se je odvijalo več procesov preoblikovanja kulturne podobe slovenskih mest, zlasti njegovega kulturnega središča Ljubljane. Nemške kulturne ustanove v slovenskih mestih so začeli ukinjati in njihovo lastnino so prevzele slovenske kulturne ustanove. Nekatere kulturne ustanove so (iz deželnih) preoblikovali v narodne ustanove, s poddržavljanjem pa so nekatere pridobile pravico do neposrednega financiranja iz državnega proračuna.

Opera Narodnega gledališča v Ljubljani je bila sestavni del teh procesov in je na začetku svojega delovanja nosila vse značilnosti politično prelomnega

časa. Programska politika naj bi bila, kot pri drugih kulturnih ustanovah, usmerjena v novo, slovansko okolje, nemščina pa je postajala nezaželeni del kulturne sfere. V prvi povojni sezoni 1918/19 je bilo obnovljeno delovanje opere. V začetku leta 1920 je dobil konservatorij v Ljubljani pravico podeljevanja visokošolskih diplom in dvignila se je razen šolanja kadra za glasbeno področje. Avgusta 1920, pred sezono 1920/21, je bilo podržavljeno Narodno gledališče v Ljubljani, ki je kot edino v Kraljevini SHS razpolagalo z dvema gledališkima hišama. V starem deželnem gledališču je ostala Opera Narodnega gledališča, ki je v nekaj povojnih letih dobila takšne pogoje, o katerih je lahko pred tem le sanjala.

Ključne besede: opera, Narodno gledališče v Ljubljani, podržavljenje gledališča

Vita Gruodytė

Opera brez operne hiše

Moderna opera se ni nikoli dobro ujela s klasičnim gledališčem. Dejansko vse teže izpolnjuje njegove standarde in prenaša omejitve njegovih zidov.

V zadnjih letih je litovska glasbena scena postala bogatejša za novo obliko opere, ki jo je uvedla skupina mladih ustvarjalcev. Osnovni namen majhnih formatov, ki jih ponuja gibanje New Opera Action, je predvsem spodbujati eksperimentiranje in inovativnost. V kratkih ali zelo kratkih operah, kot so *nanoopere*, je lažje testirati ter preurejati ideje in njihove komponente. Opažamo individualizacijo vloge nastopajočega podobno kot v glasbenem gledališču, obenem pa tudi iskanje homogenosti med različnimi sestavnimi deli: glasbo, petjem, plesom, novimi tehnologijami. Skladatelj je lahko hkrati interpret, režiser, scenograf in/ali koreograf. Ker ustvarjalci v takih okoliščinah obvladajo različne veščine, lahko svobodneje in pristneje izražajo svoj umetniški značaj in slogovno osebnost. Arhitekturni prostor je aktiven, organski element, podaljšek splošne ideje dela, včasih tudi njegov edinstveni »ovoj«, ki ga ni mogoče prilagoditi za druge stvaritve.

S prestopanjem meja žanra je gibanje NOA pretreslo norme litovske opere. Brez institucionalne podpore je iznašlo nove perspektive. Tudi sam ustanovitelj tega gibanja Jonas Sakalauskas, operni pevec in skladatelj, ustvarja operna dela, kot da bi ustanavljal zagonsko podjetje. Gledališče je zanj kulturna podlaga, ki se dejavno odziva na okolje ter prevzema obliko kulture in družbe.

Ključne besede: sodobna opera, New Opera Action, nanoopera, zagon, litovska glasba

Vladimir Gurevich

Mariinsko gledališče - med preteklostjo in sedanostjo – 21. stoletje

Mariinsko gledališče igra 235. sezono. V Evropi se le redka gledališča lahko ponašajo s tako dolgim obstojem. Gledališče je v tem času uprizorilo številne operne in baletne predstave – dejansko celoten klasični repertoar. Preživelo je različna zgodovinska obdobja, kar trikrat je zamenjalo naziv, toda še vedno je v središču splošnih razvojnih smernic ruske umetnosti. V 21. stoletju je gledališče pridobilo tudi nove vloge. V razmerah lastniške družbene ureditve današnje Rusije s personifikacijo družabnega življenja se pri dejavnostih Mariinskega gledališča križajo umetniške izrazne oblike in kulturno-politične paradigme. Ravnatelj in glavni dirigent gledališča Valerij Gergijev je dobil posebno možnost neomejene razširitve repertoarja in njegovih slogovnih inkarnacij, kar ne bi bilo mogoče brez precedenčne odločitve zasebno-javnega financiranja. Omeniti je treba še dejstvo, da gledališče zaposluje štiri tisoč ljudi. V treh ločenih stavbah so dvorani za predstave, koncertna dvorana in številne manjše dvorane za koncerte komorne glasbe. H gledališču spadajo še koncertne dvorane v Vladivostoku in Vladikavkazu ter koncertna dvorana na obrobju Sankt Peterburga. Po plačilu dajatev gledališče prednjači v mestu, kjer je veliko največjih tovarn, ki proizvajajo številne izdelke za civilni in vojaški namen. Te razmere omogočajo, da gledališče v repertoar vključi kar največje število predstav. Trenutno jih je okrog sto: 70 opernih in 30 baletnih. Po pripadajočem osebju je na svetu brez primere. Denimo število članov orkestra. V skupini prvih violin je 21 notnih stojal, v skupini drugih violin 18, 16 viol, 16 čelov, 16 kontrabasov, 21 flavt, 20 oboj, 20 klarinetov, 16 fagotov itn. Država zagotavlja del proračuna, denar za plače in deloma financira nove produkcije. Znesek se vrti okrog štiri milijarde rubljev ali 57 milijonov evrov. Preostala sredstva gledališče črpa iz svoje blagajne. Gledališče je privlačno tudi za pokrovitelje, med drugim ga podpirajo ruska in tuja podjetja. Kljub izrednim telesnim in duševnim obremenitvam sodelavcev Mariinskega gledališča je Valerij Gergijev v 30 letih delovanja na čelu gledališča dosegel zelo visoko raven vodenja ter vsekakor visoko glasbeno (strokovno) raven v večini predstav. To seveda ne pomeni, da v gledališču vse poteka brez težav. Težave so prisotne in poročilo je pretežno namenjeno analizi premagovanja teh težav.

Ključne besede: glasbeni teater, specifike multiteatrske strukture, gradivna osnova, repertoar, sestava ansambla, pogodbeni sistem

Luba Kijanovska

Opera kot trg: predstava kot marketinška poteza

Opera kot žanr že štiristo let kaže izjemno sposobnost prilagajanja družbenim vprašanjem, potrebam in idejam o estetskem absolutu in vlogah umetnosti v družbi. Zato opere ne gre razumeti kot zgolj umetniški pojav. Ne smemo pozabiti, da je opera s svojimi sintetičnimi, spektakularnimi, demokratičnimi in tankočutnimi odzivi na politične in zgodovinske pretrese pomembna družbena institucija. Opera skozi vse stopnje svojega razvoja ni delovala samo po zakonih umetnosti, temveč tudi po zakonih trga. Na tržno naravo opere je vplivala naravna očaranost najširše javnosti nad privlačnostjo tega, kar je mogoče videti in občutiti. V 19. stoletju je opera postala najpomembnejši žanr v nacionalnih skladateljskih šolah, po letu 1848 pa je imela pomlad narodov pomembno vlogo pri oblikovanju nacionalne zavesti narodov brez države: Čehov, Poljakov, Slovencev, Ukrajincev, Madžarov in drugih. Trenutno je na trgu »opernega blaga in storitev« na voljo veliko zelo domiselnih načinov za njeno uspešno prodajo. Trg aktivno uporablja marketinške mehanizme (oglaševanje, ustvarjanje povpraševanja) ter ob tem upošteva potrebe »kupcev«, se pravi poslušalcev, in »izboljšuje produkcijo«. Operni žanr se je tako ohranil kot pojav s svojo nišo v umetniškem svetu sodobnih časov. Poudariti je treba več uspešnih »marketingških potez« pri izvajanju opernih predstav: 1. prestiž obiska operne predstave, ki kaže na neki družbeni položaj, 2. popularizacija blagovnih znamk opernih pevcev, skladateljev ali posameznih oper, 3. sodelovanje opernih pevcev pri vodenju oddaj, 4. promocije, ki združujejo pevce operne in popularne glasbe, 5. sodobna, pogosto škandalozna režija klasičnih oper, ki pritegne veliko gledalcev.

Ključne besede: opera, trg, trženje, predstava, zgodovinska razsežnost, družbena osnovanost

Susane Kogler

Sodobna opera v Avstriji 20. in 21. stoletja: kritična študija primera

Opera tradicionalno velja za zelo staromodno in neprilagodljivo obliko umetnosti, ki se pogosto ne ujema s potrebami sodobne glasbe in inovativnih predstav. Ker pa v večjih (narodnih) opernih hišah kljub temu najdemo sodobna dela, se postavljajo naslednja vprašanja: Kakšno funkcijo prevzemajo sodobna dela znotraj programa celotne sezone? Kakšna je njihova specifična vloga v zvezi s podobo ustanove in ciljnim občinstvom?

Katere novosti se uprizarjajo v narodnih opernih hišah? Kako se ta sodobna dela razlikujejo od del, ki se uprizarjajo v drugih, pogostejše manjših in manj prestižnih gledaliških ustanovah? Kako se nova, pogosto naročena dela ujemajo s celotnim programom?

Na ta vprašanja bom skušala odgovoriti z raziskovanjem in primerjanjem programov raznolikih avstrijskih ustanov, kot so Dunajska državna opera, Kosmos Theater na Dunaju, Salzburški festival in Theater an der Wien in musikprotokoll im steirischen herbst, ki so v zadnjih desetih letih med drugim uprizorile dela teh avtorjev: Reimann, Rihm, Henze, B. A. Zimmermann (Salzburški festival), Reimann, Schnittke (Dunajska državna opera), Abstrail (Kosmos Theater), Henze, Neuwirth, B. Lang (Theater an der Wien/Wiener Festwochen, musikprotokoll im steirischen herbst), Henze in Neuwirth (Univerza za umetnost v Gradcu/musikprotokoll im steirischen herbst).

Ključne besede: Gottfried von Einem, Olga Neuwirth, Thomas Adès, sodobno glasbeno gledališče, načrtovanje igranih oper v Avstriji

Hartmut Krones

Dunajska ljudska opera v vlogi »narodnega prizorišča«

Leta 1897, proti koncu tako imenovanega obdobja Ringstraßenzeit, je bilo ustanovljeno Društvo za cesarjevo jubilejno mestno gledališče (Kaiserjubiläums-Stadttheater-Verein). Njegova naloga je bila ustanovitev gledališča za uprizarjanje nemških predstav v Währingu ob prihajajoči 50-letnici vladanja cesarja Franca Jožefa I v letu 1898. Le 10 mesecev pozneje je bilo leta 1898 ustanovljeno Cesarjevo jubilejno mestno gledališče (Kaiser-Jubiläums-Stadttheater) kot zaveden „nemški“ oder, ki pa je že leta 1903 zaradi stečaja prenehalo delovati. Od jeseni leta 1903 so pod novim vodstvom uprizarjali tudi ljudsko veseloigro s petjem in plesom, v sezoni 1904/05 pa se je hiša dokončno preimenovala v ljudsko opero. Nova organizacija je bila najprej nadvse uspešna in je kmalu začela izvajati tudi »veliko«, vendar še vedno pogosto nacionalno obarvano opero, dokler ni zaradi povojne inflacije zašla v finančne težave, tako da so jo julija leta 1928 zaprli. Režiser Otto Preminger, ki je pozneje zaslovel v Hollywoodu, je jeseni 1929 poskrbel za ponoven vzpon, vendar je gledališče, potem ko je nacistična Nemčija okupirala Avstrijo in so odpuščali vse nezaželene (predvsem židovske) delavce, prešlo pod okrilje mesta Dunaj in med drugim služilo kot prizorišče nacionalsocialistične organizacije „Kraft durch Freude“ (Moč skozi veselje). V zadnjih letih druge svetovne vojne, ko so bila vsa gledališča zaprta, je hiša

delovala kot kino, po vojni pa je bila najprej nadomestni prostor za uničeno dunajsko državno opero, dokler ni v sezoni 1946/47 spet postala samostojna. Vsekakor je bila več let (pod skupnim vodstvom) tudi neke vrste podružnica dunajske državne opere. Ko je leta 1998 dokončno postala neodvisna, je ljudska opera poudarila pripadnost Dunaju in zelo pronicljivo gojila opereto ter s tem spet pokazala svojo posebno domačo, morda celo „nacionalno“ (trenutno vsekakor avstrijsko) usmerjenost.

Ključne besede: Dunajska Ljudska opera, antisemitizem, nemški nacionalizem, dunajski Kaiser-Jubiläums-Stadttheater

Darja Koter

Ciril Debevec – prvi poklicni operni režiser na Slovenskem

Slovensko gledališče v Ljubljani je v svoji najzgodnejši institucionalni dobi skladno s prakso uprizarjalo raznolika glasbeno-gledališka dela, ki so od posameznika pogosto zahtevala tako igralske kot pevske sposobnosti. Ansambel se je začel dosledneje profilirati na operno in/ali operetno zasedbo šele po letu 1925, ko je položaj ravnatelja ljubljanske Opere prevzel Mirko Polič. Skladno z izobraževalnim sistemom in ukoreninjeno prakso so glasbene predstave režirali gledališki režiserji, praviloma zaposleni v dramskem ansamblu, vendar se je od njih pričakovalo, da so občasno vodili glasbeno-gledališke predstave. V prvem desetletju po prvi svetovni vojni je bil kot režiser opernih predstav največkrat angažiran evropsko razgledani Osip Šest, ki je postopoma uvajal sodobnejše režijske prijeme. Po letu 1930 so te naloge občasno opravljali njegovi mlajši kolegi, Ciril Debevec, Bratko Kreft in Bojan Stupica. Za profesionalizacijo operne režije na Slovenskem je najzaslužnejši Ciril Debevec (1903–1973), diplomant praške Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst, ki je študiral še s filozofijo in glasbo ter se miselno navdušil nad ekspresionizmom. S sezono 1928/29 se je začela njegova uspešna pot režiserja ljubljanske Drame. Prepričal je z izvirnimi interpretacijami najsodobnejših knjižnih del, globino dialogov, poudarjanjem miselnih vsebin ter izogibanjem plehki odrski privlačnosti. Ko je sredi 30. let ob mlajših kolegih svoje prvenstvo v Drami izgubljal, se je leta 1939 poklicno posvetil operni režiji. Kot prvi operni »šef režiser« na Slovenskem je uvedel bistvene novosti in sodobne pristope uprizarjanja, poudarjal moč besede in igralski talent ter pomembno dvignil raven operne igre, za katero je imel zasluge tudi kot učitelj igraltva opernih pevcev na ljubljanskem Državnem konservatoriju in nato na Glasbeni akademiji. S poudarjanjem duhovne in glasbene vsebine, z zahtevo po razločni in prepričljivo podani péti

besedi ter jasno izraženem karakterju vloge je pevcu namenil najpomembnejšo vlogo v predstavi. Njegovi »Operni zapiski«, ki so se od leta 1941 redno vrstili v vsakokratnem Gledališkem listu, so pravi eseji o opernih delih, pevskih vlogah, inscenacijah in režijskih izzivih ter so najboljši pregled Debevčevih pogledov na glasbeno gledališče. Nekateri kritiki so njegovo delo ocenjevali preveč površno in celo nekorektno, pohvalni zapisi pa so v njegovih režijah prepoznali izjemen smisel za glavne poteze posameznega dela, ustrezno dodelitev pevskih vlog ter ravnovesje med pevskim in dramskim izrazom. Z nemško zasedbo Ljubljane je bil oktobra 1943 postavljen za ravnatelja Drame, s čimer je nehal redno delovati v vlogi opernega režiserja. Debevec je po vojni deset let deloval v Drami v SNG Maribor ter vsako sezono pripravil nekaj opernih predstav, večinoma v Ljubljani. Od leta 1965 je bil ponovno v Ljubljani ter uresničeval svojo vizijo, s katero je v predstavah ob glasbenem elementu dosledno uveljavljal dramski element ter od pevca pričakoval psihološko poglobljeno igro. Njegova zadnja predstava je bila Nabucco leta 1972 v ljubljanski Operi. Poznavalci njegovega režijskega dela so večkrat poudarjali, da se je med drugim odlikoval po muzikalnosti in zmožnosti branja partiture, ki sta ideal opernega režiserja. Po njegovi za-slugi se je izoblikoval rod igralsko prepričljivih mladih pevcev. Bil je prvi na Slovenskem, ki je utemeljil operno dramaturgijo in vplival na mlajše režiserje, kot sta bila Emil Frelih in Hinko Leskovšek.

Ključne besede: Ciril Debevec, igralec, gledališki režiser, operni režiser, Opera Ljubljana

Lenka Křupková, Jiří Kopecký

Olomuško provincialno gledališče ter njegove naveze z Mariborom in Ljubljano. Olomuško operno gledališče kot model za oblikovanje narodnega gledališča v avstrijski monarhiji

Olomuško provincialno gledališče je sestavljalo gosto razpredeno mrežo gledališč, med katerimi so v obdobju več kot stotih let potovali umetniki habsburške monarhije. Čeprav se je gledališki ansambel z direktorjem oziroma podjetnikom na čelu v zadevnem kamnitem mestnem gledališču zamenjal skoraj vsakih šest let – v kriznih časih še pogosteje – navadno ni šlo za temeljno spremembo, kar gre pripisati edinstveni organizaciji avstrijskega gledališča v srednjeevropskem prostoru. Na provincialnih odrih je bilo mogoče videti podobno zasedbo ansambla in podoben repertoar. Pri tem je bilo vse odvisno od pogojev, ki jih je postavilo mesto in z njimi uspelo

privabiti sposobnega direktorja. Iz danih razmer se je nato razvilo premoženje gledališkega sklada in se je oblikovala dejanska zasedba ansambla. Na primeru olomuškega opernega dogajanja želimo prikazati naveze mesta Olomuc, še posebej se bomo posvetili navezam med Olomucem, Mariborom in Ljubljano. V biografijah številnih olomuških direktorjev se Ljubljana in tudi Maribor pojavljata kot kraja začasnega gledališkega angažmaja: Olomuc je postal še ena prehodna postaja na poti do pomembnejših direktorskih položajev v Nemčiji. Tako je bilo tudi v primeru direktorja Juliusa Fritzscheja, ki je leta 1878 prišel iz Ljubljane v Olomuc in nato neposredno v hamburško in berlinsko gledališče. Tudi Gustav Mahler se je, še preden je nastopil angažma v Olomucu, v Ljubljani uveljavil kot operni dirigent. Predstavljamo vpogled v olomuško mestno gledališče na dveh razvojnih stopnjah. Najprej je proučen položaj, ko se je olomuško gledališče znašlo pod vplivom čeških gledališč oziroma društev ter so bila v operni repertoar vključena tudi češka dela, zunaj gledališča pa je bilo prisotno močno velikonemško domoljubje. Olomuc se v tem pogledu lahko uporabi kot model za oblikovanje češkega narodnega gledališča prek avstrijskega provincialnega gledališča. Toda od 80. let 19. stoletja so se radikalizirali nacionalni spori med češko manjšino in nemško večino v mestu. V mestnem gledališču ni bilo več prostora za češko produkcijo, Čehi pa so ustanovili alternativno češko gledališče, ki sicer ni bilo popolnoma poklicno, vendar so iz njega odzvajale češke opere. Gledališče se je znašlo v položaju, ki je bilo nasprotje temu v 50. in 60. letih 19. stoletja. Kot odziv na konkurenco čedalje uspešnejših čeških produkcij in na okrepljen vpliv olomuških Čehov se je zgodila sprememba mestnega gledališča, ki je do takrat imelo univerzalen operni repertoar na nemškem narodnem odru, na katerem naj bi po novem bila predstavljena pretežno nemška dela.

Ključne besede: deželni teater, Olomuc, razmerje, Maribor, Ljubljana

Primož Kuret

Sezona Fritza Reinerja v Ljubljani (1911–12)

Ko je odšel Talich na študij v Leipzig, je namesto njega prišel v Ljubljano avgusta 1911 mladi dirigent Fritz Reiner in prevzel predstave v slovenski operi, kjer je dirigiral devet predstav oper in operet (*Dalibor*, *Čatrostrelec*, *Bohème*, *Tannhäuser*, *Knežna*, *Grof Luksemburški*, *Dolarska princesa*, *Jesenski manevri*, *Mam'zelle Nitouche*). Kritike v ljubljanskih časopisih so hitro spoznale njegov izjemni dirigentski talent in hvalile njegove predstave. Uveljavil se je tudi kot koncertni dirigent z izvedbo Beethovnov 5. sim-

fonije. V Ljubljani se je tudi prvič poročil, sicer pa je bila ljubljanska sezona le kratka epizoda v njegovi bogati diriigentski karieri, ki jo je nadaljeval najprej v Evropi, nato, pa v Ameriki.

Ključne besede: Fritz Reiner, slovensko gledališče, kritika

Helmut Loos

Templji in katedrale resne in duhovne glasbe.

