

3

GLASBENO-GLEDALIŠKA POUSTVARJALNOST V LJUBLJANI V 19. STOLETJU

Špela Lah

Glasbeno-gledališka poustvarjalnost na Slovenskem se ponaša z bogato, več stoletij dolgo tradicijo, vrhunec njenega razcveta pa pomeni razvejano obdobje 19. stoletja. Njeni začetki segajo sicer globoko v 17. stoletje, ko je bila v rokah italijanskih gostujočih umetnikov in domena aristokratskih krogov; vse do leta 1765, ko se je z odprtjem gledališke hiše, t. i. *Stanovskega gledališča* (*Ständisches Theater*), in krepitvijo meščanstva še bolj odprla širši javnosti. Z reorganizacijo znotraj države je leta 1861 deželni zbor prevzel vodstvo gledališča iz rok deželnih stanov, gledališče pa se je preimenovalo v *Deželno gledališče* (*Landschaftliches Theater*), katerega do tedaj že dobro uveljavljena repertoarna in izvajalska politika ni bila podvržena nikakršnim spremembam. Najpomembnejši mejnik v slovenski glasbeno-gledališki umetnosti beležimo leta 1892. Tedaj je pomenilo za javnost velik dogodek odprtje nove gledališke hiše, stavbe današnje Opere, s tem pa se je za gledališko dejavnosti začela nova doba.¹

Nov umetniški hram je korenito posegel v bogato tradicijo institucije, vpete v glasbeno življenje tedanje Ljubljane in ukoreninjeno v zavesti njenih prebivalcev. Pomenil ni le pridobitve novega, modernega kulturnega doma, pač pa je nujno sprožil nekatere tehnično-organizacijske spremembe. Do leta 1887 so bile prireditve skoraj izključno domena nemško govorečih potujočih družb,² z letom 1892 pa se jim je pridružilo sicer že leta 1867 osnovano slovensko *Dramatično društvo*³. Bistvena novost je bila tedaj v sobivanju slovenske in nemške direkcije pod skupno gledališko streho. Gledališki prostori, oder, zaodrje, avditorij in garderoba so bili skupni, vodstvi pa sta še naprej razpolagali vsaka s

svojim fundusom, biblioteko, kostumi in tehnično opremo. Največjo spremembo je vsekakor pomenila drugačna delitev igrálnih dni, saj se je zaradi vedno pogostejših slovenskih predstav v novi gledališki hiši število nemških postopoma zmanjševalo.⁴

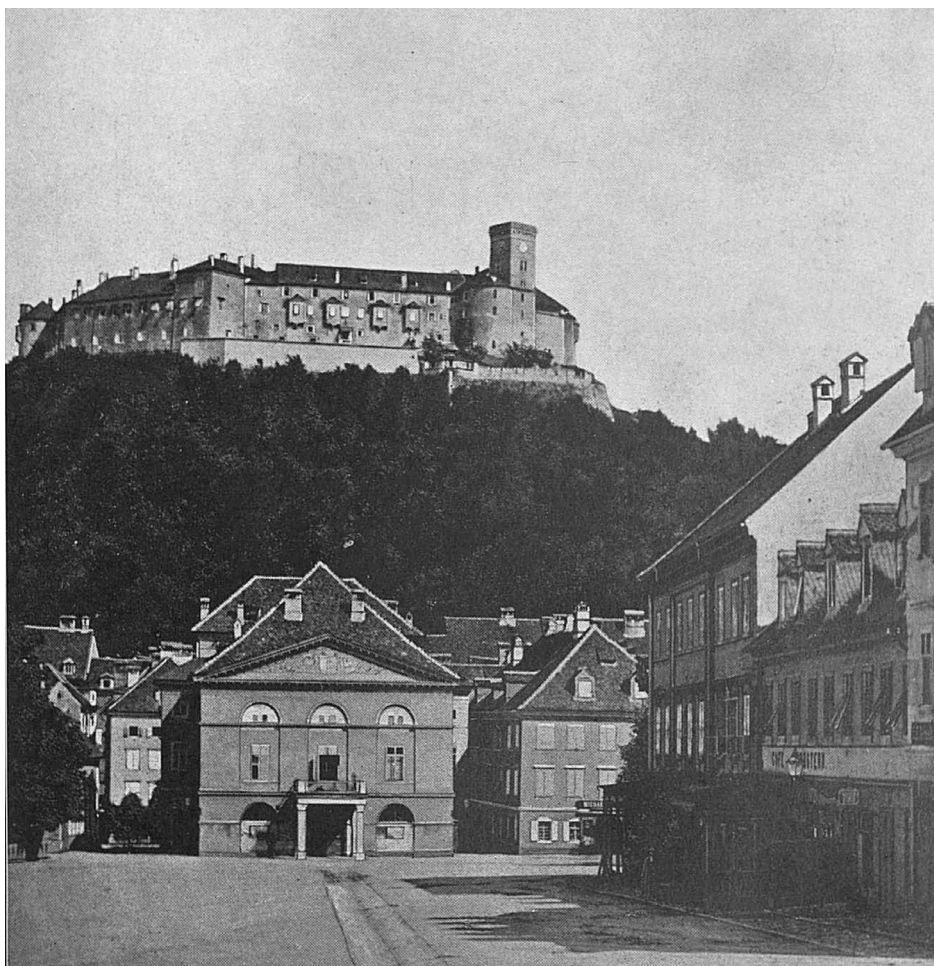
Zaradi vse bolj neugodnih razmer se je na strani nemškega *Gledališkega društva*, ki je bilo v imenu deželnega odbora zadolženo za izbor ustreznega podjetnika in za zagotavljanje deleža subvencije,⁵ povečevala želja po lastnem gledališkem domu, ki se je uresničila leta 1911; tedaj je bila s cesarjevo pomočjo ter s pomočjo *Kranjske hranilnice* in prostovoljnih prispevkov ljubljanskih Nemcev zgrajena nova, nemška gledališka hiša, imenovana *Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa (Kaiser Franz Joseph Jubiläums Theater)*, stavba današnje Drame. Ljubljana je s tem dobila dve, nacionalno in organizacijsko povsem ločeni gledališči.

3.1 ORGANIZACIJA GLASBENO-GLEDALIŠKE DEJAVNOSTI STANOVKEGA OZIROMA DEŽELNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

Gledališka institucija v Ljubljani se je skozi zgodovino svojega obstoja soočala s številnimi težavami in preprekami, ki so odločilno vplivale na njeno delovanje, pogosto pa celo ogrozile njen obstoj; zato ni presenetljivo, da so prireditve glede kakovosti skozi stoletje vseskozi zelo nihale. Finančno vedno osiromašena gledališka blagajna je bila odvisna od deželnega denarja, ki ga za postransko gledališko dejavnost največkrat ni bilo, in od podpore obiskovalcev, katerih zanimanje je bilo spričo večinoma umetniško šibkega repertoarja in izvajalskega aparata pogosto zelo slabo. V Ljubljani pač ni bilo niti visokega plemstva niti premožnega meščanskega sloja – tistih, ki bi lahko prevzeli vlogo mecena. Razen tega so politične težave (vojne in gospodarske krize), s katerimi se je soočalo cesarstvo, botrovale tudi težavam kulturnih in s tem gledaliških ustanov.⁶ Dodatno breme ljubljanske hiše pa je bil podrejen položaj politično in gospodarsko odvisnega naroda, katerega nacionalna zavest se je skozi stoletje postopoma krepila, kar je vedno bolj odsevalo tudi v kulturnem življenju kranjske prestolnice.

Gledališka dejavnost v Ljubljani je bila v 19. stoletju bolj ali manj v rokah tujih umetnikov. Prvo gostovanje nemško govoreče družbe je izpričano za leto

1768, v obdobju, ko so bile v Ljubljani prevladujoče italijanske potujoče skupine, kar je trajalo še vse do konca 18. stoletja. Vedno večji nemški vpliv, ki ga beležimo od 90. let dalje, gre pripisati predvsem nacionalni politiki cesarja Jožefa II. (1741–1790), ki je začela omejevati gostovanja italijanskih družb in postavila v ospredje nemško glasbeno-gledališko (poustvarjalno) umetnost. Nemci in Avstrijci so tako postopoma prevzeli vodilno vlogo in ljubljansko gledališče je



SLIKA 3.1 Stanovsko (Deželno) gledališče v Ljubljani pred požarom leta 1887 (Emil Bock, *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach*. Ljubljana, 1902).

sčasoma postalo povsem nemško.⁷ Italijanska gostovanja sicer niso takoj povsem zamrla (zadnje je zapisano v letu 1865), vendar so bila omejena na za gledališko dejavnost manj ugoden spomladanski čas, ko so se bolj donosne zimske sezone nemških gledališčnikov največkrat že končale.

Stoletje dolgo se je gledališko vodstvo oklepalo ustaljene in utečene notranje organizacije delovanja ljubljanskega *Stanovskega gledališča*, ki je bila sorodna drugim provincialnim gledališčem v monarhiji in se praktično ni spremenila vse do prve svetovne vojne. Deželni odbor je prostore gledališča vsako sezono oddal v zakup gostujočim družbam, ki so delovale po svojih zmožnostih in v skladu s podpisano pogodbo. Čeprav je bilo zanimanje za ljubljansko gledališko hišo navadno precejšnje, so bile finančne zmožnosti institucije z izkazano podporo s strani države premajhne, da bi Ljubljana lahko zagotavljala ugodne pogoje za delo večjim, mednarodno uveljavljenim gledališkim družbam z lastnim finančnim zaledjem, kar je bilo praviloma pogoj za uspešno sezono. Podjetniki, ki so prišli v Ljubljano, so bili z nekaj izjemami zato le povprečni gledališki managerji.

Gostujoče družbe oziroma njihovi impresariji so bili v prvi vrsti v službi občinstva. Gledališče kot osrednja kulturna ustanova namreč ni imelo le funkcije umetniškega užitka, pač pa je bilo predvsem osrednja oblika zabave in socialnega življenja. Ljubljansko gledališče je lahko do prelomnega leta 1892 vendarle računalo le na maloštevilni sloj plemičev, intelektualcev, tujih uradnikov in vojske. Tem obisk gledališča ni pomenil le umetniški, pač pa še predvsem družabni dogodek – ljudje so predstave obiskovali, da bi videli in bili videni. Toda ne za vsako ceno; pričakovali so pester in raznolik, predvsem pa vedno nov program oziroma dobre uprizoritve uveljavljenih uspešnic. Odziv obiskovalcev je bil poleg tega precej odvisen tudi od zunanjih dejavnikov: gledališka dejavnost je bila ohromljena v predpustnem času, v obdobju okoli božiča, velik del občinstva so prevzeli tudi večinoma bolj kakovostni, vendar manj pogosti dogodki *Filharmonične družbe (Philharmonische Gesellschaft)*.

Repertoarna politika provincialnih gledališč v monarhiji se skozi stoletje ni bistveno spremenila: pod eno streho sta se izmenjevali govornica in peta beseda, prevladovala pa so lahkotne in zabavne zvrsti s pogosto cenenimi, priložnostnimi izdelki. Izvajalski aparat potujočih družb je bil največkrat angažiran tako za dramsko kot tudi glasbeno-scensko umetnost, zato umetniške kakovosti in dovršenosti ni bilo pričakovati. Prve angažmaje, specializirane za dramsko igro

ali petje, srečamo šele v 30. letih 19. stoletja,⁸ diferenciacija pa se je uveljavila le znotraj družb, ki so izpričale sistematično gojitev operne umetnosti. Šele pozno v drugi polovici stoletja je postala ločitev pevskega in dramskega ansambla bolj utečena praksa.

Repertoarna podoba ljubljanskega gledališča je bila – kot v gledališčih drugih avstrijskih provinc – pisana paleta najrazličnejših zvrsti in kakovosti scenjskih izdelkov. Med njimi je bila vrhunec vsekakor opera – univerzalna glasbena govorica je bila dostopna širši množici prebivalstva (ki ji nemščina ni bila prvi jezik), hkrati pa je bila paša za oči in ušesa. Ta glasbeno-scenska zvrst pa je od gledaliških družb zahtevala precej višje izdatke: v prvi vrsti sposobnejše operne soliste in okrepljen orkestrski sestav ter tehtnejši študij posameznega dela, razen tega pa tudi razkošnejšo opremo in garderobo. Zato operne sezone v Ljubljani nikakor niso bile samoumevne; na splošno je veljalo, da so jih pripravile le sposobnejše gledališke družbe. Navzlic pomembni vlogi pri oblikovanju gledališke sezone pa operne prireditve niso bile niti zagotovilo niti pogoj za uspeh podjetja in sezone.⁹

Gostujoči podjetnik je bil osrednja oziroma najbolj izpostavljena osebnost v javnem gledališkem življenju, k uspešnosti sezone pa je prispeval le z lastno sposobnostjo in izkušnjami v vodenju podjetja ter s prilagodljivostjo splošnim trendom, ki so se zrcalili posebno v okusu občinstva. Poleg tega je bilo bistvenega pomena, kako srečno roko je imel pri izbiri ansambla: nastopajoči umetniki, še posebno primadona, tenorist in prva operetna pevka, ter drugi gledališki sodelavci so namreč neposredno določali kakovost predstav, vplivali na uspešnost posameznega podjetnika in pomembno pogojevali odziv obiskovalcev. Eni in drugi so bili večinoma le sezonski delavci, kar je znatno otežilo dolgoročnejši dvig kakovosti in večji razcvet opernih uprizoritev. Hitra menjava kadra je namreč pomenila veliko prepreko, saj so pevci kranjsko prestolnico praviloma zapustili po koncu sezone, še preden so uspeli dokončno vzpostaviti ustrezen stik med seboj, z orkestrom in ne nazadnje z občinstvom. Stalnih članov gostujoči operni ansambli niso imeli, vsaj ne med vodilnimi pevci, ki so pomenili glavno oporo opernih prireditev. Prav stalen ansambel bi zagotovil boljše pogoje dela in napredka, saj se solisti v tem primeru ne bi vedno znova soočali z napornim in dolgotrajnim študijem posameznih vlog, potrebnih bi bilo manj vaj, s tem pa bi bili – kar ni nepomembno – nižji tudi stroški. Hkrati bi se razmahnile možnosti

za razširitev in s tem popestritev repertoarja, ki je bil zavoljo omenjene ovire marsikdaj zapolnjen s starimi, preživetimi in izpetimi deli.