Operne in koncertne hiše ter njihova ikonografija

Izgradnja velikih stavb je vedno povezana z obsežnim načrtovanjem, velikimi finančnimi sredstvi in veliko mero potrpežljivosti. Izgradnje ni brez praktično-eksistencialnega namena ali temeljne konceptualne potrebe po umetnosti, ki zagotavlja življenje in obstoj ali spodbuja družbeno identiteto, pri tem pa so meje v iskanju ravnovesja med praktično namembnostjo in reprezentacijo že iz časa pred renesanso pogosto zamegljene. To velja tako za utrdbe kot tudi antična svetišča in srednjeveške stolnice, pri slednjih gre za utrjene cerkve. Iz prizadevanj je mogoče razbrati pomembne zaključke o razmerah in samorazumevanju časa. Leta 1743 je bil v Berlinu zgrajen prvi samostojni objekt za glasbene prireditve – Kraljeva dvorna opera – ki se danes v pred kratkim prenovljeni podobi imenuje Državna opera Unter den Linden. Ni slučaj, da spominja na antično svetišče ter jo skladno s tem krasijo številne figure antičnih božanstev, muz in drugih likov. To okrasje, kipi in slike, ikonografsko izkazuje vsebino, ki je jasno usmerjena v smisel in namen stavbe. To velja za izgradnjo opernih in koncertnih hiš vse do 20. stoletja, kar dokazujejo tudi izbrani primeri.

Ključne besede: religija umetnosti, ikonografija, portreti glasbenikov, operne hiše, koncertne hiše, Berlin, Dunaj, Moskva, Bukarešta

Wolfgang Marx

Opera na Irskem – v nenehnem boju za prepoznanje

Prispevek primerja stanje na področju opere na Irskem (s poudarkom na Dublinu) na začetku 20. in 21. stoletja, pri tem pa se osredotoča predvsem na infrastrukturna vprašanja, npr. na število opernih hiš, velikost prizorišč in delež javnega financiranja. Prispevek pokaže, da je bilo pred stoletjem (vsaj v Dublinu, drugod po državi pa najbrž ne) uprizorjenih več produkcij kot danes, kljub nedavnemu povečanju števila izvedb. Na Irskem v mestecu na jugovzhodu države denimo obstaja zavod Državna operna hiša, ki je večino leta neaktivna, prav tako pa obstaja zavod Irška državna opera brez lastnih prostorov. V sezoni 2017/18 je operne produkcije na Irskem izved-

lo šestnajst različnih državnih in tujih ansamblov, od kanonskih do (presenetljivo številnih) nekanonskih del ter koncertnih nastopov in produkcij z manjšim orkestrom. Dolgoročno strateško načrtovanje in delo otežuje finančna strategija Irskega sveta za umetnost. Kljub temu so financirane približno tri nove opere letno.

Ključne besede: opera na Irskem, opera v Dublinu, sodobna opera, opera in nacionalizem, operna infrastruktura

Lauma Mellēna-Bartkeviča

Opera in narodna kultura v Latviji: stoletni pregled

Članek podaja pregled razmerja med opero in nacionalno kulturo v Latvijo na stičišču 100. obletnice države in latvijske Narodne opere in baleta. Kronološka perspektiva razkriva nekaj odločilnih kontekstov in konceptov, povezanih z opero in latvijskostjo v luči družbene zgodovine.

Na križišču med ruskimi in nemškimi političnimi vplivi je bila opera vse od prvega latvijskega opernega ansambla Pavulsa Jurjansa (1912) eden od kulturnih gradnikov, ki so vodili k nastanku države. Značilnosti latvijske narodne identitete so se na opernem odru pojavile veliko pred razglasitvijo narodne države. Latvijska državna opera je bila eden stebrov latvijske kulture, tako v institucionalnem kot tudi umetniškem smislu, med prvo republiko (1918–1939), obema svetovnim vojnama in sledečo sovjetsko okupacijo. Prvi latvijski izvirni operi – »Baniuta« Alfreda Kalninsa in »Ogenj in noč« Janisa Medinsa – sta v zgodnjih 20. letih 20. stoletja zaznamovali prizadevanja, da bi latvijsko narodno glasbo in gledališče dvignili na raven evropske visoke kulture. Članek izpostavlja vlogo latvijske Narodne opere kot institucije in opere kot žanra v kontekstu latvijske narodne kulture, s treh glavnih vidikov: 1) reprezentacij latvijske narodne identitete v preddržavnem obdobju do leta 1918, 2) narodnih reprezentacij v prvih latvijskih operah, nanašajočih se na obrat v narodni glasbeni kulturi prve republike (1918–1940) and sovjetskega obdobja, kot tudi koncepta »Bele hiše«, poetične metafore za latvijsko Narodno opero kot simbol latvijske kulture, ter 3) razmerja med opero in narodno kulturo danes v operni hiši in zunaj nje: kratek pregled diskurza latvijske diaspore v operi na primeru »Dedinje Vilkachi« Bruna Skulteja iz leta 2011 in trenutnem trendu svetovno znanih latvijskih opernih pevcev kot kulturnih »ambasadorjev« Latvije, ki opero predstavljajo kot državno znamko.

Ključne besede: latvijska državna opera, latvijske opere, narodna kultura, pevski narod

Biljana Milanović

Operne produkcije v beograjskem Narodnem gledališču na začetku 20. stoletja med političnim rivalstvom in spornimi kulturnimi strategijami

Ena največjih težav srbske kulture na začetku 20. stoletja so bili poskusi ustanavljanja ločenega opernega odseka v Narodnem gledališču v Beogradu. Polemike o tem, ali naj gledališče goji le govorno igro ali tako igro kot opero, so prispevale k nastanku kompleksnega »vprašanja opere«, na katero so vplivali estetski, politični, družbeni in gospodarski dejavniki. Zaradi »vprašanja opere« je bil razvoj glasbenega ansambla in opernih predstav v tistem času večkrat prekinjen, rešitev pa je prišla šele pozneje, s prenovo beograjskega Narodnega gledališča po prvi svetovni vojni (dramski in operni odsek leta 1920 ter baletni odsek leta 1923).

Osredotočam se na nekatere vidike zakulisja opernih produkcij v Narodnem gledališču na začetku 20. stoletja, da bi opredelila različne, a povezano dejavnike, ki so vplivali na zapoznelo reorganizacijo ustanove. Moj namen je pokazati, da so politično in kulturno rivalstvo med vodilnimi intelektualci te ustanove ter šibek položaj glasbenih predstavnikov v razporeditvi moči v Narodnem gledališču odločilno vplivali na različne poskuse ustanovitve ločenega opernega odseka znotraj gledališča. V tem kontekstu razjasnjujem zgodovinske okoliščine in posebnosti na srbskem glasbenem področju. Pozornost namenjam pogostim spremembam v vodstvu, katerega predstavniki, dejavni na političnem in kulturnem področju, v svojih ideoloških in umetniških namenih niso bili dosledni. Kresanje programskih politik in boj za prevlado znotraj gledališča sta zaznamovala nepovezanost glasbene dejavnosti, to je dve kratki obdobji operne produkcije (1906–1909 in 1913–1914) pred drugo svetovno vojno.

Ključne besede: Narodno gledališče v Beogradu, opera, programska politika, vodstvo gledališča, glasbena elita

Niall O'Loughlin

Evropski glasbeni kontekst oper Slavka Osterca

Slovenski skladatelj Slavko Osterc (1895–1941) je vse svoje opere napisal med letoma 1921 in 1930, v času občutnega opernega napredka na evropskih tleh. Romantična opera je izgubila primat, finančni pritiski po prvi svetovni vojni pa so pomenili, da je bilo financiranja manj, tako da ekstravagantne scene in veliki orkestri niso bili več potrebni za uspešne operne predstave. Čeprav je Osterc napisal romantično opero na podlagi tradicionalne-

ga slovenskega epa (Krst pri Savici), je njegov glavni prispevek v petih operah v letih od 1927 in 1930, po njegovem povratku s študija z Aloisom Habo in drugimi v Pragi. Prva je operna enodejanka srednje dolžine (Iz komične opere), naslednja pa delo polne dolžine s tradicionalnim romantičnim subjektom (Krog s kredo). Preostala tri dela so zelo kratke opere, pogost s parodičnim ali satiričnim karakterjem (Saloma, Medea, Dandin v vicah). Vse izvirajo iz takratne evropske opere in kažejo, da je skladatelj izbral različne pristope. Vprašanje, na katero se ta prispevek nanaša, je, kakšen vpliv na naravo, značaj in tehnike Osterčevih oper so imela glasbena in druga gibanja v Evropi, še posebno v Avstriji, Nemčiji, Franciji in Italiji, in kaj je preprosto odsev glasbenega duha tistega časa.

Ključne besede: Slavko Osterc, opere, evropska opera, opera 20. stoletja, kratka opera

Gregor Pompe

Repertoarna analiza ljubljanskega opernega uprizarjanja od ustanovitve Dramatičnega društva do danes

Začetke slovenskih opernih predstav lahko povežemo z ustanovitvijo Dramatičnega društva, ki je želelo uprizarjati tudi glasbeno-gledališka dela. Glavni namen članka je osvetliti značilnosti repertoarjev ljubljanske operne hiše. Najprej je bilo treba opredeliti jasna zgodovinska obdobja z lastnimi kontekstualnimi značilnostmi. Jasno je postalo, da so značilnosti repertoarjev v izbranih zgodovinskih obdobjih nekako povezane z družbenimi vidiki. Gradivo sem razdelil na pet zgodovinskih obdobji: od ustanovitve Dramatičnega društva do selitve v novozgrajeno Deželno gledališče, od selitve do začetka prve svetovne vojne, medvojno obdobje, od konca druge svetovne vojne do razglasitve neodvisnosti Slovenije ter od neodvisnosti do danes. Posebej sem se posvetil vprašanju, kot so delež slovenskih oper, pomen »lahkotnejših« žanrov, aktualnost repertoarja in nacionalna raznolikost. Odgovori na ta vprašanja razkrivajo glavne značilnosti repertoarjev ljubljanske opere: prevlado slovanskih del (najpogosteje izvajana opera je Smetanova Prodana nevesta), pozen prihod klasične opere, redke izvedbe baročnih oper in različnih žanrov sodobnih del ter po drugi svetovni vojni popolno prezrtost »težkega« nemškega repertoarja (zlasti Wagnerja in Straussa). Večina teh značilnosti je povezanih s posebnim položajem opere po drugi svetovni vojni. Novi režim ni neposredno posegal v operni repertoar, vendar sta bila proračun in posledično družbeni pomen opere moč-

no okleščena, zato je opera (kot zvrst glasbe in kot ustanova) pristala na obrobju.

Ključne besede: ljubljanska Opera, Dramatično društvo, opera, glasba 20. stoletja

Florinela Popa

O Romunski Operi v Bukarešti: en avtor, dva pogleda

Izjemno plodovit akademik, katerega delo v številnih publikacijah obravnava zgodovino romunske glasbe, Octavian Lazăr Cosma (rojen leta 1933), je hkrati tudi vodilni raziskovalec »narodne opere«. V tem članku poskušamo orisati evolucijo njegovega pogleda na zgodovino Romunske opere v Bukarešti. V ta namen kontrastivno primerjam dva vira: 1) *Opera românească* (Romunska opera; dva zvezka, Bukarešta 1962), v katerem najdemo pristop, močno zaznamovan z marksistično in leninistično ideologijo, osredotoča pa se na romunska operna dela, in 2) *Hronicul Operei Române* (Kronika romunske opere, 3 zvezki (1. zvezek l. 2003, 2. in 3. zvezek l. 2017), Bukarešta), ki podaja izjemno podroben pregled buhareške opere (sezone, programi, solisti, voditelji, posamezne težave zavoda itd.), strukturirana pa je kronološko, od začetkov v obliki romunskega podjetja (1885) do ustanovitve državne inštitucije leta 1921 (1. zvezek), med letoma 1921 in 1953 (2. zvezek) in med letoma 1953 in 1970 (3. zvezek).

Zgodovinsko obdobje, ki ga obravnavata obe muzikološki deli (1885–1960), je zaznamovano s serijo ključnih dogodkov v zgodovini Romunije, ki so prav tako pustili velik pečat na buhareški operi: romantični nacionalizem poznega 19. stoletja, obe svetovni vojni, romunski fašizem (1940–1944), ki sta mu sledila nastop in konsolidacija komunističnega režima, ko je država padla pod sovjetski vpliv (po 1944). Obe deli se ukvarjata z vplivom teh dogodkov na romunsko opero (tako institucionalno kot žanrsko), a z različnih ideoloških pozicij.

Ključne besede: romunska opera, totalitarni režimi v Romuniji, romunski fašizem, komunistična ideologija

Tjaša Ribizel

Recepcija izvedenega programa ljubljanske Opere skozi oči glasbene kritike dnevnega časopisja od konca druge svetovne vojne do šestdesetih let

SNG Opera Ljubljana sodi med glasbene ustanove, ki so aktivno delovale v času pred drugo svetovno vojno in s svojim delom ponovno aktivno nada-

ljevale po letu 1945. Pomemben del delovanja te ustanove predstavlja izvajani program posameznih sezon, ki si je bil po eni strani podoben, po drugi pa se je tudi razlikoval. Namen prispevka je osvetliti vidik posameznih izvedb tega programa skozi pregled objavljenih glasbenih kritik takratnega dnevnega časopisja. Te ne govorijo zgolj o vrednotenju posameznih izvedb, temveč razkrivajo tudi izvedbeni razvoj ustanove v burnem času, ki smo mu bili priče na področju siceršnje kulturne zgodovine.

Ključne besede: SNG Opera Ljubljana, program, časopisne objave, glasbena kritika

Cristina Scuderi

**Kaj nam povejo arhivski dokumenti o gledališčih
in sistemu operne produkcije ob vzhodnem Jadranu
na pragu 20. stoletja**

Ta prispevek se osredotoča na delo in mreže opernih impresarijev v glavnih gledališčih vzdolž istrske in dalmatinske obale na prehodu iz 19. v 20. stoletje.

Do zdaj zbrano arhivsko gradivo od Reke do Dubrovnika prek Zadra, Šibenika in Splita nam omogoča rekonstrukcijo odnosov med impresariji in vodstvi gledališč ter tudi določitev stikov, ki so jih izdajatelji in njihovi predstavniki iz Milana, Rima in Benetk imeli s tem obalnim območjem. Kljub temu nekateri vidiki, kot so odnosi med impresariji in skladatelji ali nekatere odločitve pri izbiri zasedb, ostajajo nejasni.

Čeprav je imelo vsako obalno gledališče svojo zgodovino, drugačne vire financiranja in različne operne sezone, so jim bila skupna prizadevanja pri spoprijemanju s težavami, ki jih je povzročilo obdobje krize.

Impresariji se niso čutili omejene pri najemanju italijanskih opernih ansamblov za različne sezone, niti ob naraščajoči deitalijanizaciji tega območja, za katero si je brez zadržkov prizadeval cesar Franc Jožef. Lahko govorimo o »kulturnem upor« italijanske opere na obravnavanih ozemljih? Še več: kakšna je bila resnična identiteta teh gledališč?

Predstave, ki so bile vse pogostejše v italijanščini in hrvaščini – kot v simboličnem primeru Gledališča Mazzoleni v Šibeniku – so bile odraz mešanja različnih kultur na stičišču slovanskega, germanskega in romanskega sveta.

Ključne besede: gledališča ob Jadranu, operne sezone, 19./20. stoletje

Tomaž Svete

Pota in stranpota sodobne slovenske operne ustvarjalnosti

»Tako kot se je opera porodila iz humanističnega ideala skozi poizkus obnove grške tragedije, se je kasneje skozi celotno zgodovino od omenjenega ideala oddaljevala in se mu v določenih trenutkih razvoja spet približevala.« Karl Marx, ki mu ne moremo odrekati njegovega zavedanja pomena ekonomskega faktorja znotraj procesa umetniške produkcije, se je v svojem »Uvodu v kritiko politične ekonomije« na občutljiv način dotaknil medsebojne prepletenosti med umetniško produkcijo in zahtevami potrošnje. Po njegovem produkcija ne dostavlja potrebi, povpraševanju material, temveč tudi materialu samemu potrebo.

Glasbene institucije, v našem primeru slovenske operne hiše, ob vsem upravičenem upoštevanju ekonomsko komercialnega vidika pogosto pozabljajo na prej omenjeno prepletenost in medsebojno vplivanje med konzumom in produkcijo, ne nazadnje tudi na svoje izobraževalno poslanstvo in na vlogo sooblikovanja estetskih družbenih norm ter umetniškega razvoja.

Iz prej omenjenih izhodišč skozi referat podajam svoje izkušnje in poglede glede na različne usode nastanka, izvedbe in dožemanja svojih oper- od opernega prvenca, televizijske opere *Kralj Malhus*, do filozofske opere *Kriton*, ki se po mnenju nekaterih ekspertov uvršča v novi val humanizma v 21. stoletju, do *Antigone*, po drami Dominika Smoleta.

Gljučne besede: humanistični ideal, produkcija-konzum, nacionalni interes, kulturna politika

Jernej Weiss

Václav Talich znotraj slovenskega Deželnega gledališča v Ljubljani

Kratko, zgolj dve sezoni (1909/10, 1911/12) trajajoče delovanje Václava Talicha znotraj slovenskega Deželnega gledališča je neločljivo povezano z njegovim službovanjem dirigenta v leta 1908 ustanovljeni Slovenski filharmoniji. Kmalu po občnem zboru ljubljanske Glasbene matice 23. oktobra 1908 in uradnem poimenovanju orkestra Slovenske filharmonije se je namreč direkcija slednje povezala s slovenskim Deželnim gledališčem in se z njim dogovorila za izključne pravice spremljanja predstav.

Domala vse kritike v slovenskem dnevnem časopisju so izjemno ugodno ocenile Talichov prispevek v gledališču. S svojimi nedvomno izjemnimi dirigentskimi sposobnostmi, ki jih lahko povezujemo z njegovo odlično glas-

beno izobrazbo, muzikalnostjo in zanj značilno železno disciplino pa je uspel prepričati tudi tedanje operno občinstvo.

Kot skorajda vsi veliki umetniki v Ljubljani je bil tudi Talich razpet med lastnimi umetniškimi ambicijami ter finančno-personalno stvarnostjo. Žal je deloval v okolju v katerem so se često razplamtevali politični in narodnostni spori ter tako ni mogel prispevati tako izdatno kot bi verjetno lahko to storil v glasbeno spodbudnejšem miljeju. Glasbena Ljubljana je leta 1912 z njegovim odhodom v poustvarjalnem smislu izgubila skorajda nenadomestljiv člen. To je bil nekakšen konec sicer kratkotrajnega predvojnega delovanja Slovenske filharmonije kot tudi slovenskega Deželnega gledališča.

Talichov pomen za razvoj slovenske glasbene kulture torej ni le v osnovanju prvega slovenskega profesionalnega simfoničnega orkestra, temveč je uspel v programskem in poustvarjalnem smislu pomembno dvigniti tudi nivo slovenskega Deželnega gledališča.

Ključne besede: Václav Talich, Ljubljana, slovensko Deželno gledališče, Slovenska filharmonija

Summaries

Jacques Amblard

“Spectacular” challenges of opera in the 21st century

Childhood is fashioned nowadays. Jeff Koons had already shown, thru *Inflatable rabbit* (1986), *Puppy* (1995) or different *Balloon dogs* (1990's), that regression could build a new aesthetics. Different operas, during the 00's, followed this tendency. At least, these works chose to abandon the transcendence of modernist librettos. They preferred, in a more post-modern way, to return to popular and well known items, those of the great tradition of Literature for children.

More generally, not only the problem of “popular”, but also the question of the “spectacular” could be in the centre of our new century. That is an obvious side of our rational post-modernity. That main explain the relative revival of the opera genre in the new musical careers. Opera would be mostly the place of the show. It could have been its traditional position. But some of the most influent avant-gardes, conducted by Pierre Boulez, after World War II, had made us forget it partially. Boulez thought that after, *Wozzeck* (1924), and *Lulu* (1935), the genre had come to an end. However this modern defiance against opera is gone. Recently, the great careers of “globalized composers” such as Tan Dun, or Kaija Saariaho, precisely emphasized – or even launched – by the opera genre, might have well established that point.

Keywords: Opera, post-modernity, childhood, regression, spectacular

Matjaž Barbo

Emil Hochreiter's operatic "homeward journey"

Emil Hochreiter's opera *Heimfahrt* ("Homeward Journey") represents an interesting attempt by the composer to try his hand at composition for the musical theatre. The work survives in the form of a piano reduction, from which however it is possible to discern a series of telling characteristics of Hochreiter's compositional style and his understanding of the musical-dramatic concept that position him close to other contemporary endeavours in musical theatre. The work, which the composer labels a „music drama“, is characterised by the use of leitmotifs, *Sprechgesang*, the development of Wagnerian endless melodies, rich late-Romantic harmony, and so on. The occasional orchestral indications also reveal a similar style. The individual vocal parts are complex and demanding. Interestingly, some pages of the German libretto are translated into Slovene, which perhaps indicates that the author was looking at the possibility of a Slovene version. The author of the libretto is Karl Huffnagl, who earned himself an inglorious place in history as the writer of critical and insulting pamphlets about Jews and Judaism under the pseudonym Karl Paumgarten. It is interesting to note that some of the characteristic elements later abused by National Socialist ideology can already be traced in this libretto: the action is set among (Aryan) Icelandic fishermen and the story takes place in the mystical Middle Ages, marked by mythological elements such as divine punishment, which gives the work a special character.