Za kakovost uprizoritev je bil odgovoren tudi dirigent. Njegova vloga se je na ljubljanskem gledališkem odru, kot tudi v drugih provincialnih gledališčih, uvažala postopoma. Ohranjeno gradivo priča, da je bil sprva kot dirigent uveljavljen prvi violinist oziroma dirigent izza klavirja. Kdaj točno je prišlo v Ljubljani do modernizacije na tem področju, to je do dirigiranja s taktirko, tedaj že utečenega v vodilnih glasbenih centrih po Evropi, ni natančno znano.¹⁰ Angažirani dirigent v današnjem pomenu besede je največkrat prevzel odgovornost za celoten glasbeni del predstave: študij uprizorjenega dela, pripravo orkestra in pevcev, korepeticije ipd.

Od sposobnosti dirigenta je bil v veliki meri odvisen dosežek orkestra. Gledališče je imelo sicer zaposlene svoje instrumentaliste, vendar pa je bilo teh običajno premalo, da bi lahko zagotovili izvedbe tehtnejših opernih del. Z gledališkim orkestrom so zato največkrat sodelovali tako člani vojaške kapele kot tudi *Filharmonične družbe* – s slednjo je gledališče zgledno sodelovalo od samih začetkov dalje.¹¹

Večno pereča je bila tudi vloga zbora. Splošna praksa provincialnih gledališč je bila taka, da so bili za potrebe zbora angažirani vsi člani dramskega in pevskega ansambla. Zato so bili med njimi tudi nešolani pevci, ti pa pričakovano niso zmogli zadostiti zahtevam opernih zborovskih točk. Spremembe so bile nakazane šele v 30. letih, ko so bili znotraj gostujoče družbe prvič zaposleni pevci izključno za potrebe zbora.¹² Postopoma se je uveljavila pogodbeni zaveza za angažma med 12 in 16 članov mešanega zbora, kar pa je bilo za izvedbe obsežnejših zborovskih točk še vedno premalo, zato so po potrebi še naprej sodelovali vsi zaposleni.¹³

Glasba je bila sestavni in nepogrešljivi del ljubljanskega kulturnega življenja, zato je imela osrednjo vlogo tudi na ljubljanskem gledališkem odru. Ker pa opera kot precej kompleksna gledališka zvrst provincialnim razmeram največkrat ni bila dostopna, so sezonski repertoar polnila večinoma manj zahtevna dela: v prvi vrsti so bile to različne komične igre, burke in farse s petjem ter druga govornjena dela, ki so vključevala glasbene vložke. Glasba teh del je bila priložnostna in je le redko izpričala višjo umetniško vrednost. Z glasbenega vidika pomembnejša je bila zvrst *singspiela*, ki je prišla v Ljubljano skupaj s prvimi gostujočimi

družbami. Zvrst, s katero je želel Jožef II. izriniti z repertoarja prevladujočo italijansko in francosko komično opero, je bila izvedbeno bistveno manj zahtevna od opere in s tem dostopnejša za manj kakovostne gledališke ansamble. Z nekaj izjemami so bila ta dela nepomembna in so imela le kratkotrajen uspeh, kot taka pa vsekakor niso bila ustrezno nadomestilo za priljubljeno opero.

V poplavi tovrstnih del, ki so po nekaj reprizah večinoma dokončno izginila z gledaliških repertoarjev, je posebno mesto našla opereta, glasbeno-dramatska zvrst, ki se je uveljavila v drugi polovici 19. stoletja in korenito posegla v repertoarno politiko večjih in manjših gledališč po Evropi. Kot satirična enodejanka, rojena pod peresom Jacquesa Offenbacha (1819–1880), je kmalu prestopila francoske meje in se pomembno afirmirala v avstrijski prestolnici ter pozneje v drugih glasbenih središčih v širšem evropskem prostoru. S sociološko-zgodovinskega vidika je za zgodovino slovenske glasbe pomembna zlasti dunajska opereta, ki pomeni kulturno dokumentiranje širše dunajske javnosti in manifestno kritiko tamkajšnje družbe ter posledično aktualno zvrst, privlačno za širšo javnost, tudi slovensko.¹⁴

Repertoarno podobo ljubljanskega glasbenega gledališča so dopolnjevale še baletne predstave, ki pa so bile v kranjski prestolnici le izjema. Medtem ko so bili plesni vložki v izvedbi igralskega in pevskega ansambla pogosto izvajani kar med odmori ali vključeni v različne dramske in glasbene prireditve, pa so bile samostojne plesne produkcije redke. Razlog za to je bil znova predvsem finančne narave, saj gostujoče gledališke družbe praviloma niso imele šolanih plesalcev, denarja, da bi jih najemale, pa prav tako ne. Tako so baletu pozornost posvetile le nekatere gostujoče družbe, ki so na program vključile tudi daljša, celo celovečerna baletna dela.¹⁵ Te uprizoritve pa so bile le izjemoma v rokah poklicnih baletnih plesalcev, zato je bila njihova kakovost največkrat vprašljiva.

3.2 VRHUNCI POUSTVARJALNE UMETNOSTI GOSTUJOČIH DRUŽB NA ODRU STANOVskega OZ. DEŽELNEGA GLEDALIŠČA

Politični in gospodarski pogoji sicer nikdar niso bili na ravni, ki bi v Ljubljani dopuščali večji poustvarjalni razmah, njena ugodna lega, stičišče vodilnih povezav severa in juga, pa je kljub temu pripomogla, da sta bili osrednji glasbeni

ustanovi 18. in 19. stoletja, *Filharmonična družba* in *Stanovsko oz. Deželno gledališče*, bolj ali manj v koraku z večjimi slogovnimi premiki, ki so zaznamovali umetnost Zahodne Evrope.

Ob koncu 18. in začetku 19. stoletja so na repertoarju ljubljanskega opernega gledališča že prepričljivo prevladovala klasicistična dela, ki so postopoma izpodrinila do tedaj aktualen baročni slog. Do 30. let 19. stoletja so ljubljanski ljubitelji odrske umetnosti tako spoznali najpomembnejša dela večine najvidnejših skladateljev tistega časa. V obdobju skoraj polovice stoletja so se zvrstile mojstrovine še danes zvenceh imen italijanskega (Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa, Antonio Salieri, Francesco Finco [tudi Giuseppe Farinelli]) in francoskega opernega klasicizma (Gaspard Spontini, André Ernest Modeste Gretry, Etienne Nicolas Méhul, Luigi Cherubini, Adrien Boieldieu); pomembno, čeprav številčno v manjšini, pa so program dopolnili avstrijski in nemški skladatelji. Slednji v okviru prej prevladujočih gostovanj italijanskih operistov niso dobili priložnosti, saj so ti predstavljali izključno dela svoje operne ustvarjalnosti (številna od teh so danes povsem pozabljena). Razen mnogih danes nepomembnih avtorjev so nemški gledališki umetniki ljubljanskemu občinstvu predstavili še dela Carla Ditters pl. Dittersdorfa, Josepha Haydna in Christoph Wilibalda pl. Glucka.¹⁶

Poleg omenjenih velja posebej izpostaviti dva velikana poznega 18. in zgodnjega 19. stoletja: Wolfganga Amadeusa Mozarta in Gioachina Rossinija. Mozartova glasba je na odru gledališke hiše v Ljubljani prvič zadonela z opero *Die Entführung aus dem Serail* (*Beg iz Seraja*) v sezoni 1785/86 (družba Johanna Friedricha Zöllnerja [1750–po 1811]), kateri so v desetletju pozneje sledile še *Figaros Hochzeit* (*Figarova svatba*), *Die Zauberflöte* (*Čarobna piščal*), ki je postala najbolj popularna opera začetka 19. stoletja pri nas, in *Cosi fan tutte* (*Take so vse*). Omenjene opere so prišle v Ljubljano relativno kmalu glede na premiere v drugih evropskih mestih. Do leta 1832 so bile uprizoritve Mozartovih opernih del razmeroma pogoste, pozneje pa so praktično povsem izginile z repertoarja.¹⁷

Operne uspešnice Rossinija so prišle v Ljubljano z nekaj zamude, saj se je v času, ko je italijanski mojster začel osvajati gledališke odre po Evropi, ljubljansko gledališče borilo z velikimi finančnimi težavami, operna reprodukcija pa je do 20. let 19. stoletja praktično povsem zamrla. Prvo Rossinijevo delo, uprizorjeno v Ljubljani, je bila opera *Tancredi* – na oder jo je v sezoni 1819/20 postavila gledališka družba Carla Waidingerja, kateri gre zasluga za razcvet opernega življenja

in hkrati za prvi vzpon nemške operne poustvarjalnosti v *Stanovskem gledališču*. Od prve inscenacije Rossinijeve opere pa do leta 1835 nato praktično ni minila sezona brez njegovih mojstrov, od katerih so se med najbolj priljubljene zapisale *Il barbiere di Siviglia* (*Seviljski brivec*), *L'italiana in Algeri* (*Italijanka v Alžiru*), *Otello*, *La gazza ladra* (*Tatinska sraka*) in *Guillaume Tell* (*Viljem Tell*).¹⁸ Rossinijeva glasba je kmalu prevzela vodilno mesto na opernem repertoarju ljubljanskega gledališča, zato čas med letoma 1819 in 1835 pogosto imenujemo kar Rossinijevo obdobje. Po letu 1835, ko si je glasbena romantika uspešno utirala pot tudi v program *Stanovskega gledališča*, pa je Rossinijeva prevlada močno upadla: z izjemo *Il barbiere di Siviglia* (*Seviljskega brivca*) so prej priljubljene uspešnice praktično izginile z repertoarja nemškega gledališča.¹⁹

Kljub različnim neugodnim okoliščinam, ki so v prvih desetletjih 19. stoletja zavirale razmah operne poustvarjalnosti v Ljubljani, je bil program *Stanovskega gledališča* relativno pester in raznolik. Opere romanskih skladateljev kljub nacionalnim težnjam niso izginile z repertoarja, saj jih je zahtevalo občinstvo. Nemška nacionalna politika se je zrcalila predvsem v porastu nemško-avstrijskih iger s petjem in *singspielov*, ki so bili nenazadnje izvedbeno manj zahtevni in zato primernejši za postavitve na provincialnih odrih. Na tem področju se je v Ljubljani najbolj uveljavil najpomembnejši predstavnik dunajskega *singspiela*, Wenzel Müller, čigar dela so v prvih dveh desetletjih vsako sezono polnila gledališki program.²⁰

S *Precioso* in zlasti z opero *Der Freischütz* (*Čarostrelec*) Carla Marie pl. Webra so si začeli v sezoni 1823/24 oziroma 1824/25 utirati pot na ljubljanski gledališki oder sodobni tokovi. *Čarostrelec*, ki velja za prvo mojstrovino romantične operne literature, je – podobno kot drugod – postal najbolj priljubljena nemška opera v Ljubljani, brez katere je minila le malo katera operna sezona do leta 1914. Dokončno uveljavitev je nova glasbena govorica dočakala s sezono 1829/30, ko je ljubljanska gledališka ustanova prišla v roke podjetnih bratov Franza Josepha (1797–1832) in Josepha Glögglja (1799–1858) iz Linza, katerih finančna stabilnost in izkušnost sta omogočili pravi razcvet nemške operne poustvarjalnosti.²¹

Do konca 19. stoletja so ljubitelji operne umetnosti spoznali praktično vsa najpomembnejša dela sodobne operne zakladnice, do 40. let, ko je zaradi krize sledil večletni zastoj operne reprodukcije, pa so novitete prihajale v Ljubljano z le majhno zamudo glede na krstne in premierne uprizoritve v vodilnih evropskih

kulturnih centrih. Temelj nemške operne ustvarjalnosti v Ljubljani so do odprtja novega *Deželnega gledališča* leta 1892 predstavljali poleg Webra še Conradin Kreutzer ter Albert Lortzing in Friedrich pl. Flotow; slednja sta se na ljubljanskem odru uveljavila sicer šele v 50. letih, po večletnem opernem zatišju.²²

Z operami nemških skladateljev so gledališke družbe le počasi in postopoma polnile sezonske sporede, saj so od gledaliških začetkov dalje prevladovala dela romanskih avtorjev. V 30. letih 19. stoletja se je na ljubljanskem odru doobra uveljavila tudi francoska romantična opera, najprej z opero comique in veliko opero. Ljubljansko občinstvo je najobširneje spoznalo operni opus Daniel François Esprit Auberja, ki pa je do 70. let postopoma izginil z repertoarja *Stanovskega gledališča*. Operne sezone so pomembneje zaznamovale velike opere z že omenjenim Rossinijevim *Viljem Tellom*, *La Juive* (*Židinja*) Jacques François Fromental Halévyja ter *Robert le Diable* (*Robert vrag*) in *Les Huguenots* (*Hugenoti*) Giacom Meyerbeera. Predvsem še danes aktualni uspešnici *Židinja* in *Hugenoti* sta bili nepogrešljiv člen opernega repertoarja gostujočih družb do prve svetovne vojne.²³

Značilneje in pomembneje kot francoska je repertoar ljubljanskega gledališča zaznamovala italijanska operna tvornost, v kateri je prej prevladujočo komično opero izpodrinila zvrst resne opere. Kot najpomembnejša skladatelja prve polovice 19. stoletja sta se tudi pri nas proslavila najprej Vincenzo Bellini in za njim Gaetano Donizetti. Prvi je v drugi polovici 30. let z repertoarja dokončno izrinil pred tem najbolj priljubljenega Rossinija; v razmeroma kratkem času so se v Ljubljani zvrstile inscenacije vseh njegovih najpomembnejših del, med katerimi sta bili najbolj priljubljeni *Norma* in *La sonnambula* (*Mesečnica*).²⁴

Prve Donizettijeve opere so prišle v Ljubljano razmeroma pozno, konec 30. let, vendar so v naslednjih dvajsetih letih prepričljivo prevladovale: do sezone 1856/57 se je na ljubljanskem odru zvrstilo štirinajst skladateljevih različnih del, zato lahko to obdobje upravičeno imenujemo era Donizettija. Vodilna italijanska skladatelja v obdobju pred Giuseppejem Verdijem sta se z nekaterimi najbolj priljubljenimi uspešnicami, poleg omenjenih Bellinijevih še Donizettijeve *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia* in *La Fille de Regiment* (*Hči polka*), zasedla v železni repertoar nemškega gledališča v Ljubljani do prve svetovne vojne.²⁵

Druga polovica obravnavanega stoletja je pomenila novo obogatitev opernega repertoarja v Ljubljani. Zahvaljujoč gostovanju italijanske operne družbe

Carla Burlinija je v *Stanovskem gledališču* Verdijeva glasba prvič zadonela leta 1850, ko so glasbeniki izvedli operi *I due Foscari* (*Dva Foscarija*) in *Ernani*. Mednarodni preboj je Verdi doživel sicer že leta 1843, vendar ravno v času velike krize ljubljanske gledališke hiše; zato je razumljivo, da so se morali ljubljanski ljubitelji operne umetnosti najprej zadovoljiti z izvedbami posameznih odlomkov (predvsem na koncertnem odru *Filharmonične družbe*), na celostne inscenacije del velikega umetnika pa počakati. Spodbudi italijanskih operistov so kmalu sledili tudi impresariji nemško govorečih družb v Ljubljani. Med najbolj priljubljene so se v obdobju do prve svetovne vojne zapisale *Il Trovatore* (*Trubadur*),²⁶ *Rigoletto* in *Un Ballo di Maschera* (*Ples v maskah*).²⁷