Keywords: Emil Hochreiter, Karl Huffnagl, *Heimfahrt*, music drama, leitmotifs

Nada Bezić

The Zagreb Opera and the Ljubljana Opera during the World War II – a comparison

Comparison of the activities of the Ljubljana and Zagreb Opera during the WWII has shown that there were more similarities than differences. The Opera houses in both cities helped the audience and artists to overcome the difficult war times. The war in Yugoslavia began on 6 April 1941 and soon political circumstances in the two cities became very different: Ljubljana was occupied by Italian and later German army, while Zagreb became the capital of the new Quisling state, *Nezavisna država Hrvatska* (Independent State of Croatia). During five opera seasons (1940/41 – 1944/45) the directors were Vilko Ukmar in Ljubljana and Stanislav Stržnicky, Jakov Got-

ovac, Lovro Matačić and Boris Papandopulo in Zagreb. There were quite a lot operas and operettas on the repertoire, in both towns ⁶¹. There were as many as 18 works in the repertoire of both Opera houses. Ljubljana was more open to operas by Slavic composers, while Zagreb forced Croatian works, and kept up with trends in contemporary operas. Both cities hosted the Royal Opera House from Rome (today Teatro dell'Opera di Roma) in 1941; and unlike Ljubljana, Zagreb Opera made guest appearances in Italy and in Vienna, with performances of Croatian operas. The war didn't stop traditional exchange of Croatian and Slovenian singers in both cities, but it did change lives of some artists: some were arrested at the beginning of the war, and others died in the period of revenge and punishments of the new regime in 1945.

Keywords: World War II, opera, Ljubljana, Zagreb

Ivano Cavallini

The Italian “National Opera” Imagined from a Southern Slavic Viewpoint: Franjo Ks. Kuhač and Josip Mandić

The national awakening after the revolutions of 1848, and the related phenomenon of new operatic grammar disseminated from Russia and Bohemia to other countries of Central Europe, were the main factors in promoting a quest of musical autonomy either in Slovenia or in Croatia.

In the light of the Southern Slavic people revival, the criticisms on the Italian opera and the Wagnerian *Musikdrama*, written by the prominent musicologist Franjo Kuhač, and the composer Josip Mandić (1883-1959), reveal two parallel points of view, which have not been taken into account until today.

The negative judgement of Kuhač on the last works of Verdi, influenced by Wagner formulae, and the praise of Mascagni's *Cavalleria rusticana*, are due to his ideological 'Credo' on folk music, as the main source in view of creating a national style for opera. However, the lack of knowledge of the true traditional music of the Italian people mislead Kuhač, who believed that popular music in Italy largely depended on opera. Nevertheless, the writing “Nova glazbena struja njemačka i sadašnji talijanski kompozitori” (New Musical Trends in Germany and Contemporary Italian Composers) is a remarkable analysis of Verdi's and Mascagni's oeuvres.

Josip Mandić, a Croatian lawyer and musician, worked within the frame of Slovene and Pan-Slavic revival in Trieste until World War I. His opera *Petar Svačić* was played first in Trieste (1902), and then in Ljubljana (1904). He

collaborated with the Triestine newspaper *Jadran*, and in 1903 he published a detailed article on Wagnerian influence on Puccini's *Tosca*. Alike Kuhač he was attracted by the idea that a renewed national opera would have been the mainstream to affirm a South Slavic culture, no more involved with the Italian and German civilizations. In his short essay "Glazba: nekoloko refleksija" (Music: some reflexions), the young composer explains his personal viewpoint on the Hegelian 'Zeitgeist', imagined as a dialectical contrast between the spirit insight the composer, and the external driving force of styles and shapes of music. Within this frame, not only he defines the causes of the end of opera by numbers, but also the fall of *Tosca*, attributing to Puccini the bad choice of a bizarre libretto, that led him towards his own intimate style of *romanza*, flourished in a brilliant way in the previous opera *Bohème*. Although the reliance on the topic of Slavic national myth, readable in the libretto of the contemporary *Petar Svačić*, the review written by Mandić is free from ideological bias. At the same time, the author outlines the negative role of unprofessional critics in Trieste that contributed to the fiasco of Puccini's *Tosca*.

Keywords: Croatian music criticism, Southern Slavs in Trieste, Italian opera, Verdi, Puccini

Aleš Gabrič

The establishment of the National Theatre Opera in Ljubljana in the context of the development of the Slovenian central cultural institutions

The establishment of the National Theatre in Ljubljana a hundred years ago resulted from the efforts of the Slovenian political and cultural elite to create central national cultural institutions. The Slovenian cultural institutions in Austro-Hungary had operated as societies. However, after the dissolution of the former Monarchy and the establishment of the new Yugoslav state, the goal of the Slovenian cultural politics was to create the central cultural institutions of national importance as soon as possible. Several processes that involved the transformation of the Slovenian cities' cultural characteristics took place simultaneously, especially in the Slovenian cultural centre: the city of Ljubljana. The German cultural institutions in the Slovenian cities were gradually abolished, and their property was taken over by the Slovenian cultural institutions. A number of them were transformed from provincial into national entities, and by means of nationalisation some of them gained the right to direct financing from the state budget.

The National Theatre Opera in Ljubljana was an integral part of these processes. When it opened its doors, it exhibited all the characteristics of the politically pivotal times. Its programme policy was supposed to be oriented towards the new Slavic environment, similarly as in the case of other cultural institutions; while the German language gradually became an unwelcome part of the cultural sphere. The Opera's activities were restored during the first post-war season of 1918/19. At the beginning of 1920, the Music Conservatory in Ljubljana acquired the right to grant higher education degrees, and the level of education of music professionals increased. In August 1920, before the 1920/21 season, the National Theatre in Ljubljana – the only theatre in the Kingdom of SHS to have two theatre buildings at its disposal – was nationalised. The National Theatre Opera remained in the facilities of the old Provincial Theatre, and within just a few years after the war, the conditions it operated in became as favourable as never before.

Keywords: Opera, National Theatre in Ljubljana, nationalization of the theatre

Vita Gruodytė

Opera without Theatre

Modern opera has always been poorly adapted to classical theatre. In fact, it is becoming more and more difficult to comply with its standards, and especially with its walls.

In recent years the Lithuanian musical scene has been enriched by a new form of opera, initiated by a group of young creators. The small formats offered by New Opera Action are first and foremost conducive to experimentation and innovation. Short or very short operas such as *nano* operas make it easier to test and renew ideas and their components. We note the individualization of the role of the performer, as in musical theatre, but at the same time a search for homogeneity between different constituent parts: music, singing, dance, new technologies. The composer can be at the same time the interpreter, the director, the scenographer and/or the choreographer. Such conditions, which facilitate the mastery of the different disciplines, allow the creator to express more freely and authentically his artistic temperament and his stylistic personality. The architectural space appears as an active, organic element, as an extension of the general idea of the work, sometimes as its unique 'envelope', not adaptable to other creations.

By transgressing the boundaries of the genre, NOA has upset the codes of Lithuanian opera. Without seeking any institutional support, it has invent-

ed new perspectives. In fact, the founder of this movement, Jonas Sakauskas, himself an opera singer and composer, makes opera work like a start-up. Theatre for him is a cultural platform that reacts actively to his environment: it has taken a cultural and social form.

Keywords: Contemporary opera, New Opera Action, Nanoopera, Start-up, Lithuanian Music

Vladimir Gurevich

Das Mariinski Theater – zwischen Vergangenheit und Zukunft – das 21. Jahrhundert

Das Mariinski-Theater leitet jetzt 235-ten Saison. Es gibt ein bisschen in Europa Theater mit so einer langen Tradition. Während dieser Zeit auf der Bühne des Theaters zahlreiche Opern und Ballette geliefert wurden - in der Tat, das ganze klassische Repertoire. Nach überstandener verschiedenen historischen Epochen, dreimal wechselnd der Titel, das Theater immer war und bleibt der Mittelpunkt einer allgemeinen Tendenzen der Entwicklung der Russischen Kunst. In der XXI-ten Jahrhunderts bekam das Theater, aber auch neue Funktionen. In den Bedingungen des eigentümlichen Gesellschaftsordnung heutigen Russland mit seiner Personifizierung des sozialen Lebens die Aktivitäten des Mariinsky-Theaters hat sich an der Kreuzung der eigentlichen künstlerischen Ausdrucksformen und einer kulturell-politischen Paradigmas gemeldet. Der Intendant und der Hauptdirigent des Theaters Valery Gergiev erhielt die einzigartige Möglichkeit der unbegrenzten Erweiterung von Repertoire und dessen stilistischen Inkarnationen, wenn nicht die Präzedenzfälle der privatöffentliche Finanzierung. Über das Ausmaß des Vorfalles ist die Tatsache, dass im Theater arbeiten vier tausend Mitarbeitern. In drei separaten Gebäuden gibt es zwei Säle für Aufführungen, einen Konzertsaal und eine Reihe

von kleinen Kammermusik-Sälen. Theater gehören auch die Konzertsäle in Wladiwostok und Wladikawkas, auch Konzertsaal am Stadtrand von St. Petersburg gebaut ist. Bei der Zahlung von Steuern Theater ist einer der ersten Orte in der Stadt, wo sich viele der größten Fabriken, produziert eine Vielzahl von Produkten für zivile und militärische Bestimmung. Eine solche Situation bietet die Möglichkeit, das Theater in seinem Repertoire haben die maximale Anzahl von Aufführungen. In der aktuellen Plakat des Mariinsky-Theaters, etwa hundert Namen - etwa 70 Opern und 30 Ballette. Die entsprechenden Staaten sind unerreicht in der Welt. Zum Beispiel ist die Anzahl der Künstler des Orchesters. In der Gruppe der er-

sten Violinen – 21 Pulte, das zweite - 18 Pulte, 16 Pulte Violen, genauso wie Celli, 16 Kontrabässe, 21 Flöte, 20 Oboen, 20 Klarinetten, 16 Fagotte usw. Der Staat stellt einen Teil des Budgets, laufende Löhne und bis zu einem gewissen Grad auf neue Produktionen. Es ist etwa 4 Milliarden Rubel (57 Millionen Euro). Die restlichen Mittel das Theater selbst verdient. Und zieht auch Sponsoring-Mittel aus verschiedenen Fonds, die direkte Unterstützung der Russischen und ausländischen Unternehmen usw. Bei der enormen körperlichen und psychischen Belastung ausgesetzt, die sich auf das Kollektiv des Mariinsky-Theaters, seit 30 Jahren Regie zu Valery Gerгиеv hat es geschafft, ein sehr hohes Niveau der Steuerbarkeit Team und auf jeden Fall hohe musikalisches (professionelles darstellendes) Niveau der meisten Aufführungen. Dies bedeutet natürlich nicht, dass im Theater kein Problem. Es gibt Sie - und ein großer Teil unseres Berichtes gewidmet, deren Auswertung und Analyse von Möglichkeiten und Wege Ihrer Ueberwindung.

Schlüsselwörter: Musiktheater, Multitheatereinzelheiten, Materialbasis, Repertoire, Ensemblezusammensetzung, Vertragssystem

Luba Kijanovska

Opera as a market: performance as a marketing move

The opera as a genre for 400 years has shown the fantastic properties of adapting to social queries, needs and ideas about the aesthetic absolute and the functions of art in society. Therefore, you should not represent the opera as a purely artistic phenomenon. It should not be forgotten that the opera with its synthetic, spectacular, democratic, sensitive reaction to political and historical upheaval is an important social institution. The opera throughout the entire stage of its evolution acted not only according to the laws of art, but also according to the laws of the market. The market nature of the opera was determined by the natural attraction of the widest public to the sights and pleasures. In the nineteenth century the opera became a key genre in national composer schools, and after 1848 the „people's spring" played an important role in shaping the national consciousness of non-stateless people: the Czech Republic, Poland, Slovenia, Ukraine, Hungary, and others. At the present stage, the market for „opera goods and services" offers numerous and very ingenious ways of its successful sale, uses the active action of marketing mechanisms - advertising, demand formation, taking into account the needs of „buyers" - listeners, »improving production". Thus, the operatic genre itself is preserved as a phenomenon

occupying its niche in the artistic being of the modern times. It is worth pointing out several successful „marketing moves” in implementing the opera performance: 1. the prestige of visiting opera performances, which indicates a certain social status of a person. 2. Popularization of brands of opera singers, composers or specific operas. 3. Conducting a show with the participation of opera singers. 4. Promotions, where opera and pop singers and musicians stand nearby. 5. Contemporary, often scandalous directing of classical operas, which is very attractive to the public.

Keywords: Opera, Market, Marketing, Performance, historical dimension, socially based

Susanne Kogler

Contemporary Opera in 20th and 21st Century Austria: A Critical Case Study

Opera is traditionally seen as a very old-fashioned and inflexible art form that does not easily correspond with the needs of contemporary music and innovative performances. Due to the fact that we nevertheless do find contemporary works in the major (national) opera houses' programmes, the following questions arise: What function do contemporary works fulfil in the context of the entire season's programme? What is their specific role regarding the institution's image and the audiences targeted? What new pieces are staged at national opera houses? In which way are these contemporary pieces different from works staged at other, often smaller or less prestigious theatrical institutions? How do the new, often commissioned pieces correspond with the whole programme?

By exploring and comparing the programmes of divergent Austrian institutions such as Vienna State Opera, Cosmos Theatre Vienna, Salzburg Festival, Theater an der Wien and musikprotokoll im steirischen herbst, which during the last ten years staged, amongst others, works by Reimann, Rihm, Henze, B.A. Zimmermann (Salzburg Festival), Reimann, Schnittke (Vienna State Opera), Abt (Cosmos Theatre Vienna), Henze, Neuwirth, B. Lang (Theater an der Wien / Wiener Festwochen, musikprotokoll im steirischen herbst), Henze, Neuwirth (University of the Arts Graz / musikprotokoll im steirischen herbst) I will provide some answers to these questions.

Keywords: Gottfried von Einem, Olga Neuwirth, Thomas Adès, contemporary musical theatre, operatic programmes in Austria

Darja Koter

Ciril Debevec – the first professional opera director in Slovenia

In its earliest institutional incarnation, and in accordance with the practice of the time, the Slovene theatre in Ljubljana staged a variety of musical-dramatic works that often demanded both acting and singing abilities from the individual performer. It was not until after 1925, when Mirko Polič took up the position of manager of the Ljubljana Opera, that the company began to develop more consistently as an opera and/or operetta company. In accordance with established practice and the training system characteristic of the period, musical productions were directed by theatrical directors, who as a rule were employed by the dramatic company but who were also expected to head occasional musical-dramatic productions. In the decade following the end of the First World War, the individual most frequently engaged to direct operatic productions was Osip Šest, a theatrical director with a European outlook who gradually introduced more modern directorial techniques. After 1930 these tasks were occasionally performed by his younger colleagues Ciril Debevec, Bratko Kreft and Bojan Stupica. The individual most responsible for the professionalisation of operatic directing in Slovenia was Ciril Debevec (1903–1973), a graduate of the *Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst* in Prague who also studied philosophy and music and was an enthusiastic advocate of Expressionist ideas. The 1928/29 season marked the start of his successful career as a director at Ljubljana's Drama Theatre, where he won admiration for his original interpretations of the latest literary works, the depth of his dialogues, his emphasis on the psychological and his avoidance of vapidly appealing staging. By the mid-1930s his pre-eminent position at the Drama Theatre was under increasing threat from younger colleagues and in 1939 he decided to dedicate himself professionally to operatic directing. As the first operatic „chief director“ in Slovenia, he introduced significant innovations and modern approaches to staging, placing an emphasis on the power of words and acting ability and significantly raising the level of acting in opera, in part through his work as an acting coach for opera singers at the State Conservatory in Ljubljana and then at the Academy of Music. By emphasising the spiritual and musical content of the work, and through his insistence on distinctly enunciated and convincingly sung words and a clearly expressed character for each role, he ensured that the singer was the most important element of an operatic production. His *Operni zapiski* [„Opera Jottings“], a regular feature

of the theatrical publication *Gledališki list* from 1941 onwards, are veritable essays on operatic works, roles, stagings and directorial challenges, and offer the best insight into Debevec's views on musical theatre. Some contemporary critics were overly superficial or even incorrect in their assessment of his work. Positive reviews, on the other hand, recognised his remarkable sense for the salient features of an individual work, the appropriate casting of singers and the balance between vocal and dramatic expression. When German forces occupied Ljubljana in October 1943, Debevec was appointed manager of the Drama Theatre and no longer worked full-time as an operatic director. After the war he worked with the Slovene National Theatre's dramatic company in Maribor for ten years while continuing to prepare a number of operatic productions each season, mainly in Ljubljana. Back in Ljubljana from 1965 onwards, he realised his vision of consistently emphasising the dramatic element alongside the musical element of operatic productions, demanding performances with psychological depth from his singers. His last production was *Nabucco* at the Ljubljana Opera in 1972. Connoisseurs of his work as a director have frequently pointed out that among his other distinctions were his musicality and his ability to read a score, both ideal attributes for an operatic director. His efforts led to the formation of a generation of dramatically convincing young opera singers. He was the first to lay the groundwork for operatic dramaturgy in Slovenia and a notable influence on younger directors such as Emil Frelih and Hinko Leskovšek.

Keywords: Ciril Debevec, actor, stage director, opera director, Opera Ljubljana

Hartmut Krones

Die Wiener Volksoper als „nationale Spielstätte“

1897, gegen Ende der sogenannten „Ringstraßenzeit“, konstituierte sich der „Kaiserjubiläums-Stadttheater-Verein“, der sich die Aufgabe stellte, aus Anlaß des 1898 zu feiernden 50jährigen Regierungsjubiläums von Kaiser Franz Joseph I. in Währing ein Theater für deutsche Sprechstücke zu errichten. Und innerhalb von nur 10 Monaten entstand 1898 das „Kaiser-Jubiläums-Stadttheater“ als eine bewußt „deutsche“ Bühne, die allerdings bereits 1903 in Konkurs ging. Ab dem Herbst 1903 wurde unter einer neuen Direktion dann auch die volkstümliche Spieloper gepflegt, ab der Saison 1904/05 hieß das Haus endgültig „Volksoper“. Die neue Ausrichtung war dann zunächst überaus erfolgreich, und bald pflegte man auch

die „große“, aber erneut oft national ausgerichtete Oper, bis das Haus durch die nachkriegsbedingte Inflation in finanzielle Schwierigkeiten geriet und Juli 1928 geschlossen wurde. Der spätere Hollywood-Regisseur Otto Preminger sorgte dann ab Herbst 1929 für einen erneuten Aufschwung, doch nach der Okkupation Österreichs durch Nazi-Deutschland und der Entlassung aller unerwünschten (vor allem jüdischen) Mitarbeiter übernahm die Stadt Wien das Theater und verwendete es u. a. als Spielstätte der nationalsozialistischen Organisation „Kraft durch Freude“. In den letzten Jahren des Zweiten Weltkrieges, als alle Theater geschlossen wurden, fungierte das Haus dann als Kino, nach dem Krieg war es zunächst Ersatzquartier für die zerstörte Wiener Staatsoper, ehe es ab der Saison 1946/47 wieder selbständig wurde. Allerdings war es etliche Jahre (unter gemeinsamer Führung) auch eine Art Dependence der Wiener Staatsoper. 1998 endgültig eigenverantwortlich, erfuhr die Volksoper in der Folge eine betont „wienersische“ Ausrichtung, pflegte dadurch auch in besonders prononcierter Weise die Gattung der Operette und besitzt somit erneut eine speziell bodenständige, wenn nicht „nationale“ (jetzt allerdings österreich-bezogene) Ausrichtung. *Schlüsselwörter:* Wiener Volksoper, Antisemitismus, Kaiser=Jubiläums=Stadttheater Wien

Lenka Křupková, Jiří Kopecký

Das Olmützer Provinztheater und seine Beziehung an Marburg und Laibach. Das Olmützer Operntheater als Modell zur Herausbildung eines nationalen Theaters im Rahmen der Österreichischen Monarchie

Das Olmützer Operntheater als Modell zur Herausbildung eines nationalen Theaters im Rahmen der Österreichischen Monarchie Das Provinztheater in Olmütz war Bestandteil eines dichten Netzes aus Theatern, in denen die Künstler der Habsburger Monarchie während einer Zeit von mehr als hundert Jahren umherreisten. Obwohl sich die Theatergesellschaft mit ihrem Theaterdirektor bzw. –unternehmer an der Spitze in dem betreffenden steinernen Stadttheater beinahe alle sechs Jahre - in Krisenzeiten auch noch häufiger - veränderte, handelte es sich meistens um keinen grundsätzlichen Wandel, und zwar gerade dank der einzigartigen Organisation der österreichischen Theater im mitteleuropäischen Raum. Die Provinzbühnen verfügten über eine ähnliche Ensembleszusammensetzung und boten ein ähnliches Repertoire an. Dabei lag es ganz an den Bedingungen der Stadt, zu denen sie einen fähigen Direktor anlocken konnte. Aus diesen Umstän-

den heraus entwickelte sich dann der Reichtum des Theaterfundus‘ und die konkrete Zusammensetzung eines Ensembles. Am Beispiel der Olmützer Opernszene zeigen wir, welche Bindungen Olmütz unterhielt; besondere Aufmerksamkeit wird dabei den Verbindungen zwischen Olmütz, Marburg und Laibach gewidmet. In den Biographien vieler Olmützer Direktoren figurieren Laibach oder auch Marburg als Orte vorübergehender Engagements am Theater: Olmütz wurde somit zu einer weiteren Umsteigestation auf dem Weg zu bedeutenderen Direktorenposten in Deutschland. So verhielt es sich etwa im Fall des Direktors Julius Fritzsche, der im Jahr 1878 von Laibach nach Olmütz gekommen war und dann direkt zu Hamburger und Berliner Theatern ging. Ebenso hatte sich Gustav Mahler vor seinem kurzen Olmützer Engagement als Opernkapellmeister in Laibach behauptet. Wir bieten außerdem zwei Einblicke in die Olmützer Stadtbühne in zwei Phasen ihrer Entwicklung. Der erste Beitrag untersucht die Situation, in welcher sich das Olmützer Theater mit dem Einfluss der tschechischen Theater- bzw. Vereinsgesellschaften zurechtfinden musste, als auch tschechische Werke in das Opernrepertoire des Theaters kamen, das sich in einer Umgebung stark empfundenen großdeutschen Patriotismus‘ befand. Olmütz kann in dieser Hinsicht als modellhaftes Beispiel der Entstehung des tschechischen nationalen Theaters durch das österreichische Provinztheater dienen. Doch ab den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts radikalisierten sich die nationalen Zwistigkeiten zwischen der tschechischen Minderheit und der deutschen Mehrheit in der Stadt. Für eine tschechische Produktion im Stadttheater war bereits kein Platz mehr und die Tschechen bauten ein alternatives tschechisches Theater auf, das zwar nicht vollkommen professionell arbeitete, in dem jedoch tschechische Opern erklangen. Nun kam es zu einer Situation, die sich zu den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts umgekehrt verhielt. In Reaktion auf die Konkurrenz immer erfolgreicherer tschechischer Produktionen und auf den erstarkenden Einfluss der Olmützer Tschechen kam es zu einer Transformation des Stadttheaters mit seinem bislang universalen Opernrepertoire auf der deutschen nationalen Bühne, auf der nun vor allem deutsche Werke gespielt werden sollten.