V 60. letih je z uspešnico *Faust* Charlesa Gounoda, ki je tudi v Ljubljani postala del železnega repertoarja, na ljubljanski oder prodrla tudi francoska lirčna opera. Med najbolj priljubljene opere v Ljubljani se je pozneje zapisala še *Carmen* Georgesa Bizeta.²⁸

Še z večjim zamikom kot Verdijeve so ljubljanski ljubitelji opere spoznali uspešnice Richarda Wagnerja (glasba slednjega jim je bila v obrisih sicer poznana že iz sezone 1858/59 z odra *Filharmonične družbe*). Postavitev prve Wagnerjeve opere je pomenila pomemben mejnik in velik dogodek: to je bila opera *Tannhäuser*, in sicer v sezoni 1873/74. Četudi so bile tako premierna uprizoritev kot obe reprizi po pričevanju recenzenta v *Laibacher Zeitung* izjemno uspešne (pohvale so bili deležni tako solisti kot tudi zbor, dirigent in orkester),²⁹ pa sta do naslednje inscenacije skladateljevih mojstrov in minili skoraj dve desetletji. Šele v sezoni 1892/93, prvi v novi gledališki hiši, je bil na nemškem odru v Ljubljani prvič uprizorjen skladatelj *Lohengrin*;³⁰ do prve svetovne vojne sta sledili še postavitvi *Der fliegende Holländer* (*Letečega Holandca*) in *Die Walküre* (*Valkire*).³¹ Razloga, da se je Wagner na odru *Stanovskega* oz. *Deželnega gledališča* uveljavil tako pozno in da se na repertoarju ni pravzaprav nikdar resnično ustalil,³² ne gre iskati le v finančni, kadrovski in prostorski stiski gledališča. Tudi ljubljansko občinstvo, sicer precej razgledano, zahtevno in hkrati razvajeno, ni bilo pripravljeno na za svoj čas novo, nenavadno in drugačno glasbeno govorico. Po mnenju kritika Juliusa pl. Ohma Januschowskega je Ljubljana dobila svoje »idealno občinstvo«,³³ pripravljeno na Wagnerjevo mojstrstvo, šele na prelomu stoletja.³⁴

Nemški skladatelji generacije po Wagnerju so repertoar ljubljanskega gledališča obogatili šele po razmahu nemške operne produkcije v 90. letih. Prelom

stoletja je bil značilno zaznamovan: Wilhelm Kienzl se je izjemno uspešno proslavil s svojim, v wagnerjanskem duhu napisanim *Der Evangelimann* (*Evangeljnikom*); Engelbert Humperdinck je prepričal s pravljичno opero *Hänsel und Gretel* (*Janko in Metka*); program je pomembno dopolnila tudi *Tiefland* (*Nižava*) Eugena d'Alberta, edina opera, s katero je uspel skladatelj mednarodno prodreti. Poleg teh so repertoar popolnila še dela danes manj pomembnih nemških skladateljev, kot so bili Karl (tudi Károly) Goldmark, Ferdinand Hummel in Victor Hausmann.³⁵

Bistvenih slogovnih premikov nemško gledališče v Ljubljani v svojem več kot stoletnem delovanju ni doživelo. Petletni premor po požaru leta 1887 je sicer prinesel nekaj sprememb v okusu ljubljanskih ljubiteljev operne umetnosti, saj je precej upadlo zanimanje za starejše italijanske belkantistične uspešnice, *Spielopere*³⁶ in velike opere. Vendar pa so bili operni večeri še naprej večinoma v znamenju romantične tvornosti. Edino novost je pomenil verizem; na nemškem odru sta se – z veliko zamudo, šele v sezoni 1903/04 – uveljavili enodejanki *I Pagliacci* (*Glumači*) Ruggera Leoncavalla in *Cavalleria rusticana* (*Kmečka čast*) Pietra Mascagnija, relativno kmalu po krstnih izvedbah pa sta prepričali tudi mojstrovini *La Bohème* in *Madama Butterfly* Giacoma Puccinija. Podobna repertoarna zasnova je bila značilna tudi za druge manjše gledališke hiše; celo graška operna dejavnost, sicer neprimerljivo bogatejša od ljubljanske, je večji odmik od ustaljene operne prakse doživela šele v prvem desetletju novega stoletja z inscenacijama uspešnic *Salome* in *Elektre* Richarda Straussa.³⁷

Operetni repertoar ljubljanskega gledališča so vse od začetka 60. pa do poznih 70. let 19. stoletja obvladovale predvsem uspešnice Jacquesa Offenbacha, saj skoraj ni minila sezona, ko ne bi bilo na sporedu več njegovih del, tako novih kot že slišanih. V 80. jih je postopoma izpodrinila aktualnejša dunajska opereta, nikoli pa niso povsem izginile z repertoarja: med neminljive sta se zapisali predvsem še danes priljubljeni *Orphée aux Enfers* (*Orfej v Podzemlju*) in *La belle Héllène* (*Lepa Helena*).³⁸

Vrhunec je dunajska opereta doživela z uspešnicami Johanna Strauša ml. Prvič so lahko poslušalci Straußovo glasbo na gledališkem odru v Ljubljani slišali leta 1875, ko so izvedli *Der Karneval in Rom* (*Karneval v Rimu*). Pravi in nesporen uspeh pa je skladatelj tudi v kranjski prestolnici doživel leto pozneje z uprizoritvijo *Die Fledermaus* (*Netopirja*), brez katerega ni minila več praktično

nobena gledališka sezona do leta 1914. Straußu ob boku sta se uspešno uveljavila še Franz pl. Suppé, čigar nesmrtna je postala uspešnica *Boccaccio*, in Carl Millöcker, ki se je na železni operetni repertoar v Ljubljani zapisal z eno svoj čas najpopularnejših operet *Der Bettelstudent* (*Dijak prosjak*).³⁹

Na prelomu stoletja je opereta že znatno izgubila svojo privlačnost. Kakovost glasbeno-gledaliških izdelkov je upadla, ustvarjalnost je bila predvsem v znamenju iskanja novih rešitev, ki bi zvrsti vrnila umetniško vrednost starejših del. Na gledaliških repertoarjih je bila opereta sicer številčno še močno zastopana, vendar je program pogosto slonel na starih in preverjenih delih uveljavljenih mojstrov. Kljub krizi se je afirmiralo nekaj skladateljev z vidnejšimi glasbeno-gledališkimi deli: edini pravi preboj je doživel Franz Lehár ml. z *Die lustige Witwe* (*Veselo vdovo*), razmeroma uspešni pa so bili še Oskar Straus, Leo Fall, Edmund Eysler in Imre Kálmán.⁴⁰

Za razliko od opere in njej sorodnih, lahkotnejših zvrsti je bil balet le redko na sporedu nemškega gledališča v Ljubljani. Z začetka 19. stoletja v tem oziru izstopa nemška družba Wilhelma Frasla (1804/05), ki naj bi jo odlikovale predvsem baletne predstave, saj jim je namenila bistveno več pozornosti kot gostujoče družbe pred ali za njo – temu v prid priča tudi dejstvo, da je prav v ta namen najela pet italijanskih baletnih plesalcev; žal so ohranjeni viri za rekonstrukcijo baletnega repertoarja (tudi) te sezone izjemno pomanjkljivi.