Schlüsselwörter: Provinztheater, Olmütz, Beziehung, Marburg, Laibach

Primož Kuret

Season of Fritz Reiner in Ljubljana (1911–12)

As Talich went to study in Leipzig, a young conductor named Fritz Reiner came to fill his place in Ljubljana in August, 1911. He took over the operas,

conducting nine operas and operettas (*Dalibor*, *Der Freischütz*, *Bohème*, *Tannhäuser*, *Knežna*, *Der Graf von Luxemburg*, *Die Dollarprinzessin*, *The Gay Hussars*, *Mam'zelle Nitouche*). The critiques in the Ljubljana newspapers quickly recognized his remarkable talent and praised his performances. He also established himself as a concertive conductor with the production of Beethoven's Fifth Symphony. He also married in Ljubljana for the first time, but his stay in Ljubljana was merely a brief episode in his vast career of a conductor, which first took him to Europe, and then to the US.

Keywords: Fritz Reiner, Slovenian theatre, criticism

Helmut Loos

**Tempel und Kathedralen für die ernste und heilige Musik.
Opern- und Konzerthäuser und ihre Ikonographie**

Die Errichtung großer Bauwerke ist stets mit erheblichem Aufwand an planender Vorbereitung, an finanziellen Mitteln Arbeit verbunden, sie geschieht nicht ohne praktisch-existentiellen Nutzen oder grundlegend-ideelles Bedürfnis etwa Leben und Existenz sichernder oder gesellschaftlich identitätsstiftender Art, wobei die Grenzen nicht erst seit der Renaissance oft fließen sind, praktische Nutzung und Repräsentation in einen Ausgleich gebracht werden. Dies betrifft Festungsbauwerke ebenso wie antike Tempelbauten und mittelalterliche Dome - man denke etwa an Wehrkirchen -, die Anstrengungen lassen wichtige Rückschlüsse auf Situation und Selbstverständnis der Zeit zu. 1743 ist in Berlin das erste eigenständige Bauwerk für musikalische Veranstaltungen errichtet worden, die Königliche Hofoper, heute – frisch renoviert – Staatsoper Unter den Linden. Sie besitzt nicht zufällig die Gestalt eines antiken Tempels und ist entsprechend mit einem reichen Figureschmuck antiker Götter, Musen und anderer Gestalten ausgestattet. Dieser Bildschmuck, Skulpturen und Gemälde, beinhaltet ikonographisch ein Programm, das deutlich auf Sinn und Zweck des Gebäudes ausgerichtet ist. Dies betrifft den gesamten Opern- und Konzerthausbau bis zum 20. Jahrhundert. Er wird an ausgewählten Beispielen dargestellt.

Schlüsselwörter: Kunstreligion, Ikonographie, Musikerbüsten, Opernhäuser, Konzerthäuser, Berlin, Wien, Moskau, Bukarest

Wolfgang Marx

Opera in Ireland – A Continuing Struggle for Acceptance

This essay offers a comparison of the provision of opera in Ireland (particularly in Dublin) in the early twentieth and early twenty-first centuries, with a special focus on structural issues such as the number of opera companies, the size of venues or the degree of state support. It shows that despite a recent increase in the number of productions and performances there still were more performances at least in Dublin (although probably not elsewhere in the country) a century ago. There is a recently designated “National Opera House” in a small town in the Irish South-East which remains unused for most of the year while there is also a recently formed “Irish National Opera” company which does not have a home venue. In 2017/18 opera productions in Ireland were run by sixteen different national and international companies, ranging from full-scale productions of canonic and (surprisingly many) non-canonic works to concert performances and smaller productions with reduced orchestras. Long-term strategic planning is very difficult due to the Irish Arts Council’s funding strategy. However, about three new operas per year are currently funded, commissioned and premiered in Ireland.

Keywords: Opera in Ireland, opera in Dublin, contemporary opera, opera and nationalism, operatic infrastructure

Lauma Mellēna-Bartkeviča

Opera and national culture in Latvia: centenary balance

The article overviews the relationship between opera and national culture in Latvia in the crossroads of the 100th anniversary of the state and Latvian National Opera and Ballet. Chronological perspective reveals several crucial contexts and concepts related to the opera and Latvian-ness in the light of social history.

Standing on crossroads between Russian and German political and cultural influences, opera since the first Latvian opera troupe founded by Pavuls Jurjans on 1912 has been one of the cultural cornerstones leading to national state. The features of Latvian national identity on opera stage appear long before the proclamation of a national state. Latvian National opera has been one of the Latvian cultural pillars both institutionally and artistically during the first Republic (1918-1939), during two world wars and the following Soviet occupation. First Latvian original operas – „Baniuta” by Alfreds Kalnins and „Fire and Night” by Janis Medins in the early 20-ies of the 20th

century marked the endeavour to put the Latvian national music and drama onto the level of European high culture. The article outlines the role of Latvian National Opera as institution and opera as a genre in the context of Latvian national culture in 3 main aspects: 1) representations of Latvian national identity in the pre-state period until 1918; 2) national representations in first Latvian operas marking the turning point in national musical culture of the First Republic (1918-1940) and the Soviet era as well as the concept of “White House” – a poetic metaphor used to speak of Latvian National Opera as a symbol of Latvian culture, and 3) relationship of opera and national culture today in-and-out opera house: short outline of Latvian diaspora discourse in opera through the example of “The Heiress of “Vilkachi” by Bruno Skulte staged in 2011 and the current trend of world-famous Latvian opera singers as cultural „ambassadors” of Latvia establishing a perception of opera as national brand.

Keywords: Latvian National opera, Latvian operas, national culture, singing nation

Biljana Milanović

Opera productions of the Belgrade National Theatre at the beginning of the 20th century between political rivalry and contested cultural strategies

One of the most intricate problems of Serbian culture at the beginning of the 20th century referred to the attempts to establish a separate Opera branch of the National Theatre in Belgrade. Polemics about whether the Theatre should cultivate spoken drama only, or both drama and opera as well, contributed to the arising of the “opera question”, a complex issue affected by aesthetic, political, social and economic agents. The “opera question” resulted in discontinuities in improvements of musical ensemble and opera performances of the time, being resolved only later, in restructuring of the Belgrade National Theatre after the First World War (branches of Drama and Opera in 1920, and of Ballet in 1923).

I focus my attention on a set of behind-the-scene aspects of opera productions of the National Theatre at the beginning of the 20th century in order to define different, but mutually intertwined agents of the postponed reorganisation of this institution. My main aim is to show that 1) the political and cultural rivalry of leading intellectuals of this institution, and 2) the weak positions of musical representatives in the distribution of power at the National Theatre were crucial in different attempts to establish a separate Op-

era branch in the Theatre. In this context I illuminate the historical circumstances as well as peculiarities in the field of Serbian music. I place attention on frequent changes of the management staff whose representatives, being active in both the political and cultural fields, showed inconsistency between their ideological and artistic intentions. Contesting programme policies and struggles for power inside the Theatre determined discontinuity of musical practice, actually the two short periods of opera production (1906–1909; 1913–1914) before the Great War.

Keywords: National Theatre in Belgrade, opera, programme policy, theatre administration, musical elite

Niall O'Loughlin

The European Musical Context of the operas of Slavko Osterc

The Slovene composer Slavko Osterc (1895–1941) composed all his operas between 1921 and 1930 in a period in which there was considerable development of opera all over Europe. Romantic opera had fallen out of favour and financial pressures after the First World War meant that expenditure was necessarily on a smaller scale, with extravagant sets and large orchestras no longer being required for successful operas. Although Osterc composed a romantic opera on a traditional Slovene legend (*Krst pri Savici*) in 1921, his main contribution consists of five operas in the years 1927 to 1930 after his return from studies with Alois Hába and others in Prague. The first is a one-act opera of medium length (*Iz komične opere*), the next a full-length work on a traditional romantic subject (*Krog s kredo*) and finally three very short operas, often with parodistic or satirical character (*Saloma*, *Medea*, *Dandin v vicah*). They all have their precedents in European opera of the time and show the composer working with the different approaches. The question that this study addresses is what effect the musical and other developments in Europe, in particular Austria, Germany, France and Italy, had on the nature, character and techniques of Osterc's operas, and what is simply a reflection of the musical spirit of the age.

Keywords: Slavko Osterc, operas, European opera, 20th-century opera, minute opera

Gregor Pompe

**Analysis of the Repertoire of the Ljubljana opera
since the Establishment of the Drama Society until Today**

The beginnings of the Slovenian operatic performances can be connected with the establishment of the Dramatic Society, which wanted to perform also the musical-theatrical works. The main goal of the article is to shed light on the specifics of the repertoire of the Ljubljana opera house. The first task was to delineate the clear historical periods with the own contextual characteristics. It becomes clear that the specifics of the repertoire in the selected historical periods are somehow connected with the social aspects. The material was therefore divided into five historical periods: from the establishment of the Dramatic society till move to the newly built Provincial theatre, from move into the new Provincial theatre till the beginning of the First World War, the time between both World Wars, from the end of the Second World War till independence of Slovenia, from independence till nowadays. Of special importance were the questions of the share of the Slovenian operas, the importance of „lighter“ genres, the actuality of the repertoire, national diversification. The answers to this questions reveal the main specifics of the repertoire of the Ljubljana Opera house: the predominance of the Slavonic repertoire (Smetana's Bartered Bride is the most often performed opera), late introduction of the classical opera, rare performances of the Baroque opera and different genres of contemporary works, after the Second World War total neglect of „heavy“ German repertoire (especially R. Wagner and R. Strauss). Most of these specifics are connected to the special status of the opera in the time after the Second World War. The new regime did not impose direct demands on the repertoire of opera, but the budget of the opera and therefore its social importance were severely brought down, hence opera (as a genre and as an institution) sunk into the fringe.

Keywords: Ljubljana Opera house, Dramatic society, opera, 20th-century music

Florinela Popa

On the Romanian Opera, Bucharest: One Author, Two Views

An unusually prolific scholar, whose work has tackled the history of Romanian music in numerous volumes, Octavian Lazăr Cosma (b. 1933) has also championed exploring the “national opera.” This paper proposes to chart

the evolution of the scholar's view on the history of the Romanian Opera, Bucharest. To this end, I read two sources in a comparative manner: 1) *Opera românească* [*Romanian Opera*] (two volumes, Bucharest: 1962), whose approach is steeped in Marxist-Leninist ideology, and focuses on works of Romanian opera; and 2) *Hronicul Operei Române* [*The Chronicle of Romanian Opera*], (three volumes, Bucharest: 2003 – volume 1, 2017 – volumes 2 and 3), a very detailed chronicle of the Bucharest Opera (seasons, repertoires, soloists, managers, particular problems that faced the institution, and so on), structured chronologically: from its beginnings as a Romanian company (1885) to its proper establishment as a state institution in 1921 (volume 1); the years 1921-1953 (volume 2); and 1953-1970 (volume 3).

The historical period explored in both works of musicology, 1885-1960, is marked by a series of key-events in the history of Romania, which also, inevitably, left an impression on the Bucharest Opera: the Romantic nationalism of the late 19th century, the two world wars, Romanian fascism (1940-1944), followed by the installation and consolidation of the Communist Regime, as the country entered the Soviet sphere of influence (after 1944). Both works discuss the impact of these events on the Romanian Opera (both as an institution and as a musical genre), but from opposite ideological positions.

Keywords: Romanian Opera, totalitarian regimes in Romania, Romanian fascism, Communist ideology

Tjaša Ribizel

The Reception of the Ljubljana Opera House Repertoire by Critics in Slovenian Daily Newspapers from the end of the World War II to the 1960s

The Slovene National Theatre Opera in Ljubljana is one of the musical institutions that were active in the period before the Second World War and continued their work after 1945. A significant part of the activity of this institution is represented by the programmes performed in individual seasons, which shared certain similarities while also presenting considerable differences. The paper aims to shed light on individual performances from these programmes, as seen through the lens of music criticism published in daily newspapers at the time. As well as evaluating individual performances, music critics reveal aspects of the development of performance at the institution in a period that was a turbulent one for cultural history in general.

Keywords: Slovene National Theatre Opera in Ljubljana, program, newspaper announcements, music criticism

Cristina Scuderi

***Teatri d'oltremare: Impresari und ihr Beziehungsnetz
an der ostadriatische Küste um die Jahrhundertwende***

The work and networks of opera impresari in the main theaters that overlook the coast of Istria and Dalmatia at the turn of the XX Century are at the core of this paper.

From Rijeka to Dubrovnik, through Zadar, Šibenik and Split, the archival material collected so far allows us to reconstruct the relationships between impresari and directions of theatres, identifying contacts that publishers and their representatives from Milan, Rome and Venice had with the area of the coast. Nevertheless, points like the relationships impresario-composer or some choices in the selection of the casts still remain unclear.

Although each of the coastal theatres had its own history, different subsidies and different opera seasons, there was a common effort in facing the difficulties caused by a period of crisis.

Impresari did not feel prevented in hiring Italian opera companies for different seasons even when the progressive de-italianization of the area, pursued with no hesitation by emperor Franz Joseph, was in progress. Can we speak of “cultural resistance” of Italian opera in the territories taken into consideration? Moreover: what was the real identity of these theatres?

Representations, more and more often in Italian and Croatian - as in the emblematic case of the Theatre Mazzoleni in Šibenik - were a reflection of a process of mix between different cultures, at the junction of the Slavic, Germanic and Latin world.

Keywords: Adriatic theaters, Opera seasons, 19. /20. Century

Tomaž Svete

The highways and byways of contemporary Slovene opera

“While opera was born from the humanistic ideal through an attempt at reviving Greek tragedy, the whole of its later history has seen it moving away from this ideal only to approach it again at specific moments of its development.”

Karl Marx, whose awareness of the importance of the economic factor within the process of artistic production is undeniable, touched on the relationship between artistic production and the demands of consumption in

the introduction to his *Contribution to the Critique of Political Economy*. In his view, production not only provides the material to satisfy a need (i.e. to satisfy demand), it also provides the need for the material.

Musical institutions, in our case Slovenia's opera houses, while rightly taking into account the economic and commercial aspects, frequently forget about the interweaving and reciprocal effect of consumption and production, and also about their educational mission and their role in shaping aesthetic social norms and artistic development.

Beginning with these starting points, I would like to use this paper to offer my own experiences and views through the different fates experienced by my own operas in terms of their creation, performance and perception – from my operatic debut, the TV opera *King Malhus*, to the philosophical opera *Crito*, which in the opinion of some experts belongs to the new wave of 21st century humanism, to *Antigone*, a version of Dominik Smole's play.

Keywords: humanistic ideal, production-consumption, national interest, cultural policy

Jernej Weiss

Václav Talich at the Slovene Provincial Theatre in Ljubljana

Talich's brief involvement with the Slovene Provincial Theatre in Ljubljana, lasting a mere two seasons (1909/10 and 1911/12), was of course inseparably tied to his position as principal conductor of the Slovenian Philharmonic Orchestra, founded in 1908. Shortly after the general meeting of the *Glasbena matica* on 23 October 1908 and the official renaming of the *Orkester Slovenske filharmonije*, the management of the latter liaised with the Slovene Provincial Theatre and secured exclusive rights to accompany performances there.

Critics writing in the Slovene daily press were almost unanimous in their extremely favourable accounts of Talich's contribution to the theatre. Thanks to his unquestionably remarkable capacities as a conductor, which may be linked to his excellent musical training, his innate musicality and the cast-iron discipline that characterised him, he succeeded in winning over the opera audience of his day.

Like almost all great artists in Ljubljana, Talich was also torn between his own artistic ambitions and financial and personal reality. Unfortunately, he was working in an environment in which political and ethnic disputes frequently flared up, and was thus not able to contribute as substantially as he perhaps could have in a musically more stimulating milieu. With his de-

parture in 1912, the musical life of Ljubljana unquestionably lost an almost irreplaceable element in terms of musical performance. This also represented a kind of end to the brief pre-war activity of the Slovenian Philharmonic and the Slovene Provincial Theatre.

Talich's importance for the development of Slovene musical culture does not only lie in the foundations he laid for Slovenia's first professional symphony orchestra but also in the fact that he succeeded in significantly raising the level of the Slovene Provincial Theatre in terms of both programme and performance.

Keywords: Václav Talich, Ljubljana, Slovene Provincial Theatre, Slovenian Philharmonic Orchestra

Avtorji

Jacques Amblard (amblard83@gmail.com)

je muzikolog in izredni profesor na francoski univerzi Aix-Marseille. V svojih publikacijah razpravlja o estetiki, glasbi 20. in 21. stoletja (npr. v pred kratkim izdanih knjigah *Vingt regards sur Messiaen*, PUP, 2015 in *Micro-musique*, PUP, 2017), glasbi in intonaciji (zlasti v knjigi o francoskem sodobnem skladatelju Pascalu Dusapinu: *Dusapin, le second style ou l'intonation*, mf, 2017) ter glasbeni pedagogiki (*L'Harmonie expliquée aux enfants*, mf, 2006). Napisal je tudi več romanov (npr. *V comme Babel*, Balland, 2001 in *Noé*, mf, 2016).

Matjaž Barbo (matjaz.barbo@ff.uni-lj.si)

je predstojnik Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Je avtor več knjig in znanstvenih prispevkov, bil je predsednik Slovenskega muzikološkega društva ter dolgoletni urednik revije Muzikološki zbornik. V svojih raziskavah se posveča glasbi od 18. stoletja do danes, zlasti v povezavi s slovenskim kulturnim življenjem, razvoju simfonične glasbe ter izbranim glasbeno-estetskim vprašanjem.

Nada Bezić (nada.bezic@zg.t-com.hr)

je od leta 1988 voditeljica knjižnice Hrvaškega glasbenega zavoda v Zagrebu. Muzikologijo je diplomirala, magistrirala in doktorirala (2011) na Glasbeni akademiji v Zagrebu in diplomirala bibliotekarstvo na Univerzi v Zag-

rebu (1992). Raziskuje predvsem zgodovinu HGZ-a in glasbeno življenje v Zagrebu v 19. in 20. stoletju oziroma na glasbeno topografijo.

Ivano Cavallini (ivanocavallini@virgilio.it)

je profesor muzikologije na Univerzi v Palermu, kjer je bil v preteklosti tudi začasni koordinator doktorskega programa evropskih kulturnih študij. Po diplomu na Univerzi v Padovi in zaključku študija flavte na Konservatoriju v Adrii je nadaljeval podiplomski študij muzikologije na Univerzi v Bologni, doktoriral pa je na Univerzi v Zagrebu.

Je član svetovalnih odborov pri znanstvenih revijah *Recercare* (Rim), *Arti musices* (Zagreb) in *De musica disserenda* (Ljubljana). Raziskovalno se posveča povezavam med italijansko glasbo ter slovanskimi kulturami srednje in južne Evrope. Druga raziskovalna področja vključujejo glasbeno zgodovino pisje in scensko glasbo italijanskega gledališča 16. stoletja. Napisal je štiri knjige: *Musica, cultura e spettacolo in Istria tra il Cinquecento e il Seicento* (Firence: L. S. Olschki, 1990); *I due volti di Nettuno: teatro e musica a Venezia e in Dalmazia dal Cinquecento al Settecento*, (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1994), ki je bila nominirana za nagrado Viareggio, *Il direttore d'orchestra: genesi e storia di un'arte* (Benetke: Marsilio 1998), ki je prejela nagrado Città di Iglesias, ter *Istarske glazbene teme i portreti od 16. do 19. stoljeća* (Pulj: Čakavski sabor, 2007). Med letoma 2002 in 2007 je bil član znanstvenega odbora Fundacije Levi v Benetkah. Leta 2012 je bil imenovan za častnega člana Hrvaškega muzikološkega društva.

Aleš Gabrič (ales.gabric@inz.si)

raziskovalec na Inštitutu za novejšo zgodovino v Ljubljani, izredni profesor na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani, Njegova poglobljena področja raziskovanja so novejša slovenska politična zgodovina, kulturna zgodovina, zgodovina cenzure in zgodovina šolstva. Je avtor ali soavtor več knjig in člankov in urednik več znanstvenih zbornikov. Od leta 2008 je predsednik Državne predmetne komisije za splošno maturo za zgodovino, od leta 2018 pa predsednik Slovenske matice, najstarejšega kulturnega in znanstvenega društva v Sloveniji.

Vita Gruodytė (vita.gg12@gmail.com)

je raziskovalka na Litovski akademiji za glasbo in gledališče. Doktorirala je iz muzikologije na Litovski akademiji za glasbo in gledališče z disertacijo *Fenomen prostora v glasbi 20. stoletja*. Redno objavlja v kulturni reviji *Kultūros Barai* (Vilna). Je članica Zveze litovskih skladateljev. Raziskovalno

se posveča kulturnim in političnim vplivom v sodobni glasbi, zlasti pojavu nacionalne identitete v litovski glasbi. S sodelavci trenutno pripravlja monografijo, posvečeno mednarodni glasbeni izmenjavi ter korespondenci litovskih glasbenikov v obdobju med letoma 1945 in 1990 (ob podpori Litovskega znanstvenega sveta).

Vladimir Gurevich (gourevich@mail.ru)

je bil leta 1954 vpisan na Glasbeno šolo konservatorija Rimskega-Korsakova v Sankt Peterburgu, leta 1965 pa na Sanktpeterburški konservatorij, na katerem je leta 1971 tudi diplomiral. V obdobju med letoma 1969 in 1976 je bil zaposlen v Turkmenistanu. Leta 1971 je doktoriral, leta 1990 pa je bil habilitiran. Od leta 1976 do leta 1999 je bil profesor na Visoki delavski šoli za kulturo (v Leningradu – Sankt Peterburgu), od leta 1999 do leta 2004 pa profesor na Akademiji za podiplomsko izobraževanje. Od leta 2004 je zaposlen na Državni pedagoški univerzi Aleksandra Hercena v Sankt Peterburgu in predava tudi na ortodoksni akademiji v Sankt Peterburgu od 2012 ter od 2018 na Konzervatorju Rimskega Korzakova. Že od leta 1972 je tudi član Društva ruskih skladateljev, kjer deluje kot sekretar. Prav tako je član Strokovnega sveta Ruske federacije za muzikologijo. Napisal je osem knjig in več kot 300 člankov, ki so bili objavljeni v Rusiji, Kanadi, na Poljskem, v Nemčiji, Belgiji, Avstriji, na Norveškem, v Ukrajini, Latviji, Turkmenistanu in drugod. Kot pianist je z raznovrstnim programom (predvsem sodobne glasbe) ter v različnih zasedbah (s solističnimi recitali in orkestrom) gostoval v Rusiji, na Švedskem, Finskem, Norveškem, v Nemčiji, Avstriji, Kanadi, Franciji in na Poljskem. Vladimir Gurevich je tudi podpredsednik Zveze klavirskih duov v Sankt Peterburgu.

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 (Funkcija 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.

Susanne Kogler (susanne.kogler@kug.ac.at)

je študirala klasično filologijo in muzikologijo na Univerzi Karla Franca v Gradcu in glasbeno pedagogiko na Univerzi za umetnost v Gradcu (mag. art. 1994) ter je leta 2001 doktorirala na temo *Jezik in izraznost v sodobnem glasbenem ustvarjanju* (Universal Edition, 2003). Leta 2012 se je habilitirala na Inštitutu za muzikologijo Univerze Karla Franca na temo *Adorno v primerjavi z Lyotardom: moderna in postmoderna estetika* (Freiburg: Alber, 2014). Objavila je številne publikacije o glasbeni estetiki in glasbeni zgodovini 19.–21. stoletja. Poučevala je kot gostujoča profesorica, zasebna docentka in lektorica na univerzah v Avstriji in tujini (Univerza za umetnost v Gradcu (KUG), Univerza v New Yorku (CUNY), Université Paris 8, Univerza na Dunaju, Univerza Karla Franca (KFU), Univerza v Celovcu, Univerza v Ljubljani).

Jiří Kopecký (jiri.kopecky@upol.cz)

je študiral muzikologijo na Palackýjevi univerzi v Olomoucu. Leta 2000 je letni semester študiral na Državni univerzi St. Cloud v Minnesoti. Doktorski študij je začel leta 2002 na Filozofski fakulteti Masarykove univerze v Brnu, zimski semester v študijskem letu 2003/2004 pa je preživel na Univerzi Martina Luthra Halle-Wittenberg. Doktorsko disertacijo *Opere Zdeněka Fibicha po libertih Anežke Schulzove* je zaključil leta 2005. Od leta 2005 je docent na Oddelku za muzikologijo na Palackýjevi univerzi. Napisal je pet knjig ter sodeloval na seminarjih in konferencah na Poljskem in Irskem, v Nemčiji in Franciji ter drugod.

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 poudarjalnosti in opusi 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). 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 (danes Univerzi) za glasbo

in upodabljajočo umetnost na Dunaju; do septembra 2013 je vodil Inštitut za raziskovanje glasbenih slogov (oddelka Stilistika in poustvarjalna praksa in Znanstvenega centra Arnolda Schönberga). Je avtor številnih člankov o poustvarjalni praksi stare in nove glasbe, glasbeni simboliki in retoriki, glasbi 20. stoletja (vključno z *Musik in der Emigration* in „NS-Geschichte“ der A.K.M.) ter knjig, med drugim o življenju in delu Ludwiga van Beehtovna in Arnolda Schönberga. Sodeloval je pri pripravi *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) (član strokovnega sveta za področje Avstrija/20. stoletje), *New Grove Dictionary* in *Historische Wörterbuch der Rhetorik*. Je urednik izdaje spisov *Kritischen Gesamtausgabe der Schriften Arnold Schönbergs*, ki je leta 2016 začela izhajati v prvih zvezkih.

Lenka Křupková (lenka.krupkova@upol.cz)

je študirala klavir na Konservatoriju v Ostravi (1984–1990), nato pa je glasbeno izobraževanje nadaljevala na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Palackýjeve univerze. Podiplomski študij je zaključila z disertacijo o komornih delih Vítězslava Novaka (2001). Na isti fakulteti je študirala tudi novinarstvo. Od leta 1995 dela na Oddelku za muzikologijo na Palackýjevi univerzi v Olomoucu, kjer je bila leta 2009 imenovana za univerzitetno predavateljico, od leta 2012 pa je tudi predstojnica oddelka. Objavila je številne članke in šest knjig.

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 prenovo 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 listino

(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 objavljial razprave o slovenski glasbi. Bil je vabljeni predavatelj na univerzah v Münchnu in v Freiburgu im Breisgau.

Helmut Loos (hloos@uni-leipzig.de)

Študiral je glasbeno pedagogiko v Bonnu (državni izpiti), nato muzikologijo, umetnostno zgodovino in filozofijo na Univerzi v Bonnu; leta 1980 je doktoriral, leta 1989 se je 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 častnega 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 je postal častni doktor Nacionalne glasbene univerze v Bukarešti.

Je član mednarodnih uredniških svetov revij *Hudební 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).

Literatura: Musikgeschichte zwischen Ost und West: Von der ‚musica sacra‘ bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos zum 65. Geburtstag, ur. Stefan Keym in Stephan Wünsche, Leipzig 2015. – Valentina Sandu-Dediu, *Laudatio Helmut Loos*, v: *Musicology Today* 22 (2015), <http://www.musicologytoday.ro/thoughts.php>. – Art. Loos, Helmut, v: *MGG2*, zv. 11, Kassel in drugi, Stuttgart 2004, Sp.444f.

Wolfgang Marx (wolfgang.marx@ucd.ie)

predava historično muzikologijo na Univerzitetnem kolidžu v Dublinu (UCD) in je član UCD-jevega Humanističnega inštituta. Raziskovalno se ukvarja predvsem z reprezentacijo smrti v glasbi, glasbo Györgyja Ligetija, glasbo in konceptom post-resnice ter s teorijo glasbenih žanrov. Njegove zadnje publikacije se vežejo predvsem na Ligetijeva dela, vpliv kulturne travme na Ligetijev glasbeni slog ter na *Berlinski rekviem* Bertolta Brechta in Kurta Weilla. Prav tako je urednik zbirke *Dublin Death Studies* ter vodi raziskovalne skupine na UCD, ki se ukvarja s tematikami smrti, pokopa in posmrtnega življenja.

Lauma Mellēna-Bartkeviča (lauma@idea-media.lv)

je magistrirala iz teorije kulture na Latvijski kulturni akademiji (2005). Dela kot novinarka, kritičarka in raziskovalka. Od leta 2004 je pri drugem največjem latvijskem dnevniku *Neatkarīgā Rīta Avīze* zadolžena za področja klasične, komorne in operne glasbe ter glasbenega gledališča. Leta 2012 je bila članica žirije za veliko glasbeno nagrado Latvije. Kot strokovna sodelavka radia Klasika komentira operne premiere/produkcije Latvijske državne opere. Raziskuje opero, zlasti sodobne produkcije, s hermenevtičnega in semiotičnega vidika ter strategije odrske produkcije. Trenutno je doktorska kandidatka v programu Zgodovina in teorija gledališča in filma na Humanistični fakulteti Latvijske univerze, v okviru katerega zaključuje doktorsko disertacijo z naslovom *Moderne produkcije Wagnerjevih oper v 21. stoletju: cikel »Ring« v Rigi in njegova kontekstualizacija*, ki je posvečena omenjenemu ciklu Latvijske državne opere, uprizorjenemu med letoma 2006 in 2013. Sodelovala je na konferencah in objavila članke v Latviji, Estoniji, Gruziji in Združenem kraljestvu ter na Poljskem in Madžarskem. Med njenimi publikacijami je treba omeniti »Richard Wagner's operas in 21st century Baltics: the same Wagner or another?«, *European Scientific Journal*, december 2013, posebna izdaja, 3. zvezek, »Re-extending Wagner's

Universe: 21st century „Ring” in Latvian National Opera», *Opera and libretto*, 2015, Center za raziskave glasbenega gledališča Univerze v Poznaniu, Poljska, ter »Wagner and 21st century: contribution of the contemporary opera directing». *Old Masters in New Interpretations*, Cambridge Scholars Publishing, 2016, in druge.

Biljana Milanović (milanovic2801@gmail.com)

je raziskovalka na Inštitutu za muzikologijo Srbske akademije znanosti in umetnosti. Proučuje predvsem umetnost in ljudsko glasbo 19. in prve polovice 20. stoletja v Srbiji v regionalnem in evropskem okviru, nacionalizmu, glasbene periferije, balkanizem, orientalizem, kulturno diplomacijo ter druga področja in teme v povezavi z glasbo, ki si jih prizadeva povezati s kulturološkimi in zgodovinskimi raziskavami. Je urednica številnih knjig in avtorica monografije *Muzičke prakse u Srbiji i formiranje nacionalnog kanona* (2018) ter več kot 70 prispevkov v znanstvenih revijah in zbornikih. Med letoma 2012 in 2017 je bila podpredsednica Srbskega muzikološkega društva.

Niall O'Loughlin (N.Oloughlin@lboro.ac.uk)

je študiral na univerzah v Edinburgu (magisterij) in Leicesteru (doktorat), posveča pa se predvsem slovenski, britanski in poljski glasbi 20. stoletja. Njegovo delo *Novejša glasba v Sloveniji: osebnosti in razvoj* je leta 2000 izšla v Ljubljani. Napisal je 30 besedil za Slovenske glasbene dneve, prav tako pa je avtor številnih drugih konferenčnih člankov, člankov za *Muzikološki zbornik*, člankov za periodiko, poglavij knjig in številnih prispevkov za različna Grovova referenčna dela. Leta 2007 je bil izvoljen za dopisnega člana Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

Gregor Pompe (gregor.pompe@ff.uni-lj.si)

je izredni profesor na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete. Njegovi raziskovalni interesi veljajo predvsem sodobni glasbi, operi in semantiki glasbe. Do sedaj je izdal tri monografije (*Pisna podoba glasbe na Slovenskem* skupaj z J. Snojem, *Postmodernizem in semantika glasbe*, *Zveneča metafizika – skladateljski opus akademika Lojzeta Lebiča*) ter vrsto znanstvenih člankov v domačih in tujih revijah. Med letoma 2008 in 2012 je bil predsednik Slovenskega muzikološkega društva in med letoma 2012 in 2016 predstojnik Oddelka za muzikologijo. Za svoje delo je prijel Mantuanijevo priznanje Slovenskega muzikološkega društva. Dejavni je tudi kot glasbeni kritik in skladatelj.

Florinela Popa (florinelapopa@gmail.com)

je izredna profesorica na Državni univerzi za glasbo v Bukarešti, kjer je diplomirala iz glasbene vzgoje in muzikologije. Bila je postdoktorska raziskovalka na New Europe College (2011–2012), Glasbenem inštitutu za napredne doktorske študije MIDAS in na NUMB (2012–2013). New Europe College ji je podelil raziskovalno štipendijo (2017). Je avtorica knjig *Mihail Jora, moderni Evropejec* (Bukarešta, 2009) in *Sergej Prokofjev* (Bukarešta, 2012) ter soavtorica desetih zvezkov iz serije *Dokumenti v arhivu Državnega muzeja »George Enescu«: članki o Georgeu Enescuju v periodiki* (Bukarešta, 2009–2017). Prejela je nagrado Združenja romunskih skladateljev in muzikologov za zgodovinopisje (2012).

Tjaša Ribizel (tjasa.ribizel@ff.uni-lj.si)

je doktorirala leta 2013 na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Zaposlena je na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, kot asistentka sodeluje na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru, je asistentka uredništva publikacije Muzikološki zbornik (izhaja pri Znanstveni založbi Filozofske fakultete), tehnična urednica monografske publikacije Studia Musicologica Labacensia (izhaja v okviru Festivala Ljubljana in založbe Univerze na Primorskem) ter članica organizacijskega odbora Slovenskih glasbenih dni. Deluje tudi kot zborovodkinja in umetniški vodja Študentskega pevskega zbora in Okteta Filozofske fakultete. V zadnjem času se posveča predvsem gledališkemu delu, v sodelovanju z režiserjem Draganom Živadinovom.

Cristina Scuderi (cristina.scuderi@uni-graz.at)

je podoktorska raziskovalka in asistentka na Univerzi Karla in Franca v Gradcu. Diplomirala je iz orgel, čembala in elektronske glasbe. Potem, ko je sodelovala z gledališčem La Fenice, fundacijo Rinascimento Digitale Foundation ter univerzama v Fribourgu in Stuttgartu, je poučevala na univerzah v Padovi in Firencah kakor tudi na konservatoriju v Benetkah. Je prejemnica številnih štipendij in od leta 2005 tudi sodirektorica Mednarodnega tekmovanja skladateljev v Vidmu ter Festivala nove glasbe »Contemporanea«. Trenutno se ukvarja z obnovitvijo italijanske dokumentacije o operi v Istri in Dalmaciji v 19. stoletju.

Tomaž Svete (tomaz.svete@chello.at)

po končanih študijih kompozicije in dirigiranja na ljubljanski Akademiji za glasbo, je študiral na Dunajski Visoki šoli za glasbo in uprizarjajo-

čo umetnost pri Freidrichu Cerhi in Otmarju Suitnerju in sicer iz kompozicije (Diploma *summa laude* 1986) ter iz dirigiranja (Diploma 1988). Od leta 2006 redni profesor za kompozicijo na Pedagoški fakulteti v Mariboru. V zimskem semestru 1999 je predaval kot Fulbright profesor na Univerzi v Hartfordu, ZDA.

Avtor desetih oper, simfoničnih in instrumentalno vokalnih del, prejemnik odmevnih mednarodnih in domačih skladateljskih nagrad in priznanj.

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. Od leta 2011 deluje kot glavni in odgovorni urednik osrednje slovenske muzikološke publikacije *Muzikološki zbornik*. Od leta 2016 je redni profesor za področje muzikologije na Univerzi v Mariboru. 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*.

Contributors

Jacques Amblard (amblard83@gmail.com)

is a musicologist, associate professor at the Aix Marseille Université (France). His publications concern aesthetics, music of the XXth and the XXIst centuries (for example in his recent books *20 regards on Messiaen*, PUP, 2015 or in *Micromusique*, PUP, 2017) ; music and intonation, notably in a book about the French contemporary composer Pascal Dusapin (*Dusapin. The second style or intonation*, mf, 2017); or musical pedagogy (*Harmony explained to children*, mf, 2006). He's also written several novels (like *v comme Babel*, Balland, 2001 or *Noé*, mf, 2016).

Matjaž Barbo (matjaz.barbo@ff.uni-lj.si)

is head of the Department of Musicology at the Faculty of Arts University of Ljubljana. He is an author of several books and scientific articles. He has been a president of the Slovenian Musicological Society and for several years an editor of the journal *Musicological Annual*. His research focuses on music from the 18th century to the present, especially that which is associated with Slovenian cultural life, the development of symphonic music and selected questions related to the aesthetics of music.

Nada Bezić (nada.bezic@zg.t-com.hr)

is since 1988 head of the library in the Croatian Music Institute (CMI) in Zagreb. She got her Ph.D. in musicology in 2011 at the Music Academy in Zagreb, and graduated in librarianship at the Faculty of Philosophy in Za-

greb. Her main fields of research are the history of the CMI and musical life and musical topography of Zagreb in the 19th and 20th centuries.

Ivano Cavallini (ivanocavallini@virgilio.it)

is professor of musicology and (pro tempore) past co-ordinator of the PhD in European Cultural Studies/Europäische Kulturstudien at the University of Palermo. After the graduation at the university of Padua, the graduation in flute at the conservatory of Adria, and the postgraduate studies in musicology at the university of Bologna, he received his PhD at the university of Zagreb.

He is a member of the advisory boards of the periodicals *Recercare* (Rome), *Arti Musices* (Zagreb), *De Musica Disserenda* (Ljubljana). His research is focused on the connection between Italian music and Slavic cultures of Central and Southern Europe. Other areas of study are music historiography and incidental music of sixteenth-century Italian theatre. He has written four books: *Musica, cultura e spettacolo in Istria tra il Cinquecento e il Seicento* (Florence: L. S. Olschki, 1990); *I due volti di Nettuno: teatro e musica a Venezia e in Dalmazia dal Cinquecento al Settecento*, (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1994), selected for the award "Viareggio"; *Il direttore d'orchestra: genesi e storia di un'arte* (Venice: Marsilio 1998), awarded the prize "Citta di Iglesias"; *Istarske glazbene teme i portreti od 16. do 19. stoljeća* [Themes and Portraits of Music in Istria from the Sixteenth to Nineteenth Centuries] (Pula: Čakavski sabor, 2007). Between 2002 and 2007 he was a member of the scientific board of Levi Foundation (Venice). In 2012 he was appointed honorary member of the Croatian Musicological Society.

Aleš Gabrič (ales.gabric@inz.si)

researcher at the Institute of Contemporary History in Ljubljana, Associate Professor at Faculty for Social Studies of University of Ljubljana. His main research fields of interest are Slovene political history, cultural history, the history of censorship, the history of education. He is author or co-author of many books and articles, editor of several collections of scientific or expert texts. Since 2008 he is the president of the National Committee for History at the general Matura Examination and from 2018 the president of Slovenska matica (Slovene Society), the oldest cultural and scientific society in Slovenia.

Vita Gruodytė (vita.gg12@gmail.com)

is a researcher at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. She holds a Ph.D. in musicology from the Lithuanian Academy of Music and Theatre, with a doctoral thesis entitled *The Phenomena of Space in the Music of the 20th Century*. She regularly contributes to the cultural magazine *Kultūros Barai* (Vilnius). She is a Member of the Lithuanian Composers' Union. Her research focuses on cultural and political influences in contemporary music, and in particular, on the emergence of a national identity in Lithuanian music. She is currently preparing a co-authored monograph devoted to international musical exchange and the Lithuanian musicians' correspondence of the period of 1945 to 1990 (supported by the Lithuanian Science Council).

Vladimir Gurevich (gourevich@mail.ru)

studied since 1954 in the Music College by the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov Conservatory. Since 1965 in Saint-Petersburg Conservatory. Graduated the Conservatory in 1971. Then (1969-1976) worked in Turkmenistan. PhD (1971). Promotion (1990). Since 1976 to 1999 Professor in the Trade Union High School of culture (Leningrad-Saint-Petersburg). From 1999 to 2004 in Academy for postgraduate education and since 2004 professor at the State Alexander Herzen Pedagogical University (Leningrad-Saint-Petersburg), also professor in Orthodox Academy (St-Petersburg, since 2012) and professor at the State Rimski-Korsakov Conservatory (St-Petersburg, since 2018). He is a member of Composers Union of Russia since 1972 and now also the secretary of this union. He is also a member of High Council of experts in RF (Musicology). Author of 8 books and more than 300 articles, which are published in Russia, Canada, Poland, Germany, Belgium, Austria, Norway, Ukraine, Lettland, Turkmenistan and other countries. As pianist he had many concerts in Russia, Sweden, Finland, Norway, Germany, Austria, Canada, France, Poland with various programs (solo and ensemble), first of all with modern music. He is vice-president by Piano-duo association (Saint-Petersburg).

Susanne Kogler (susanne.kogler@kug.ac.at)

studierte Klassische Philologie und Musikwissenschaft an der Karl-Franzens-Universität und Musikpädagogik an der Kunstuniversität Graz (Mag. art. 1994), Promotion 2001 zum Thema „Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen“ (Universal Edition, 2003).

2012 Habilitation am Institut für Musikwissenschaft der KFU zum Thema „Adorno versus Lyotard: moderne und postmoderne Ästhetik“ (Freiburg: Alber, 2014). Zahlreiche Publikationen zur Musikästhetik und Musikgeschichte des 19.-21. Jahrhunderts. Lehrtätigkeit als Gastprofessorin, Privatdozentin und Lektorin an Universitäten im In- und Ausland (Kunstuniversität Graz, New York City University, Université Paris 8, Universität Wien, KFU, Universität Klagenfurt, Universität Ljubljana).