Za celotno obdobje 19. stoletja sicer velja, da so bila na ljubljanskem odru uprizorjena baletna dela večinoma pozabljeni izdelki danes neznanih avtorjev. V tem stoletju je bilo na oder postavljenih le nekaj celovečernih baletnih koreografij: veliki pantomimični balet *Inkle und Yariko* (*Inkle in Jariko*) češkega skladatelja Jiříja Družeckega v sezoni 1790/91; balet v dveh dejanjih *Des Malers Traumbild* (*Slikarjeve sanje*) Cesara Pugnija v sezoni 1846/47; anakreontski balet *Alphea*, glasbo katerega je napisal nemški skladatelj Peter Ludwig Hertel, v Ljubljani pa je bil uprizorjen v sezoni 1877/78; enodejanko *Der hüpfende Freier* (*Poskakujoči snubec*) neznanega avtorja v sezoni 1886/87; baletno pantomimo Josefa Bayerja *Die Puppenfee* (*Vila*), edino baletno delo, ki je doživelo več repriz, na sporedu pa je bilo v dveh sezonah (1892/93 in 1913/14); ter v sezoni 1893/94 fantastični balet *Die goldene Märchenwelt* (*Zlati pravljичni svet*) Heinricha Bertéja.⁴¹

3.3 KRITIŠKI ODMEVI PREDSTAV GOSTUJOČIH POUSTVARJALCEV NA ODRU STANOVskega OZ. DEŽELNEGA GLEDALIŠČA

Razmah gledališkega življenja, ki ga je Ljubljana doživela v sezoni 1829/30, ko sta vodenje institucije prevzela brata Franz in Josef Glöggel, je spremljal tudi razmah gledališke kritike, ki do tedaj na Kranjskem ni imela svoje tradicije. Pod prva izčrpnjša časopisna poročila se je podpisal pevec, violinist, kapelnik in član *Filharmonične družbe* Leopold Cajetan Ledenig (1795–1857), ki se je – kot izkušen glasbenik – v svojih recenzijah osredotočal predvsem na dosežke solistov in zborra. Po tej sezoni je redno objavljane predvsem tehtnejših in bolj izčrpnih poročil o gledaliških predstavah nihalo glede na kakovost posameznih sezon. Ustaljena praksa je postalo poročanje predvsem o zanimivejših, uspešnejših inscenacijah, zato so v časopisnih novicah značilne tudi večletne vrzeli. Kontinuirani časopisni kritiki lahko sicer sledimo šele pozno v drugi polovici stoletja,⁴² pravi razcvet pa je doživela leta 1892.

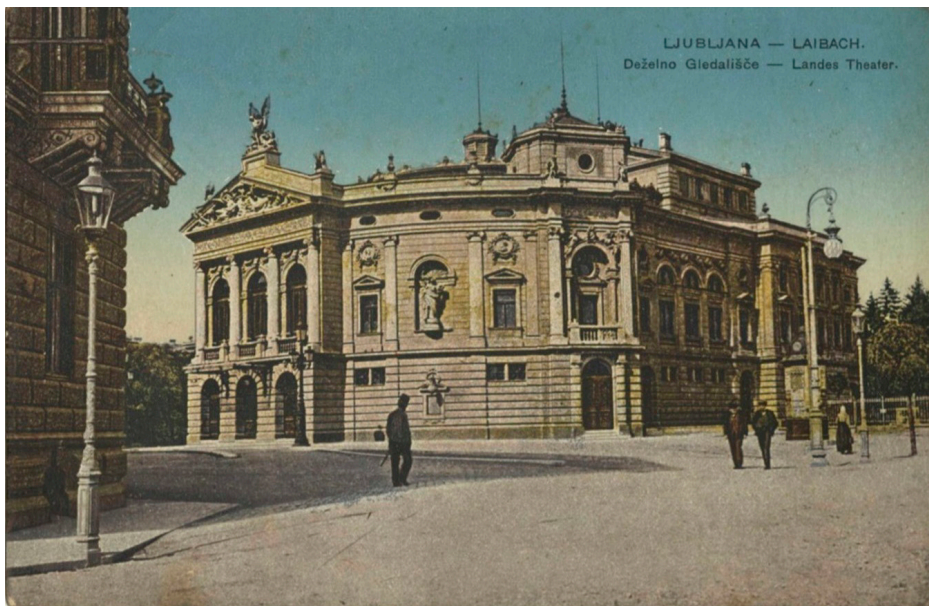
Takrat je kritiško pero prevzel glasbeni pedagog, zborovodja in glasbeni publicist češkega rodu Julius pl. Ohm Januschowsky ter odprl novo poglavje gledališke kritike. Njegovo petindvajsetletno kritiško delo o uprizoritvah v Ljubljani pomeni enega bistvenih virov v raziskovanju operne reprodukcije določenega obdobja pri nas. Kot preudarni mislec je znal objektivno presoditi glasbene razmere, opozoriti na napake in slabosti ter predlagati sprejemljive rešitve. Ob tem je (ne)posredno vplival na izobraževanje pevcev, ki so z upoštevanjem piščevih dobronamernih, a strokovno podkovanih opazk izpopolnjevali svoje znanje, dosegali boljše rezultate in pridobivali dragoceno popotnico za prihodnost. S tem pa je pomembno vplival tudi na izvedbeno raven predstav in posledično na boljši obisk.⁴³

Tudi v obdobju pred Ohm Januschowskim so bili gledališki (operni) kritiki večinoma glasbeno podkovani pisci, zato je njihova zapuščina dovolj relevanten vir za objektivno oceno operne poustvarjalne preteklosti pri nas. V časopisnih kritikah se zrcalijo sposobnosti pevcev, dirigentov in instrumentalistov ter odziv javnosti, s tem pa tudi splošna umetniška raven vodilne kulturne institucije v Ljubljani. Na splošno je veljalo, da so bile operne prireditve v Ljubljani zadovoljive, toda povprečne, uprizorjene v pričakovanih okvirih majhnega provincialnega gledališča – kot take so jih sodili tudi kritiki. Bistveno nad povprečjem so

bile seveda operne predstave italijanskih operistov (ki so se posvečali izključno operi, zato višja kakovost ne preseneča), ki pa jih je ljubljanska gledališka hiša v 19. stoletju gostila le še priložnostno v spomladanskih mesecih.

Pevci v Ljubljani gostujočih tujih družb so izkazovali različno raven interpretacije. Med angažiranimi solisti so bili večkrat začetniki, brez potrebne odrske rutine in z neustrezno izobraženim glasom. Na drugi strani so mesto v ansamblu pogosto dobili že vpeljeni in zreli, a povprečni umetniki, ki se niso uspeli uveljaviti na večjih, pomembnejših odrih. Le redki so bili pevci, ki so izpričali ustrezno glasbeno izobrazbo in višjo raven opernega petja. Med slednje sodijo: sopranistke Henriette Henkel, Franzisca Halfinger, Maria Ehnes, Clementina Eberhardt, Caroline Atzger Langwara, Rosa Wagschal, altistka Celestina Püchler; tenoristi Louis Fischer Achten, Adolf Adner, Friedrich Erl, Jérôme Lenoir, Anton Passy Cornet, Bruno Hildebrandt, baritonista Heinrich Gottinger, Hermann Kant in basist Carl Conti.⁴⁴

Za kakovost uprizoritev niso bili odgovorni le pevci solisti, pač pa tudi dirigenti. Najvidnejši med njimi je bil v okviru delovanja nemškega *Deželnega*



SLIKA 3.2 Nova stavba *Deželnega gledališča* v Ljubljani (dlib).

gledališča seveda Gustav Mahler, ki je – čeprav kot popoln začetnik – izkazal svoj izjemni talent, zaradi katerega sodi sezona 1881/82 med najuspešnejše operne sezone *Deželnega gledališča* v Ljubljani. Dokazal je, da lahko sposoben dirigent ustvari s solidnim ansamblom kakovostne operne prireditve na višji umetniški ravni tudi v manjšem provincialnem gledališču.