Jiří Kopecký (jiri.kopecky@upol.cz)

studied musicology at the Palacký University in Olomouc. He spent the summer term 2000 at the St. Cloud State University in Minnesota. He entered his doctoral studies at the Philosophical Faculty of Masaryk University in Brno in 2002. He studied winter term 2003/2004 at the Martin-Luther Universität Halle-Wittenberg. His dissertation thesis *Zdeněk Fibich's Operas on the libretti by Anežka Schulzová* was finished in 2005. Since 2005 he has been an assistant lecturer at the Departement of Musicology of Palacký University. He is the author of five books, and he has given seminars and conferences in Poland, Germany, France, Ireland etc.

Darja Koter (darja.koter@ag.uni-lj.si)

is a full professor at the Academy of Music of Ljubljana University. Research works on various topics like the history of musical instruments, music iconography, music performing and about works of composers. Collaboration in research projects of the University of Bonn and 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). In the year 2014 she has received the Mantuani award.

Hartmut Krones (Krones@mdw.ac.at)

studierte Musikerziehung, Germanistik, Gesang, Gesangspädagogik sowie Musikwissenschaft und unterrichtet seit 1970 an der Akademie (jetzt Universität) für Musik und darstellende Kunst Wien; bis September 2013 Leiter des „Instituts für Musikalische Stilkforschung“ (Abteilungen „Stilkunde und Aufführungspraxis“ und „Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg“). Zahlreiche Publikationen zu: Aufführungspraxis Alter und Neuer Musik, Musikalische Symbolik und Rhetorik, Musik des 20. Jahrhunderts (incl. *Musik in der Emigration* und „NS-Geschichte“ der A.K.M.); Bücher u. a.

über Leben und Werk von Ludwig van Beethoven sowie Arnold Schönberg. Mitarbeiter u. a. des Lexikons *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG; Fachbeirat für das Gebiet Österreich/20. Jahrhundert), des *New Grove Dictionary* sowie des *Historischen Wörterbuchs der Rhetorik*. Leiter der 2016 mit den ersten Bänden erscheinenden *Kritischen Gesamtausgabe der Schriften Arnold Schönbergs*.

Lenka Křupková (lenka.krupkova@upol.cz)

studied piano at the conservatory in Ostrava (1984–1990) and continued her music studies at the Department of Musicology of the Philosophical Faculty of Palacký University. She completed her postgraduate studies with her dissertation on The Chamber Works of Vítězslav Novak (2001). At the same faculty she studied journalism. Since 1995 she has been working at the Department of Musicology of Palacký University in Olomouc, where she qualified as an university lecturer (2009), she has also been the head of the department since 2012. She has published a number of articles and six books.

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), Bettetto 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, Luxembourg, Germany, Norway, Romania, Switzerland, Slovenia and Turkey). His most important works include: *Glasbeni instrumenti na srednjeveških fre-skah v Sloveniji* (1973), *Glasbena Ljubljana 1899–1919* (1985) *Glasba in druž-ba* (1988), *Mahler in Ljubljana* (1997 in 2011, the revised German translation was published in 2001 in Vienna), *Slovenska filharmonija – Academia phil-harmonicorum 1701–2001* (2001), *Zgodbe o glasbi in glasbenikih* (2004), *Slov-enski 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, Slo-vakia) he published articles on Slovene music. He was guest professor at the University of Munich and in Freiburg im Breisgau.

Luba Kijanovska (luba.kyjan@gmail.com)

geb. in Lviv. Studium der Musikwissenschaft am Lviver Lyssenko-Konserv-atorium (1979), Ph. d. 1985 (Funktionen des Programms in der Wahrne-hmung 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.

Helmut Loos (hloos@uni-leipzig.de)

Studium der Musikpädagogik in Bonn (Staatsexamina), anschließend Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an der Universi-tät Bonn; 1980 Promotion, 1989 Habilitation. 1981 bis 1989 Wissenschaft-licher 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 Histor-ische Musikwissenschaft an der Technischen Universität Chemnitz, von Oktober 2001 bis März 2017 an der Universität Leipzig. 22.10.2003 Ernen-nung zum Professor honoris causa der Lyssenko-Musikhochschule Lem-berg/Lviv. 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 *Hudební 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).

Literatur: Musikgeschichte zwischen Ost und West: Von der ‚musica sacra‘ bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos zum 65. Geburtstag, hrsg. von Stefan Keym und Stephan Wünsche, Leipzig 2015. – Valentină Sandu-Dediu, *Laudatio Helmut Loos*, in: *Musicology Today* 22 (2015), <http://www.musicologytoday.ro/thoughts.php>. – Art. Loos, Helmut, in: *MGG2*, Bd. 11, Kassel u. a.-Stuttgart 2004, Sp.444f.

Wolfgang Marx (wolfgang.marx@ucd.ie)

lectures in Historical Musicology at University College Dublin (UCD). He is also a member of the UCD Humanities Institute. His research interests include the representation of death in music, the music of György Ligeti, music and post-truth, and the theory of musical genres. Recent publications include essays on Ligeti's writings, the influence of cultural trauma on Ligeti's musical style, and the *Berliner Requiem* by Bertolt Brecht and Kurt Weill. He is the editor of the *Dublin Death Studies* series, as well as chair of the interdisciplinary research strand *Death, Burial and the Afterlife* at UCD.

Lauma Mellēna-Bartkeviča (lauma@idea-media.lv)

holds an MA degree in Arts (Theory of Culture) from the Latvian Academy of Culture (2005) and works as a music journalist, reviewer and researcher. Since 2004 she has worked for "Neatkarīga Rita avīze", the 2nd largest daily newspaper in Latvia, covering themes related to classical music, chamber music, opera and musical theatre. In 2012 worked in the jury of the Great Music Award of Latvia. At the invitation of the "Klasika" radio station, she gives her expert opinion on opera premieres/productions by the Latvian National Opera. She researches opera from a hermeneutical and semiotic point of view, mainly contemporary productions and stage direction strategies. Currently, Ms Mellēna-Bartkeviča is a doctoral candidate in the PhD Arts programme at the Faculty of Humanities of the University of Latvia, in the "History and Theory of Theatre and Cinema" programme, completing a

doctoral thesis on “Modern productions of Richard Wagner’s operas in the 21st century: the “Ring” cycle in Riga and its contextualisation”, dedicated to the “Ring” cycle produced by the Latvian National Opera between 2006–2013. She has contributed to conferences and publications in various countries, including Latvia, Estonia, Georgia, Poland, Hungary and the United Kingdom. Publications include, among others, “Richard Wagner’s operas in the 21st-century Baltics: the same Wagner or another?”, *European Scientific Journal*, December 2013 and “Re-extending Wagner’s Universe: the 21st-century “Ring” in the Latvian National Opera. *Opera and libretto*, 2015. Musical Theatre Research Centre of the University of Poznan, Poland and “Wagner and the 21st century: the contribution of contemporary opera directing.” *Old Masters in New Interpretations*, Cambridge Scholars Publishing, 2016 etc.

Biljana Milanović (milanovic2801@gmail.com)

is a Research Associate at the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts. Her scholar interests include 19th- and first half of 20th-century art and popular music in Serbia in regional and European frames, studies of nationalism, musical peripheries, Balkanism, Orientalism, cultural diplomacy and other areas and topics related to music that she seeks to integrate into studies of culture and history. She is an editor of several books, an author of the monograph *Muzičke prakse u Srbiji i formiranje nacionalnog kanona* (2018) as well as more than 70 studies in academic journals and edited books. From 2012 to 2017 she was Vice President of the Serbian Musicological Society.

Niall O’Loughlin (N.Oloughlin@lboro.ac.uk)

studied in the Universities of Edinburgh (MA) and Leicester (PhD), and has specialised in the 20th-century music of Slovenia, the United Kingdom and Poland. His book *Novejša glasba v Sloveniji: osebnosti in razvoj* was published in Ljubljana in 2000. He has written 30 papers for Slovenian Music Days symposia, given many other conference papers, written various articles for *Muzikološki zbornik*, numerous periodical articles, chapters for books, and many articles for the various *New Grove Dictionaries*.

In 2007 he was elected a Corresponding Member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts.

Gregor Pompe (gregor.pompe@ff.uni-lj.si)

is Associate Professor at the Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana. His research interests lie mostly with modern mu-

sic, opera and music semantics. He has published three monographs (*Pisna podoba glasbe na Slovenskem* with J. Snoj, *Postmodernizem in semantika glasbe*, *Zveneča metafizika – skladateljski opus akademika Lojzeta Lebiča*) and a number of scientific articles in Slovenian and international journals. Between 2008 and 2012 he served as President of the Slovenian Musicological Society, and between 2012 and 2016, as Head of the Department of Musicology. For his work, he received the Mantuani Award of the Slovenian Musicological Society. He is also active as a composer and critic.

Florinela Popa (florinelapopa@gmail.com)

is Associate Professor at the National University of Music Bucharest, where she graduated music education and musicology. She has been a postdoctoral research fellow at New Europe College (2011-12) and at MIDAS (Musical Institute for Doctoral Advanced Studies), NUMB (2012-13); the recipient of a research grant from the NEC (2017). She is the author of *Mihail Jora. A European Modern* (Bucharest, 2009) and *Sergei Prokofiev* (Bucharest, 2012); co-author of the ten volumes in the series *Documents in the Archive of the National Museum „George Enescu”: Articles on George Enescu in Periodicals* (Bucharest, 2009-17). She was awarded the Union of the Romanian Composers and Musicology Prize for Historiography (2012).

Tjaša Ribizel (tjasa.ribizel@ff.uni-lj.si)

received her PhD in 2013 at the Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana. She works at the Faculty of Arts, University of Ljubljana, and as external collaborator, assistant, at the Faculty of Education, University of Maribor. She serves as Assistant of the *Musicological Annals* editorial board (Faculty of Arts, University of Ljubljana Press), technical editor of *Studia Musicologica Labacensia* (published by the Ljubljana Festival and the University of Primorska Press) as well as Organizing Committee member of the Slovenian Music Days. She is also active as a conductor and program director of the Student Choir and Octet of the Faculty of Arts, University of Ljubljana. Presently, she has been increasingly involved in theatre, in collaboration with Dragan Živadinov.

Cristina Scuderi (cristina.scuderi@uni-graz.at)

is a post-doc university assistant at Karl Franzens University in Graz and holds diplomas in Organ, Harpsichord and Electronic music. After collaborating with Teatro La Fenice and Rinascimento Digitale Foundation, the Universities of Fribourg and Stuttgart, she has taught at the Universities of

Padua and Florence as well as at the Conservatories of Venice and Adria. Recipient of several fellowships, she has been co-managing the International Composition Competition “Città di Udine” and the New Music Festival “Contemporanea” since 2005 and is currently working on the recovery of the XIX Century Italian documentation related to opera in Istrian and Dalmatian territories.

Tomaž Svete (tomaz.svete@chello.at)

After completing his studies in composition and conducting at the Ljubljana's Academy of Music, he enrolled at the Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Vienna, studying under Friedrich Cerha and Otmar Suitner (composition, diploma *summa laude*, 1986 and conducting, diploma, 1988). In 2006 he became professor of composition at the Faculty of Education in Maribor. In the 1999 winter semester he lectured as a Fulbright professor at the University of Hartford, USA.

He has written ten operas, symphonic works and instrumental vocal works, and has received several prestigious international and domestic prizes and awards for his compositions.

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. Since 2011 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, he has been a visiting lecturer at the universities of Graz, Brno, 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.

Imensko kazalo/Index

A

Ablamonova, Ana 165, 166
Abrenin, Dmitry 122
Adami, Giuseppe 383, 387
Adams, John 31
Adès, Thomas 35, 45, 46, 47, 110
Adorno, Theodor W. 164, 177
Agid, Philippe 19
Agler, David 98
Ajdič, Alojz 368
Ajlec, Rafael 363, 364
Ajshil 65, 374
Akerman, Lily 114
Albéra, Philippe 163, 164, 165
Albini, Srećko 259, 270, 274, 356
Aleksander I. Obrenović 236
Aleksaškin, Sergej 161
Alexandrescu, Romeo 135
Alfano, Franco 110
Alighieri, Dante 180
Amblard, Jacques 173, 176, 180
Ambros, August Wilhelm 387

Anatrella, Tony 173
Andersen, Hans Christian 391
Andraschke, Peter 388
Andrejev, Leonid Nikolajevič 357, 377, 387
Andriukonis, Tomas 166
Andriušis, Žilvinas 166
Anghel, Irinel 29
Antonenko, Aleksandrs 127
Antonescu, Ion 129, 134
Anwendung, Wilhelm Tom 209
Anzengruber, Ludwig 74
Aristofan 374, 375, 390
Arnič, Lovrenc 365
Arnold Jacobshagen 24
Asafjev, Boris Vladimirovič 362, 408
Asić, Milan 270, 273
Atanacković, Jovan 237
Auber, Daniel-François-Esprit 65
Aymès, Emmanuelle 173

B

Bach, Alexander 222

- Bach, Carl Philipp Emanuel 59
 Bach, Johann Sebastian 59, 60, 61, 62, 63, 180
 Bachmann, Eduard 192
 Badurina, Natka 224, 225
 Bajamonti, Antonio 203
 Balakirjev, Milij Aleksejevič 63
 Balanchine, George 156, 159
 Balász, Béla 376, 383, 387
 Balatka, Antonin 335
 Balatková, Jitka 185
 Balfe, Michael William 92, 93, 98, 103, 106, 110
 Banović, Snježana 254, 255, 256, 258, 261, 271, 272, 273, 274
 Baranović, Krešimir 261
 Barber, Samuel 21, 30, 31
 Barbieri, Marija 261
 Bărbulescu, Mihai 131, 138
 Bareza, Nikša 410
 Baricelli, Jean-Pierre 147
 Barry, Gerald 101, 107, 108, 113, 114
 Barth, Paul 74
 Bartók, Béla Viktor János 375, 376, 377, 382, 383, 386, 387, 406
 Barzdžiukaitė, Rugilė 166
 Baschenow, Wassili Iwanowitsch 61
 Basquille, Andrew 111, 114
 Bates, Enda 113, 114
 Batušić, Nikola 255, 256, 263
 Bauckholt, Carola 29
 Baumberg, Antonie 74
 Beaumont, Antony 383, 385, 387
 Beck, Joseph 191
 Bedének, Jakob 325, 326, 328
 Bedrossian, Franck 174
 Beethoven, Ludwig van 24, 26, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 74, 75, 264, 309, 310, 343, 360, 370, 383, 398
 Beggar, John Gas 32
 Begović, Milan 258
 Behr, Adalbert 59
 Béjart, Maurice 164
 Bellini, Vincenzo 26, 400
 Bell, Michael Meyerfeld 383
 Benatzky, Ralph 260, 264, 267, 270, 273
 Benco, Silvio 228
 Benda, Georg Anton 59
 Bendl, Karel 355, 356, 367, 369
 Benedict, Julius 93
 Beneš, Jara 258, 260, 264, 267
 Beníšek, Hilarion (Hilarij) 295, 296, 354
 Benjamins, John 147
 Berg, Alban 20, 23, 26, 30, 33, 45, 175, 177, 178, 378, 382, 386
 Berghof, Carl 184
 Berio, Luciano 20, 21, 31, 175
 Berks, Mara von 74
 Berlioz, Hector 60
 Bernstein, Leonard 27, 30
 Bertalan, Carl Joseph von 184
 Berté, Heinrich 257, 266
 Biliūnaitė, Agnė 166
 Binički, Stanislav 233, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 248
 Birce, Ambrose 145
 Birtwistle, Harrison 31
 Bizet, Georges 26, 64, 95, 158, 245, 257, 264, 267, 268, 269, 270, 299, 355, 398
 Blacher, Boris 21, 36, 40, 362
 Blaukopf, Kurt 407
 Blažeković, Zdravko 222
 Blei, Franz 383
 Blodek, Vilém 235, 241, 293, 354, 359, 368, 369

- Blum, Friedrich 184, 189, 192
 Bodarevsky, Nikolay 61
 Boesmans, Philippe 174
 Bogdan, Nicolae 134
 Böhm, Karl 20, 256, 362
 Boieldieu, François-Adrien 65
 Boisits, Barbara 228
 Borio, Gianmario 24, 25, 35
 Borodin, Aleksander Porfirjevič 61, 62,
 63, 358, 359, 397
 Borodina, Olga 161
 Borštnik, Ignacij 334
 Bosseur, Jean-Yves 165
 Boulanger, Lili 179
 Boulez, Pierre 31, 163, 171, 174, 175, 177,
 178
 Bourcier, Paul 164
 Bourriaud, Nicolas 175
 Boydell, Barra 92
 Božič, Darijan 406
 Božič, Tadej 368
 Brahms, Johannes 75
 Braunfels, Walter 375
 Braunmüller, Robert 19
 Bravničar, Matija 259, 264, 337, 338, 339,
 340, 343, 358, 361
 Bravnič, Matija 400
 Brazytė, Giedrė 166
 Brecht, Bertolt 23, 32, 33, 39, 110, 363,
 389
 Breen, John 113
 Brembeck, Reinhard J. 48
 Breuer, Sonja 29
 Britten, Edward Benjamin 20, 21, 30,
 46, 158, 173, 178, 361, 364, 366, 368,
 398, 401
 Broz, Josip - Tito 359
 Brückl, Leonija 294
 Bruckner, Joseph Anton 75
 Brüggemann, Axel 49, 50
 Brugnara, Caterina 221
 Brugnoli, Pierpaolo 209
 Bruno, Giordano 107
 Bucar, Franz 191
 Buchbinder, Rudolf 84
 Büchner, Georg 36, 42
 Bučar de Petru, Franz. *See* Bucar, Franz
 Bulat, Filomeno 211
 Bulat, Gajo Filomen 203
 Buller, John 30
 Bumšteinas, Artūras 166
 Büning, Eleonore 23, 50
 Burešová, Jana 187
 Burghauser, Karl 183
 Buschinger, Danielle 46
 Busck, Erhard 42, 43, 406
 Busoni, Ferruccio 30, 382, 383, 387
 Butkus, Rūta 166
 Butor, Michel 25
- ## C
- Cage, John 175, 180
 Cailloce, Laure 172
 Cammarota, Ernesto 244
 Cankar, Ivan 14, 338, 339, 406
 Cankar, Izidor 10, 313, 326
 Carroll, Lewis 114
 Carter, Charles Thomas 93
 Cattozzo, Luigi (Nino) 259, 270, 274
 Cavaglieri, Livia 202
 Cavallini, Ivano 219, 228
 Cendo, Raphael 174
 Cerha, Friedrich 20, 21
 Chaillou, David 175
 Chaliapin, Feodor 131
 Charpentiere, Marc-Antoine 398
 Cherubini, Luigi 60, 61, 65, 110

Chin, Unsuk 174, 179
 Chodūnaitė, Margarita 166
 Chopin, Frederic 62
 Chukov, Vladimir 138
 Cigoj Krstulović, Nataša 284, 297
 Cijukova Savić, Sultana 237
 Cikker, Ján 366, 367, 401
 Cilea, Francesco 26, 270, 273
 Cimarosa, Domenico 60, 61, 270, 274
 Cipci, Kruno 406
 Ciscutti, Pietro 205
 Clarke, Jeremiah 92
 Clarke, Jocelyn 114
 Cleary, Siobhán 107, 113
 Coates, Vivian 100
 Cocteau, Jean 28, 374, 375, 390
 Conradi, August 353
 Constantinescu, Paul 132, 134, 135
 Constantiniu, Florin 138
 Cooke, Thomas Simpson 93
 Corneille, Pierre 65
 Corregliano, John 98
 Cosma, Octavian Lazăr 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141
 Cosma, Viorel 141
 Cosmovici, George 133
 Costick, Gavin 113
 Custodis, Michael 38
 Cvetko, Dragotin 380, 385, 387, 388, 397
 Cvirn, Janez 278
 Czajaneč, Eduard 309
 Czernits, Ignatz 184, 186

Č

Čajánek, Edvard 298
 Čajkovski, Peter Iljič 26, 61, 62, 63, 64, 111, 156, 158, 203, 258, 264, 267, 268, 293, 344, 355, 358, 369, 397, 409

Čech, Adolf 187
 Чередниченко, Татьяна 149, 150
 Čerepnin, Aleksander Nikolajevič 357
 Čížek, Dragutin 234

D

Dahlhaus, Carl 409
 Dailyda, Tadas 166
 d'Albert, Eugen Francis Charles 260, 264, 268, 270, 357, 398
 Dallapiccola, Luigi 31
 Daniélou, Abbé Jean 374, 390
 Danuser, Hermann 24, 25, 35
 Dargomižski, Aleksandr Sergejevič 62, 63, 138
 Daschkowa, Jekaterina Romanowna 61
 Davies, Peter Maxwell 30, 31
 Deane, Raymond 108, 113
 Debevec, Ciril 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347
 de Bingen, Hildegard 179
 Debord, Guy 175
 Debussy, Claude 26, 27, 30, 33, 373, 375, 376, 386
 De Caro, Antonio 211
 de la Barca, Pedro Calderon 65
 de la Guerre, Elisabeth Jacquet 179
 Delak, Ferdo 342
 Delannoy, Marcel-François-Georges 361
 Deletant, Dennis 131, 138
 Del Mar, Norman 373
 Deneiko, Jekaterina 166
 Dennehy, Donnacha 107, 108, 110, 113, 114
 de Strmič, Nicolò 221
 de Vega, Lope 65
 D'Holbach, Paul Henri Thiry 163

Dianu, Romulus 135
 Di Cecca, Christiane Wolf 65
 Diderot, Denise 151
 Dimić, Ljubodrag 232
 Dinescu, Violeta 20
 Dingle, Christopher 178
 Dittersdorf, Johann Carl Ditters von 59
 Djadkova, Larisa 161
 Djagilev, Sergej Pavlovič 164
 Dobeic, Janez 259, 264, 268
 Dobronić, Antun 259, 274
 Döhl, Frédéric 19
 Dokić, Jovan Đ. 244
 Dolenc, Ervin 281, 285
 Donizetti, Gaetano 26, 64, 98, 130, 158,
 189, 265, 267, 268, 270, 273, 274, 353
 Dordević, Desanka 248
 Dorninger, Maria 22
 Dostal, Nico 260, 265, 269
 Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 33
 Doublet, Gérard 177
 Doyle, Roger 108, 114
 Draga, Obrenović 236
 Dragutinović, Leon 203
 Drees, Stefan 44
 Druskin, Mihail 130
 Dukas, Paul Abraham 30, 375, 376, 386
 Duncan, Isadora 170
 Dun, Tan 180, 181
 Dusapin, Pascal 46, 179, 180
 Dutilleux, Henri 177
 Dvořák, Antonín Leopold 26, 66, 97, 118,
 265, 293, 298, 355, 359, 369, 397, 399

E

Ebguy, Robert 174
 Edvard VII. 97
 Egk, Werner 21, 28, 37, 38, 43, 259, 263,
 270, 273, 361, 362, 363, 366, 367, 400

Ehrenberg, Eleonora von 187
 Eickhoff, Thomas 22
 Einem, Gottfried von 20, 21, 22, 23, 26,
 27, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43,
 361, 362, 363
 Eminescu, Mihai 64
 Ender, Daniel 43
 Enescu, George 21, 30, 64, 131, 132, 133,
 141
 Engel, Joel 84
 Engel, Paul 29
 Eötvös, Peter 179
 Erkel, Ferenc 64
 Ernst, Josef 32
 Eröd, Ivan 410
 Esposito, Michele 96
 Evripid 64, 65, 374, 379, 388, 389, 390, 391
 Eysler, Edmund 196

F

Fabre, Xavier 157
 Fall, Leo 312
 Fasch, Johann Friedrich 59
 Fejfar, Rudolf 244
 Feld, Leo 383, 386, 387
 Fénelon, Philippe 46
 Ferrero, Lorenzo 177
 Fischer, Anton 353
 Fischer, Carl von 58
 Fischer, Jan František 367
 Fischer-Karwin, Heinz 20
 Fischer, Michael 23, 27, 44, 48, 49
 Fitzsimmons, Loma 180
 Flotow, Friedrich von 356
 Floyd, Carlisle 30
 Foedransperg, Jeannette 306, 307
 Foedransperg, Jennette 306
 Foerster, Anton 259, 265, 268, 299, 354,
 355, 368, 369, 398

Foroni, Jacopo 110
 Forsyth, Karen 374
 Fortner, Wolfgang 31
 Forzano, Giovacchino 383
 Foster, Hal 175
 Franchetti, Alberto 220, 367
 Franc Jožef I. Habsburško-Lotarinški
 71, 293
 Frelj, Darja 357
 Freud, Sigmund 180
 Friedmann, Ignaz 84
 Friedrich der Großen 58
 Friedrich Wilhelm III. 58
 Fritzsche, Josefine 191, 192
 Fritzsche, Julius 184, 191
 Fröhlich, Peter 188
 Fuchs, Robert 224
 Fuhrich, Edda 21
 Funtek, Anton 10, 14, 369
 Fürman, Lolita 121
 Furrer, Beat 21
 Furtwängler, Gustav Heinrich Ernst
 Martin Wilhelm 21

G

Gabitov, Irkin 161
 Gaj, Ljudevit 221
 Galante, Inese 125
 Gallina, Enrico 202, 210, 214
 Gallo, Antonio 213
 Gallo, Isabella 228
 Gallup, Stephen 21
 Galusin, Vladimir 161
 Garanca, Elina 127
 Gärtnerová, Marie 191
 Gavazzeni, Gianandrea 228
 Gavella, Branko 335, 337, 342
 Gavrilović, Milorad 240, 241, 244
 Gay, John 92, 364
 Geiger, Friedrich 38
 Generalova, Olga 166
 Gerbič, Fran 354
 Gergijev, Larisa 159
 Gergijev, Valerij 155, 156, 159, 160, 161
 Gerhard, Anselm 19
 Gerhardt, Volker 49
 Gerlach, Klaus 59
 Gershwin, George 30
 Gerster-Gardini, Berta 304
 Geyer, Roland 27, 49
 Gheorghiu-Dej, Gheorghe 137, 138, 139
 Giacosa, Giuseppe 386
 Gigli, Beniamino 255
 Gilbert, W. S. 98
 Ginastera, Alberto 31
 Gintalas, Dainius 166
 Giordani, Tommaso 93
 Giordano, Ralph 38
 Giordano, Umberto 26, 398
 Gjadrov, Igor 262
 Gjungenac, Zlata 261
 Glaser, Horst Albert 147
 Glass, Philip 27, 31, 54, 178, 179, 367
 Glatt-Behr, Dorothea 355
 Glazunov, Aleksander 62
 Glinka, Mihail Ivanovič 61, 62, 63, 64,
 293, 360, 369, 398
 Globokar, Vinko 406
 Glover, John William 95
 Gloz, Eduard 259, 270, 273, 274
 Gluck, Christoph Willibald 21, 59, 60,
 61, 62, 63, 64, 65, 75, 101, 110, 111,
 265, 267, 268, 399
 Goebbels, Joseph 362
 Goethe, Johann Wolfgang von 59, 64,
 65, 66, 151, 315
 Goldmark, Karl 265, 342

Goldstein, Ivo 253, 254, 256, 257, 258,
260
Golob, Jani 368
Golovin, Peter 260
Gonsalvez, Thomas Richard 96
Gori, Gianni 228
Gostič, Josip 261
Gotovac, Jakov 254, 255, 256, 258, 259,
265, 266, 270, 273, 358, 359, 397, 398
Gottwald, Clytus 355
Gounod, Charles 26, 64, 94, 98, 189,
265, 267, 268, 269, 270, 274, 296,
309, 343, 355, 399
Govekar, Fran 10, 14, 303, 408
Gozzi, Carlo 383, 387
Grabrijan, Jurij 354
Grädner, Hermann 224
Grafenauer, Ivan 326
Grainytė, Vaiva 166
Grasberger, Franz 20
Graun, Carl Heinrich 59
Green, Anne-Marie 176
Gregorc, Janko 259, 260, 265, 267, 269
Greven, Mila 195
Griffiths, Paul 19, 30, 31
Grillparzer, Franz 65
Grol, Milan 237, 238, 239, 240, 241,
242, 243, 244, 286
Groza, Petru 136
Guerra, Ernesto 209, 210
Gumplowicz, Ludwik 277, 278, 280,
288
Guzy-Pasiak, Jolanta 220

H

Haag, Carl 184, 189
Hába, Alois 379
Habel, Heinrich 60
Hähnel, Ernst Julius 61, 64
Hajko, Mijo 221
Halevy, Jacques Fromental 61
Halka, Charles 166
Halloway, George 166
Halm, Friedrich 74
Händel, Georg Friedrich 26, 59, 60, 61,
62, 63, 103, 111, 366
Hanslick, Eduard 228
Hanušová, Betty 187
Harding, James 390
Harnoncourt, Nicolaus 410
Hasse, Johann Adolph 59
Hatze, Josip 358
Hauptmann, Elisabeth 389
Hausmann, Victor 356
Haydn, Joseph 21, 59, 60, 61, 62, 63, 65,
75, 226
Hayes, Katy 113
Hećimović, Branko 261, 264
Hedman, Jens 166
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 228
Heggie, Jake 98
Heinrich, Franz 266
Henze, Hans Werner 20, 21, 26, 31, 34,
46, 47, 48, 410
Herbert, W.N. 113
Hermanis, Alvis 123
Hervé/Ronger, Louis Auguste Flori-
mond 235, 270, 309, 312, 354
Herzfeld, Gregor 19
Heš, Vilém 187
Heuberger, Richard 194, 257, 265, 267,
273
Heybal, Valerija 347
Hickel, Jörn Peter 34
Hiller, Johann Adam 59
Hill, Peter 176
Hilmes, Oliver 59

Hindemith, Paul 20, 30, 37, 377, 378,
382, 383, 384, 388, 390, 391, 392
Hirsbrunner, Theodor Walter 18, 31, 32
Hitchins, Keith 131, 138
Hitler, Adolf 132, 134, 362, 363, 365
Hoch, Leopold 183
Hochradl, Karin 44, 45
Hochreiter, Emil 313, 314, 315, 316, 318,
320, 322, 324, 325, 326, 328
Hoegl, Clemens 24
Hoffmann, Alfred 59
Hofmannsthal, Hugo Laurenz August
Hofmann von 23, 374, 375, 383, 386,
389
Holloway, Robin 373, 376
Holst, Gustav 30
Hölszky, Adriana 20
Honegger, Arthur 20, 361, 377, 392
Hoppenot, Henri 389, 390, 391
Hribar, Anton 354
Hristić, Stevan 233, 240, 242, 244, 245
Hubad, Matej 10, 14, 284, 285, 297
Hubad, Samo 260, 265, 269, 360, 399,
402
Huffnagl, Karl
Paumgartten, Karl 316, 317
Hummel, Johann Nepomuk 367
Humperdinck, Engelbert 26, 265, 268,
271, 274, 355
Hyde, Douglas 96

I

Iddon, Martin 25
Illica, Luigi 386
Illner, Josef 353
Ipavec, Benjamin 353, 369
Irvine, Brian 107, 108, 113
Irwin, Carlotta 304
Ives, Charles 28

J

Jacobshagen, Arnold 18, 19, 34
Jaklitsch, Hans 21
Jameson, Frederic 179
Janáček, Leoš 20, 26, 30, 33, 265, 269,
299, 340, 346, 358, 368, 369, 375, 378,
382, 398, 399, 409
Jankevičius, Agnius 166
Janković, Dragomir 237, 239, 244
Janković, Dušan 242
Janowitz, Gundula 410
Jansons, Andrejs 126
Jarocinski, Stefan 376
Jasenka, Antanas 166
Jelačin, Elza 304
Jelenc, Nataša Elvira 365
Jelinek, Elfriede 28, 29, 44
Jenko, Davorin 234, 235, 244
Jensen, Niels Martin 213
Jeremiáš, Jaroslav 299
Johnson, Victoria 176
Joksimović, Božidar 242, 243
Jolas, Betsy 179
Jora, Mihail 132, 133
Jovanović, Miroslav 232
Joyce, James 107, 110, 111, 114
Jozuus, Pēteris 122
Julien, Stanislas 384
Jung, Carl Gustav 406, 410
Jurčić, Josip 283
Jurjāns, Pāvuls 117, 121
Juvančič, Friderik 286, 287

K

Kaegi, Dieter 99
Kafka, Franz 38
Kagel, Mauricio 25, 31, 168
Kaindl-Hönig, Max 22

- Kaiser, Emil 192
 Kaktiņš, Ādolfs 121, 123, 124
 Kalinski, Fran Lhotka 359
 Kalman, Emmerich 307, 312
 Kalniņš, Alfrēds 117, 122, 123
 Kaňák, Bohdan 185
 Kaniava, Andrius 166
 Karajan, Herbert von 20, 21, 22
 Karas, Antonín 191
 Karel I. Romunski 129
 Karel II. Romunski 64
 Karl Böhm 37
 Karlovac, Elza 261
 Kasarova, Vesselina 19
 Katalinić, Vjera 221
 Katić, Milan 255
 Kaznačič, August 219
 Keller, Gottfried 386
 Kemp, Ian 390
 Kesminas, Olegas 166
 Khuen-Héderváry, Károly 224
 Kienzl, Wilhelm 21, 367
 Kiley, Dan 173
 Kimovec, Fran 285
 Klabund (Henschke, Alfred) 347, 379,
 384, 385, 386, 387, 389, 392
 Klaren, Georg 383
 Klein, Axel 92, 93, 95, 97, 99
 Klein, Juliane 29
 Kleist, Bernd Heinrich von 65
 Klement, Karl 188
 Klenze, Leo von 58, 60
 Kneschke, Emil 63
 Knessl, Lothar 378
 Knornová, Julie 187
 Koblar, France 261
 Koch, Franz Xaver 221
 Koch, Gerhard R. 34
 Koch, Klaus-Peter 57
 Koczalski, Raoul 357, 367
 Kogojeva, Mila 262
 Kogoj, Marij 286, 357, 358, 361, 368, 377,
 386, 387, 400
 Kokole, Metoda 291, 292, 296
 Kokoschka, Oskar 107, 383
 Kolár, František 187
 Kolarić, Mirko 260, 271, 273
 Kolleritsch, Otto 409, 410
 Kollo, Walter 260, 265
 Kolonovits, Christian 28
 König, Carl 184, 185, 186, 187, 188, 190
 Konjović, Petar 233, 358
 Konrad, H. W. 188
 Kopecký, Jiří 19, 66
 Koreiva, Juozas 166
 Korentschig, Gert 47
 Körner, Theodor 379
 Korngold, Erich Wolfgang 21, 33, 378,
 382, 383, 386, 387
 Korngold, Leopold Julius 386
 Korošec, Mira 244
 Kosovel, Srečko 336
 Kostić, Dragutin 244
 Koter, Darja 333, 334, 335, 337, 338, 341,
 345
 Kotnauterova, Maria 244
 Kotzebue, August von 74
 Kourliandski, Dmitri 174
 Kovačević, Krešimir 254
 Kovalevska, Maija 127
 Kovařovic, Karel 367, 369
 Kovijanić, Gavriilo 241
 Kozina, Marjan 359, 368, 397
 Kraigher, Alojz 10, 14
 Kramer, Ludwig 188
 Krampera, František 298

- Krása, Hans 21
 Krayll, Christine 185
 Krayll, Franz 185
 Kreft, Bratko 335, 337, 342
 Krek, Gojmir 285, 313, 325
 Kremer, Gidon 127
 Křenek, Ernst 21, 30, 361, 377, 378.
 Križaj, Josip 296
 Kroetz, Franz Xaver 32
 Krstić, Petar 233, 235, 236, 237, 240,
 242, 244, 245
 Krstulović, Cigoj 285
 Krūmiņš, Artūrs 120
 Křupková, Lenka 19, 66
 Kruse, Georg Richard 353
 Kuga, Jānis 122
 Kuhač, Franjo Ksaver 220, 221, 222,
 223, 224
 Kühnel, Jürgen 18, 22, 37, 41, 44, 46, 48
 Kuna, Milan 297, 301
 Kuret, Primož 193, 262, 303, 313, 325,
 326, 377, 385, 388
 Kurz, Gerhard 65
 Kyrilow, Franz. *See* Bucar, Franz
- L**
 Labauskaitė, Gabrielė 166
 Lachenmann, Helmut 32, 47, 174
 Lagadze, Saba 166
 Lah, Špela 292, 294, 295, 297, 298, 356,
 357
 Lajovic, Anton 298, 299, 380
 Lajovic, Fran 285
 Lamantia, Frédéric 177
 Lamb, Andrew 352
 Lambert, Constant 378
 Lamperti, Francesco 204
 Lana, Antonio 214
 Lane, Tom 114
 Láng, Andreas 20, 21, 40, 41, 42, 43
 Lang, Bernhard 28
 Lange, Félix Marius 174
 Langer, Stanislav 186, 187
 Langhans, Carl Gotthard 58
 Lang-Lang 180
 Láng, Oliver 20, 40, 41, 42, 43
 Lanner, Joseph 75
 Lapelytė, Lina 166, 169, 170
 Latte, Konrad 39
 Laufs, Carl 74
 Laver, James 385
 Lavrič, Jože 285
 Lazar, Milko 368
 Ledererová, Terezie 187
 Lee, Leopold 195
 Lehár, Franz 194, 260, 261, 265, 267,
 268, 269, 271, 273, 274, 306, 311, 312
 Leimane, Ilona 126
 Lenz, Jakob Michael Reinhold 34
 Leoncavallo, Ruggiero 158, 245, 271,
 308, 355, 356, 380, 382, 386, 392
 Leoni, Michael 93
 Lesser, Stanislaus 184
 Lessing, Gotthold Ephraim 59, 64, 65
 Leveridge, Richard 92
 Levi, Erik 362, 363
 Lewis, Samuel 209
 Lhotka Kalinski, Ivo 259, 271, 274
 Libeskind, Daniel 99
 Līce, Silvija 125
 Liebermann, Lowell 21
 Liebermann, Rolf 176
 Ligeti, György Sándor 31, 176, 178
 Lilleg, Alojzij 10, 14
 Lindow, John 317
 Lipah, Fran 260, 261, 265, 267
 Lipinski, Karol 63

Lipovšek, Marijan 341, 343
 Lisinski, Vatroslav 225, 258, 271, 274
 Liszt, Franz 64, 65
 Livadić, Ferdo 221
 Lochhead, Judith 174
 Löffler, Hans 195
 Logier, Johann Bernhard 93
 Loos, Helmut 57, 151
 Loparnik, Borut 357, 361, 367
 Lortzing, Gustav Albert 369
 Lover, Samuel 93
 Lovšinka, Jelena 244
 Lucca, Francesco 213
 Lucerna, Francesco 206
 Ludassy, Julius Friedrich 84
 Lukes, Ludevít 187
 Lukež, Karlo 225
 Lyssenko, Mykola 148

M

Macy, Laura 352
 Mačiliūnaitė, Rita 166
 Madach, Emerich 82
 Maderna, Bruno 31
 Machder, Jürgen 48
 Maeterlinck, Maurice Polydore Marie
 Bernard 376, 386
 Mahler, Gustav 20, 40, 87, 180, 192,
 193, 311
 Mahr, Hans 23
 Maillart, Louis-Aimé 236
 Maillet, Corinne 174
 Majetinska, Ema 244
 Malata, Oskar 234
 Malinauskas, Vilius 166
 Mal, Josip 285
 Mallarmé, Stéphane 376
 Mandić, Josip 220, 224, 225, 226, 227,
 228
 Manojlović, Cvetko 242
 Manoury, Philippe 46
 Mantuani, Josip 313, 328
 Manzatti, Nello 135
 Manzoni, Giacomo 25
 Marinković, Josif 242
 Marković, Mihajlo 238, 241, 244
 Marković, Tatjana 358
 Markuszewska, Aneta 220
 Martinčević, Jagoda 256, 262, 263
 Martin, Frank 31
 Martinů, Bohuslav 361, 399
 Martorella, Rosanne 370
 Marx, Karl 407
 Mascagni, Pietro 131, 220, 222, 223, 227,
 245, 265, 267, 271, 308, 355, 356
 Massenet, Jules 245, 257, 265, 266, 268,
 269, 271, 274, 340, 342, 345, 346,
 398
 Massé, Victor 235
 Matačić, Lovro 254, 261, 262
 Matanović, Aljoša 365
 Matej Hubad 284, 285, 297, 301
 Matić, Dragan 294
 Matiukaitė, Giedrė 166
 Matoš, Antun Gustav 235
 Maul, Michael 144
 Mav, Alojzij 260, 265
 Maw, Nicholas 31
 Mayer, Adolfine 189
 Mazepa, Leszek 57
 Mazzini, Giuseppe 219
 Mazzoleni, Giovanni 212
 Mazzoleni, Paolo 205, 211, 212
 McCredie, Andrew D. 362
 McHale, Maria 94, 95, 98
 McIllduff, John 113
 McSwiney, Paul 95

- Mechlenburg, Gustav 145
 Mediņš, Jānis 117, 120, 122
 Meese, Jonathan 28
 Méhul, Étienne Nicolas 60, 65
 Mendelssohn Bartholdy, Jakob Ludwig
 Felix 59, 60, 61, 62, 63, 83, 84, 85, 309
 Mendelssohn, Fanny 179
 Menger, Pierre-Michel 176, 177
 Menotti, Gian Carlo 21, 28, 361, 362,
 364, 368, 400
 Mercury, Freddie 152
 Messenger, André 10, 14
 Messiaen, Olivier 30, 31, 46, 175, 176,
 177, 178
 Metzger, Heinz-Klaus 25
 Meucci, Renato 213
 Meyerbeer, Giacomo 60, 61, 64, 65, 84, 358
 Mickis, Sigitas 166
 Mihael I. Romunski 136
 Milanović, Biljana 231, 233, 238, 240,
 241, 243
 Milhaud, Darius 20, 28, 30, 375, 377,
 378, 383, 384, 388, 389, 390, 391, 392
 Millöcker, Karl 74, 193, 236, 265, 268
 Milojević, Miloje 233, 242
 Milutinović, Dobrica 248
 Minaříková, Heda 185
 Minciotti, Pietro 209
 Mohr, Albert Richard 65
 Mokranjac, Stevan Stojanović 233, 242,
 243
 Molière 64, 65, 379, 388, 390
 Moniuszko, Stanisław 64, 148, 293,
 340, 356, 369
 Montaigne, Michel de 228
 Montemezzi, Italo 357
 Monteverdi, Claudio 21, 26, 64, 103,
 111, 147, 366
 Monzemezzi, Italo 367
 Moore, Douglas 30
 Moravec, Dušan 10, 14, 260, 264, 293,
 298, 299, 335, 336, 337, 340, 341, 346
 Morgenstern, Christian 391
 Mortier, Gerard 22, 23
 Mosusova, Nadežda 234
 Mošna, Jindřich 187
 Mozart, Wolfgang Amadeus 19, 21, 22,
 26, 37, 49, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65,
 66, 75, 110, 111, 138, 150, 158, 179, 240,
 242, 245, 256, 265, 266, 268, 269,
 271, 273, 274, 298, 342, 357, 359, 370,
 383, 398, 401
 Muchina, Vera Ignatevna 62
 Müller, Adolf 353
 Müller-Einigen, Hans 383, 387
 Müller-Guttenbrunn, Adam 72
 Müller, Robert 184
 Müller, Ulrich 18, 22, 37, 41, 44, 46, 48,
 317
 Mungen, Anno 19
 Murger, Louis-Henri 379, 380, 383, 386
 Murković, Gian Carlo Damir 220
 Musorgski, Modest Petrovič 20, 26, 33,
 62, 63, 64, 158, 340, 358, 360, 398,
 399, 409
- ## N
- Nadas, Margita 306
 Napravnik, Eduard 63
 Natalevičius, Mykolas 166
 Naumann, Johann Gottlieb 59
 Naval, Antonín 191
 Navickas, Albertas 166
 Nedelko, Georg von 188
 Neher, Caspar 23, 32, 37
 Neckut, Max 195
 Nelsons, Andris 127