Seveda pa rezultati danes nepoznanih in neveljavljenih pevcev ali drugih sodelujočih glasbenikov niso bili svoj čas nič manj pomembni. Po mnenju kritikov je bila marsikatera operna uprizoritev dobra, tudi zelo dobra, nekatere naj bi celo presegle okvire provincialnega gledališča. Med najuspešnejše so se uvrstile reprizni predstavi *Norme* (1837/38), ki naj bi bila »*prava senzacija*«⁴⁵, in opere *Ernani* (1855/56), ki je »dosegla tako nenavaden uspeh kot le redko katera v zadnjih letih«⁴⁶; uprizoritev opere *L'elisir d'amore* (*Ljubezenski napoj*) v izvedbi italijanskih operistov (1842), ko je recenzent zapisal, da je »le redko slišati kaj odličnejšega kot je bilo sodelovanje vseh pevcev v tej operi«⁴⁷, ter premierne inscenacije oper *Nabucco*, *Faust*, ki naj bi bila vzorna,⁴⁸ *Tannhäuser*, za katero beremo, da so sodelujoči »ustvarili nekaj neslutnega in čudovitega«⁴⁹, *L'Africaine* (*Afričanka*), *I Pagliacci* (*Glumači*), ki je presenetila v vseh pogledih,⁵⁰ *La Bohème* ter *Tiefland* (*Nižava*) kot »nesporno najboljše, kar jih je novo gledališče doživelo«⁵¹. Posebno priznanje kritika so si pridobile tudi vse uprizoritve Wagnerjeve *Valkire*, ki so vedno v sezonah 1906/07–1907/08 v polni meri zadovoljile pričakovanja sicer okrnjenih provincialnih postavitv.⁵²

3.4 POUSTVARJALNI DELEŽ ITALIJANSKIH OPERNIH DRUŽB

Čeprav so gostovanja italijanskih operistov proti koncu 18. stoletja že močno upadla, sredi 19. stoletja pa postopoma povsem zamrla,⁵³ njihov prispevek k obogatitvi glasbenega življenja kranjske prestolnice ni zanemarljiv. Z vidika glasbenega zgodovinopisja so bili namreč pomembnejši kot nemško govoreče družbe, ki so gostovale pri nas, saj so se posvečali izključno glasbeno-dramatski zvrsti. Uprizoritve so bile lahko zato temeljiteje pripravljene, izvedbe tehtnejše in bolj kakovostne. Na svojih gostovanjih so Italijani predstavljali izključno dela domačih skladateljev, med temi številne novosti, vse seveda v izvornem jeziku. Številni avtorji, katerih opere so bile uprizorjene, so danes praktično neznani

ustvarjalci, spet drugi so se zapisali v zgodovino operne umetnosti kot največji mojstri. Slednje so Ljubljancani lahko spoznali prav zavoljo italijanskih operistov, mnoge, zahvaljujoč neposredni geografski bližini, celo prej kot v drugih evropskih centrih. Poleg umetnikov, kot so Niccolò Piccini, Baldassare Galuppi, Domenico Cimarosa in Giovanni Paisiello, sta si trdno mesto na repertoarju ljubljanskega gledališča zagotovila tudi Rossini in Verdi. Slednja so v Ljubljani že kmalu lahko poslušali tudi v nemškem jeziku, vendar so prav Italijani ljubljanskemu občinstvu predstavili širok nabor opernih uspešnic obeh avtorjev.

3.5 PRVE GLEDALIŠKE PREDSTAVE V SLOVENSKEM JEZIKU IN USTANOVITEV *DRAMATIČNEGA DRUŠTVA*

Prva slovenska odrska uprizoritev sega sicer daleč v leto 1789 z *Županovo Micco* Antona Tomaža Linharta (1756–1795), pravi razmah pa je doživela šele v drugi polovici 19. stoletja. S padcem Bachovega absolutizma se je namreč postopoma razmahnila tudi kulturna dejavnost slovensko mislečega in čutečega naroda. Leta 1848 ustanovljeno *Slovensko društvo* je začelo prirejati besede in gledališke predstave z osrednjim namenom, da se slovenski jezik uveljavi tako v javnem kot v zasebnem življenju. Ideja o stalnem slovenskem gledališču je dozorela dve leti pozneje, za postavitev njegovih trdnejših temeljev pa je vendarle moralo miniti še dobro desetletje. Prve boljše, čeprav še nikakor ne dobre pogoje so gledališkemu življenju ponudile čitalnice. Največja med njimi je bila ljubljanska, ena njenih osrednjih dejavnosti pa je bilo odrsko in glasbeno uprizorjanje. Med letoma 1861 in 1867 so se gledališke in glasbene predstave vrstile kar na čitalniškem odru, ki pa je zaradi razmaha poustvarjalnosti sčasoma postal premajhen. Potreba po odrski osamosvojitvi obeh zvrsti je pripeljala najprej do ustanovitve *Dramatičnega društva* leta 1867, leta 1872 pa še *Glasbene matice* v Ljubljani.⁵⁴

Pobudniki gledališke dejavnosti so seveda začeli iz nič, zato so morali najprej poskrbeti za gradivo. Program se je skozi desetletja postopoma širil, in sicer z izvirnimi deli domačih avtorjev in s prevodi tujih uspešnic; med slednjimi je bil poudarek predvsem na delih slovanskega izvora. Programsko in izvajalsko je bilo gledališče vsaj do leta 1892 zelo omejeno, saj šolanega kadra praktično ni bilo.

Repertoarna zasnova čitalniških in pozneje društvenih prireditev je zato morala biti prilagojena diletantski izvajalski ravni. To je bilo še posebno občuteno na področju visoke dramatike (Shakespeare na primer je bil v slovenskem jeziku prvič uprizorjen šele proti koncu 19. stoletja) in glasbeno-dramatskih zvrsti. Med slednjimi so prevladovale lahkotne igre s pevskimi in glasbenimi vložki. Da bi izboljšali izvajalsko kakovost ansambla, je bila v okviru *Dramatičnega društva* osnovana Dramatična šola s posebnim pevskim oddelkom, namenjenim solistom in zboristom. Za umetniško tehtnejše in izvedbeno zahtevnejše glasbene prireditve pa ni manjkalo le pevcev, pač pa tudi instrumentalistov – orkester so priložnostno sestavljali člani vojaške godbe in orkestra *Deželnega gledališča* ter ljubiteljski izvajalci.⁵⁵

Četudi je bila kakovost slovenskih predstav nižja, pa jim ne gre odrekati zasluge za razvoj slovenske gledališke dejavnosti – tako z vidika poustvarjalnosti kot ustvarjalnosti. Na področju glasbene umetnosti so se na pobudo čitalnice oziroma *Dramatičnega društva* pojavili prvi poskusi glasbeno-dramatske zvrsti: spevoigra *Tičnik* Benjamina Ipavca (1829–1908), ki je leta 1866 pomenila osamljen, toda pomemben prispevek slovenski odrski glasbi; ter *Gorenjski slavček* Antona Foersterja (1837–1926), opereta iz leta 1872, ki je pomenila še odločnejši korak na tej poti – dve desetletji pozneje, ko je bil na voljo sposobnejši pevski ansambel, je Foerster opereto predelal in razširil v opero.