Neruda, Jan 187
 Nessler, Viktor 356
 Netrebko, Ana 160
 Neubauer, Henrik 254, 255, 257, 260,
 261, 262, 264, 313, 326, 360
 Neumann, František 299, 356, 367
 Neuwirth, Olga 32, 35, 44, 45, 48
 Nichols, Roger 373, 376
 Nicolai, Otto 266
 Niculescu-Basu, George 131
 Nikisch, Arthur 297
 Noll, Josip 334, 354
 Nono, Luigi 31, 35, 175
 Nordgren, Asa 166
 Norvilas, Gytis 166
 Novak, Raimund 60
 Novák, Vítězslav 292, 357, 367
 Nučić, Hinko 283, 309, 334, 335
 Nunes, Emmanuel 174
 Nušić, Branislav 236, 238, 244, 286

O

O'Brien Butler, Thomas 96, 97
 O'Connor, Kevin 101
 Ocvirk, Anton 339
 Odak, Krsto 259, 271, 273, 358
 Odavić, Rista 238, 239, 241, 242, 244
 O'Dwyer, Robert 96, 97, 110, 115, 487
 Offenbach, Jacques 187, 235, 236, 353,
 354, 359, 397
 Ó Gallchobháir, Éamonn 101
 Oginski, Michał Kleofas 63
 O'Loughlin, Niall 377, 385, 392
 Opolais, Kristine 127
 Orel, Barbara 334
 Orff, Carl 21, 37, 38, 362, 401
 Orlova, Ksenija 166
 Osterc, Slavko 336, 339, 358, 377, 378,
 379, 380, 382, 383, 384, 385, 386, 387,

388, 389, 390, 391, 392, 406, 408
 Oton Župančič 385

P

Pácal, František 294
 Paganuzzi, Enrico 209
 Palme, Pia 29
 Palmer, Geoffrey Molyneux 96, 97
 Panagl, Oswald 18, 22, 37, 41, 44, 46,
 48, 317
 Papacostea, Șerban 131, 138
 Papandopulo, Boris 255, 259, 271, 273
 Pappenheim, Marie 383, 386
 Parać, Ivo 271, 272
 Parker, Roger 19
 Parma, Viktor 238, 245, 259, 266, 269,
 298, 299, 358, 368, 369
 Partsch, Wolfgang 20
 Paschill, Iosif 133
 Pascucci, Giovanni 209
 Passy-Cornet, Anton 191
 Pate, William 92
 Patterson, Annie 95, 96
 Paulauskis, Linas 166
 Paul Griffiths 29, 30
 Pausch, Oskar 20
 Pavarotti, Luciano 152
 Pavelić, Ante 258
 Pavlović, Raja 248
 Pawlik, Christine 21
 Pejović, Roksanda 235
 Pélissier, William Harvey 96
 Penderecki, Krzysztof Eugeniusz 21, 31
 Pergolesi, Giovanni Battista 61, 242
 Perlman, Itzhak 180
 Perovšek, Jurij 278
 Petrescu, Costin 64
 Petrović, Nikola 238, 244
 Petrović, Veroslava 234, 238

Petrović, Živojin 236
 Pfitzner, Hans 30, 78
 Pietri, Giuseppe 260, 266, 268
 Pilkauskas, Leonardas 166
 Piperno, Franco 213
 Pipp, Lojze 294
 Pistek, Johann 203
 Planquette, Jean Robert 236
 Platon 409
 Plickšāns, Jānis 120
 Plötz, Johann von 74
 Pogacnik, Antonín. *See* Naval, Antonín
 Pokorn, Danilo 379
 Pokorný, Dragutin (František) 233, 236,
 238, 241, 243, 244, 245
 Polič, Mirko 301, 334, 357, 359, 360, 361,
 366, 398, 402, 408
 Pollak, Dora 383
 Pompe, Gregor 358, 369
 Pompidou, Georges 176
 Ponchielli, Amilcare 271, 274, 400
 Ponzio, Giuseppe 212
 Popović, Bogdan 239
 Popović Obradović, Olga 238
 Poulenc, Francis Jean Marcel 20, 28, 158,
 362, 366, 368, 400
 Pousseur, Henri 25, 31
 Povhe, Josip 334, 335
 Pratella, Francesco Balilla 357
 Predić, Milan 239, 241, 244
 Prejac, Gjuro 259, 271
 Prelesnik Talich, Vida 296
 Prelesnik, Vida. *See* Prelesnik Talich,
 Vida
 Preminger, Otto 88
 Premrl, Stanko 295, 296, 310, 311, 313, 326
 Prešeren, France 379
 Previn, André 98

Prevoršek, Uroš 364, 365, 400, 401
 Prokofjev, Sergej 30
 Prokofjev, Sergej Sergejevič 26, 38, 336,
 357, 362, 366, 399
 Prokofjews 62
 Prossnitz, Gisela 21
 Prošek, František 191
 Pták, Bohumil 294
 Puccini, Giacomo 26, 27, 30, 101, 111,
 158, 179, 220, 227, 228, 245, 259, 260,
 266, 267, 268, 271, 272, 273, 274,
 308, 312, 344, 355, 356, 357, 358, 359,
 380, 382, 383, 386, 387, 391, 392, 397
 Puccini, Giuseppe 255
 Puccini, J. 151
 Pucić, Medo 219
 Puffett, Derrick 374, 376
 Purcell, Daniel 92
 Purcell, Henry 366, 400

R

Racine, Jean Baptiste 65
 Rädcl, Matthias 24
 Radole, Giuseppe 220
 Raimann, Eduard 188
 Rainer, Fritz 303
 Rainis. *See* Jānis Plickšāns
 Raikin, Jossif 156
 Rajičić, Stanojlo 234
 Ramuz, Charles-Ferdinand 390
 Raul, Emanuel 184, 192, 193
 Ravel, Maurice 30, 362, 400
 Rebeka, Marina 127
 Reger, Max 297
 Reiber, Joachim 35, 36, 37, 38, 39
 Reichardt, Johann Friedrich 59
 Reimann, Aribert 26, 27, 31, 46, 48
 Reimann, Viktor 303
 Reinecke, Carl 63

Reiner, Friderik. *See* Reiner, Fritz
 Reiner, Fritz 298, 303, 304, 305, 306,
 307, 308, 309, 310, 311
 Reinhardt, Heinrich 194
 Reininghaus, Frieder 18, 24, 32, 33, 34,
 35, 38
 Reiters, Teodors 122
 Rentsch, Ivana 19
 Respighi, Ottorino 259, 272, 357, 361
 Verdi, Michèle 179
 Reynolds, Peter 167
 Ricci, Federico 266
 Ricci, Luigi 266, 267
 Richter, Friedrich 22
 Richter, Ludwig 60
 Riethmüller, Albrecht 22, 38
 Rietschel, Ernst 64
 Rigaki, Evangelia 107, 108, 113
 Rihm, Wolfgang Mihael 20, 34
 Rijavec, Andrej 313, 380
 Rimski-Korsakov, Nikolaj Andrejevič
 30, 62, 63, 98, 130, 158, 258, 266, 268,
 359, 401
 Ringel, Erwin 42
 Ring, Gavan 93, 94, 97, 115, 317, 331,
 378, 382, 383, 386, 387, 461, 462, 472
 Riordan, Arthur 114
 Robinson, Simon 385
 Robin, Yann 174
 Rocca, Paolo 211
 Rojc, Aleksander 219
 Romberg, Bernhard Heinrich 59
 Ronnefeld, Peter 21
 Roper, Mark 113
 Rosé, Arnold 309
 Rosenzweig-Mathis, Alfred 192
 Rosselli, John 202, 206
 Rossini, Gioachino Antonio 19, 26, 60,

61, 64, 98, 108, 111, 158, 266, 267,
 268, 272, 344, 345, 355, 359, 397
 Ross, Yanna 166
 Rostagno, Antonio 213
 Rota, Giovanni Nino 21
 Rožlapa, Pēteris 124
 Różycki, Ludomir 357, 367
 Rubikis, Ainars 127
 Rubinstein, Nikolaj 61, 62, 63
 Rübsam, Carl 184, 194
 Ruffo, Titta 131
 Rukavina, Friderik 286
 Rus, Vojan 409
 Ruzicka, Peter 44

S

Saariaho, Kaija 46, 165, 173, 179
 Sabina, Karel 368
 Sachs, Hans 388
 Safonov, Vasily 61
 Sagorski, W. P. 61
 Saint-Saëns, Camille 26
 Sakalauskas, Jonas 166, 170, 171, 172
 Saleški Finžgar, Fran 10, 14
 Salmayer, Herman 188
 Salmhofer, Franz 21
 Samec, Smiljan 360, 402
 Samuilova, Vitalija 166
 Sand, George 150
 Sanio, Sabine 34
 Sardou, Victorien 227
 Sarcika, Vineta 127
 Sattner, Hugolin 259, 266, 268, 315, 325
 Savić, Žarko 237
 Savin, Risto 358, 369
 Sbârcea, George 135
 Schantel, Georg 354
 Schanze, Helmut 22
 Scheider, Katja 33, 34, 35, 38

- Schewtschenko 65
 Schiffer, Marcellus 391
 Schiller, Friedrich 39, 59, 64, 65, 66
 Schinkel, Karl Friedrich 58
 Schlismann-Brandt, Robert 184, 195, 196
 Schmid, Alma 195
 Schmid, Koloman 191
 Schmidl, Carlo 212, 213
 Schmid, Leopold 184, 194, 195
 Schmidt, Franz 21, 37
 Schnittke, Alfred 20
 Schönberg, Arnold 21, 25, 30, 169, 375, 378, 382, 383, 384, 386, 387, 390
 Schönerstädt, Emil 184
 Schreker, Franz 20, 30, 375, 378, 383, 386, 387
 Schubert, Berté 272
 Schubert, Franz Peter 28, 60, 61, 62, 65, 74, 75, 257, 266, 267, 272, 353
 Schuh, Oscar Fritz 23, 37, 43
 Schulz, Jindřich 187
 Schulz, Julius 194
 Schumann, Clara 179
 Schumann, Robert 59, 60, 61, 62, 63, 226, 228
 Schwabe, Julius 184
 Schwarz, K. Robert 178
 Schweighofer, Gustav 191
 Seabrook, John 175
 Sedak, Eva 257, 262
 Sedmakova, Sofija 244
 Seither, Charlotte 29
 Sellers, Peter 180
 Semper, Gottfried 64
 Seymour, Joseph 96
 Shakespeare, William 64, 65, 341
 Sidorova, Ksenija 127
 Silins, Egils 127
 Simeone, Nigel 176
 Simonetti, Giovanni 202, 204
 Simoni, Renato 387
 Simons, Rainer 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87
 Sitt, Hans 297
 Sivec, Jože 379, 380, 382, 387, 388
 Sklenářová-Malá, Otýlie 187
 Skrbinšek, Milan 338, 379, 385, 386, 387, 389
 Skride, Baiba 127
 Skulte, Bruno 126
 Slodnjak, Anton 279
 Smetana, Bedřich 10, 14, 63, 64, 66, 148, 203, 245, 257, 258, 266, 267, 268, 269, 272, 274, 283, 293, 298, 304, 305, 311, 344, 355, 359, 368, 369, 397, 408
 Smith, Anthony D. 119, 127
 Smith, Richard Langham 373, 376
 Smole, Dominik 411
 Smrekar, Borut 313, 314, 326, 328
 Snoj, Jurij 357
 Sofoklej 64, 65, 133, 374, 379, 383, 389, 390
 Sokrat 409, 410
 Somerset-Ward, Richard 147
 Spasić, Draga 244
 Spohr, Louis 24, 60
 Spontini, Gaspare 60, 61, 65
 Stalin, Josip Visarijonovič 62
 Stallerhof, Gerd Kührs 32
 Stanford, Charles Villiers 92, 95
 Stanislavski, Konstantin Sergejevič 333
 Stasov, Vladimir 148
 Stefan, Bodo Würffel 41
 Ștefănescu-Goangă, Petre 131, 137

Stefaniija, Leon 358, 379
 Steinbeck, Dietrich 354
 Stele, France 285
 Stenzl, Jürg 35
 Stepanjuk, Aleksej 161
 Stephănescu, George 130
 Stevanović Mokranjac, Stevan 243
 Stevens, Anthony 406
 Stevenson, John A. 93
 Stick, Carl 184
 Sting 152
 Stiplovšek, Miroslav 282
 Stöckel, Anton 352, 354
 Stockhausen, Karlheinz 30, 31, 167, 176
 Stojanović, Dubravka 232
 Stojković, Borivoje S. 236, 237
 Stollberg, Arne 19, 46, 47
 Stolz, Robert 340
 Stramm, August 383
 Strauss, Johann 21, 26, 193, 236
 Strauss, Johann, ml. 272, 274
 Strauss, Richard 20, 21, 26, 27, 30, 33, 37,
 38, 75, 192, 194, 266, 267, 269, 309,
 340, 361, 365, 367, 370, 373, 374, 375,
 376, 382, 383, 386, 388, 389, 391, 399,
 400
 Stravinski, Igor Fjodorovič 30, 178, 357,
 360, 361, 374, 377, 378, 383, 390, 391,
 392
 Stražnicki, Stanislav 254, 262
 Strinati, Claudio M. 259
 Strindberg, August 347
 Strozzi, Barbara 179
 Stupica, Bojan 335, 337, 341
 Suk, Josef 292
 Sullivan, Arthur 98, 235
 Sunklodaitė, Agnė 166
 Suppé, Franz von 187, 235, 266, 267, 354

Sutermeister, Heinrich 361, 362, 363,
 366, 367, 398, 399
 Svačić, Petar 225
 Svěrytė, Monika 171
 Svetek, Anton 305
 Svoboda, Václav 187
 Sweeney, Eric 107, 111, 113, 114
 Sylva, Carmen 133
 Synnott, Andrew 107, 110, 113, 114
 Szymanowski, Karol Maciej 390

Š

Šafranek-Kavić, Luj 358
 Šamberk, František Ferdinand 187
 Ščedrin, Rodion Konstantinovič 158
 Šest, Osip 335, 336, 337, 341, 347
 Šilih, Gustav 379
 Šimenc, Marko 261
 Šimkus, Antanas 166
 Šimulynaitė, Marija Simona 166
 Šivic, Pavel 364, 398, 399, 406
 Škerjanc, Lucijan Marija 359
 Škulj, Edo 313
 Šorn, Mojca 253
 Šostakovič, Dmitrij Dmitrijevič 20, 30,
 38, 158, 357, 361, 368
 Štandera, Antonín 187
 Štanderová, Anna 187
 Štefanides, Jiří 186, 187
 Štritof, Niko 299
 Šurbek, Milivoj 406
 Švara, Danilo 342, 346, 347, 358, 360,
 361, 368, 397, 402, 405

T

Taillefer, Germaine 179
 Talich, Václav 291, 292, 295, 296, 297,
 298, 299, 300, 301, 303, 311, 325
 Tarondeau, Jean-Claude 19

Tavčar, Ivan 9, 10, 13
 Temirkanov, Yuri 156
 Tenschert, Roland 374
 Teodor, Pompiliu 131, 138
 Tertelis, Justas 166
 Ther, Philipp 370
 Thomas, Ambroise 245, 269
 Tieck, Ludwig 59
 Tietjen, Heinz 362
 Timms, Colin 19
 Tippett, Michael 30, 31
 Tiščenko, Boris 159, 161
 Toch, Ernst 378, 384, 388, 391
 Tomažič, Tamara 257
 Tomc, Matija 342
 Torchi, Luigi 227, 228
 Toscanini, Arturo 21
 Toyota, Jasu 157
 Trajan 64
 Trauner, Giorgio 214
 Traven, Janko 399
 Treffinger, David 49
 Trešić-Pavičić, Ante 220, 225
 Trnka, František 191
 Trost, Ivan 309
 Trotha, Thilo von 74
 Trstenjak, Anton 355
 Trubeckoj, Nikolaj Petrovič 61
 Tudman, Franjo 259
 Tuksar, Stanislav 221, 228, 262
 Turlakov, Slobodan 231, 236, 237, 240,
 241
 Tyl, Josef Kajetán 66

U

Ukmar-Boltar, Mileva 262
 Ukmar, Vilko 254, 255, 262, 285, 337,
 340, 341, 342, 343, 347
 Ullmann, Giuseppe 202

Ullmann, Viktor 28, 368
 Utz, Helga 44

V

Vajda, György Mihály 147
 Vambery, Robert 32
 van der Nüll, Eduard 61
 Van Hoorickx, Reinhard 353
 Vaskova, Loreta 166
 Vedral, Josip 309
 Venturini, Philippe 165
 Verdi, Giuseppe Fortunino Francesco
 21, 26, 27, 49, 64, 98, 101, 110, 148,
 158, 179, 189, 192, 203, 214, 220, 222,
 223, 245, 255, 256, 257, 266, 267, 268,
 269, 272, 273, 274, 297, 299, 344,
 355, 356, 358, 373, 397, 401
 Verstovšek, Karel 281, 285, 288
 Veselinović, Janko 244
 Větra, Mariss 123, 124, 125
 Vianello, Carlo 213
 Victory, Gerard 101
 Vidžiūnas, Albertas 166
 Vieru, Anatol 141
 Vigna, Arturo 298
 Vilhar, Miroslav 354
 Visockaitė, Sonata 166
 Vitkauskaitė, Rūta 166, 169
 Vizbaraitė, Erika 166
 Vladigerov, Pančo 357, 361, 367
 Vodušek, Valens 360, 361, 402
 Vogel, Martin 22
 Vogler, Georg Joseph 60
 von Sicardsburg, August Sicard 61
 Vrchlický, Jaroslav 66
 Vulaković, Bogdan 244
 Vurnik, Andrej 380
 Vurnik, Slavko 385
 Vurnik, Stanko 380

W

Wagner-Régeny, Rudolf 37, 340, 357, 367
 Wagner, Richard 20, 26, 27, 28, 49, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 94, 121, 128, 131, 138, 145, 161, 179, 197, 223, 225, 226, 227, 228, 257, 266, 269, 272, 273, 298, 303, 306, 312, 317, 356, 357, 358, 361, 362, 363, 365, 367, 368, 369, 370, 373, 374, 375, 377, 382, 390, 400
 Wagner, Winifred 363
 Wainberg, Mieczysław 158
 Waldheim, Kurt 39
 Wallace, William Vincent 92, 93, 98
 Walsh, Stephen 374
 Walter, Michael 24, 146, 205
 Walther, Joseph 299
 Walton, William 30
 Walton, William Turner 368
 Weber, Carl Maria von 26, 59, 60, 64, 74, 83, 138, 192, 242, 245, 266, 269, 308, 312, 356
 Weber, Daniel 46
 Weber, Karl Maria von 307
 Weill, Kurt Julian 30, 32, 33, 110, 357, 361, 377, 378, 383, 384, 389, 391, 392
 Weinberger, Jaromír 357, 367
 Weingartner, Paul Felix von 357, 367
 Weir, Judith 103, 111
 Weis, Karl 356, 369
 Weiss, Jernej 295, 296, 297, 379, 385
 Weiss, Raphael 367
 Wellesz, Egon Joseph 390
 Westen, Emanuel 184, 193, 194
 White, Harry 92, 228
 Wilde, Oscar 107, 113, 374, 383, 388, 389
 Willan, Claude 166
 Williams, Vaughan 30

Wilson, Ian 113
 Wilson, James 101
 Winter, Peter von 59, 60
 Witzke, Emanuel 193
 Wolf, Berthold 195
 Wolf-Ferrari, Ermanno 20, 30, 367, 398
 Wolff, Franz 74
 Wood, Bruce 19
 Wurmb, Rudolf 355
 Wyatt, Michael 177

X

Xenakis, Iannis 31, 177

Y

Yo-Yo Ma 180

Z

Zajc, Ivan 222, 225, 256, 258, 272, 292, 354, 356, 369
 Zeller, Karl 236, 272, 273
 Zemlinski, Aleksander 30, 78, 88, 375, 383, 385, 386, 389, 392
 Ziehrer, Carl Michael 194
 Zimmermann, Bernd Alois 20, 31, 34
 Zirkler, Julia 41
 Zirra, Alexandru 135, 136
 Zöllnerová, Eliška 187
 Zumpe, Herman 356
 Ž
 Žanko, Dušan 254, 258
 Žebre, Demetrij 361, 362, 363, 366, 402
 Žėkas, Julius 166
 Žitkus, Vaidotas 166
 Žižek, Slavoj 145
 Žukauskas, Mikas 166
 Župančič, Oton 10, 14, 326

ISBN 978-961-7055-50-4