Temelji slovenskega gledališča so se s tovrstnimi pristopi utrjevali in postopoma pripravljali mesto institucionaliziranemu in profesionaliziranemu odrskemu življenju. Za razvoj slovenske glasbeno-dramatske zvrsti ima še posebno vidne zasluge Fran Gerbič (1840–1917), ki je z *Dramatičnim društvom* začel sodelovati leta 1886. Gerbičev glavni cilj oziroma osrednja naloga, ki si jo je kot nekdanji operni pevec in vsestranski glasbenik zadal, je bilo osnovanje opernega gledališča v Ljubljani. V prvih letih njegovega delovanja pogoji za to sicer še niso bili ugodni, s trdnim in vztrajnim delom pa je svoji ideji vendarle tlakoval pot: leta 1889 je bila pod njegovim vodstvom uprizorjena opera *V studni (V vodnjaku)* Viléma Blodka, za tem med drugim še odlomki iz oper *Jevgenij Onjegin* Petra Iljiča Čajkovskega ter Verdijevega *Il Trovatore (Trubadurja)*. Z letom 1892 in odprtjem novega *Deželnega gledališča* pa se je tudi za slovensko glasbeno-gledališko umetnost začelo novo obdobje.⁵⁶

3.6 SLOGOVNA FIZIOGNOMIJA REPERTOARJA DRAMATIČNEGA DRUŠTVA PO LETU 1892

Četudi sta z otvoritvijo novega *Deležnega gledališča* nemško in slovensko gledališče sobivali pod eno streho in si delili vse razen lastnega ansambla in fundusa, pa sta bila način dela in predvsem ciljna naravnost enega in drugega tako različna, da ju je praktično nemogoče obravnavati skupaj. Odprtje nove kulturne ustanove predstavlja namreč novo poglavje in pomemben mejnik v zgodovini slovenske gledališke poustvarjalnosti, ki je postopoma in zanesljivo prevzela primat nad v slovenski prestolnici trdno zakoreninjeno tradicijo nemškega gledališča.

Medtem ko je bil glavni namen nemškega podjetnika pridobiti si naklonjenost občinstva, zadovoljiti njegove potrebe, ugoditi njegovim željam in ob koncu sezone beležiti dobiček, je imelo slovensko vodstvo pred očmi dolgoročni razvoj institucije. Ta ni bil le v službi obiskovalcev, temveč se je še posebno osredotočil na vzgojo podmladka in s tem na napredek v domači odrski tvornosti. Tako zastavljene naloge so nujno vplivale na repertoarno, pa tudi na organizacijsko politiko.

Nasprotno od nemškega vodstva so se Slovenci v veliki meri odpovedali pogosto plehki opereti, ki je zasvojila občinstvo malih in velikih evropskih gledaliških hiš, in se zavzeli za sistematično gojitev operne umetnosti. Kontinuirana umetniška rast, ki so jo predvsem v prvem desetletju obstoja izpričale slovenske operne uprizoritve, je bila v prvi vrsti odraz ciljno usmerjenega vodstva, ki si je še pred odprtjem nove gledališke hiše zadalo jasno načrtano vizijo, da dobi Ljubljana slovensko operno hišo, katere umetniška raven bi bila primerljiva z drugimi sorodnimi institucijami. K prvim korakom so jo pospremili sposobni, izobraženi člani; za uspešen začetek sta bila še posebej zaslužna glasbenika Fran Gerbič in Josip Nolli (1841–1902).⁵⁷

Repertoarno shemo, kakršna se je v zadnjih desetletjih izoblikovala na nemškem odru, so Slovenci znatno razširili in svojo pozornost usmerili tudi k uprizarjanju oper bolj ali manj uveljavljenih slovanskih avtorjev: v želji, da bi k produkciji izvirnih del spodbudili domače avtorje, so vključevali mnoga dela hrvaških, čeških in poljskih skladateljev, ki si v svetovnem glasbenem merilu sicer niso pridobila vidnejšega mesta, za slovensko glasbeno-scensko ustvarjanje pa

so pomenila zgledne primere, na katerih so se lahko učili tudi slovenski skladatelji.⁵⁸ Nove reproduktivne možnosti so spodbudile k nastanku naslednjih slovenskih oper: *Teharski plemiči* (1892) Benjamina Ipavca; *Urh, grof celjski* (1895), *Ksenija* (1897) in *Stara pesem* (1898) Viktorja Parme (1858–1924); *Gorenjski slavček* (1896) Antona Foersterja; *Smiljana* (1901) Frana Serafina Vilharja (1852–1928) ter *Lepa Vida* (1909) in *Poslednja straža* (1907) Rista Savina (1859–1948).⁵⁹ Poleg tega je slovensko vodstvo domačemu občinstvu predstavilo tudi priznana skladateljska imena z vzhoda in postavilo na oder odmevna dela, ki jih obiskovalci nemških predstav nikdar niso imeli priložnosti videti: na primer *Jevgenij Onjegin* in *Pikovaja dama* (*Pikova dama*) Petra I. Čajkovskega, *Ruslan i Ljudmila* (*Ruslan in Ljudmila*) Mihaila Ivanoviča Glinke (1804–1857), *Rusalka* Antonína Dvořaka (1841–1904) ter *Prodaná nevěsta* (*Prodana nevesta*),⁶⁰ *Dalibor* in *Hubička* (*Pojljub*) Bedřicha Smetane (1824–1884).⁶¹

Taka politika s strani Slovencev je bila povsem razumljiva, saj je moralo *Dramatično društvo* konkurirati uveljavljeni instituciji z bogato in dolgoletno tradicijo, ki je imela svoj krog zvestih in nikakor ne nezahtevnih obiskovalcev, med



SLIKA 3.3 Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa v Ljubljani (dlib).

katerimi so bili seveda tudi Slovenci. Če je torej želelo domače vodstvo pritegniti pozornost, je moralo ponuditi nekaj novega. Ob tem seveda ni pozabilo na želje in skozi desetletja izoblikovan okus občinstva, zato so bile na oder redno postavljene tudi glasbeno-scenske uspešnice starejših italijanskih in francoskih opernih skladateljev – med njimi so bila na sporedu največkrat dela Verdija.⁶²

Zanimivo je, da se je v Ljubljani po letu 1892 marsikatera noviteta najprej pela v slovenščini, kar kaže, s kakšno taktiko so Slovenci tekmovali za naklonjenost občinstva in marsikdaj prehiteli nemške kolege: v tem oziru velja omeniti premierne uprizoritve oper *Cavalleria rusticana*, *Aida*, *Otello*, *Madama Butterfly*, *Werther*; še posebej pa izpostaviti tiste, ki jih nemško vodstvo nikoli ni uspelo postaviti na oder: *Tosca*, *Asrael*, *Mignon*, *Les pêcheurs de Perles* (*Lovci biserov*), *Manon*, *Samson et Dalila* (*Samson in Dalila*), *Die Königin von Saba* (*Sabska kraljica*) in *Il segreto di Susanna* (*Susanina skrivnost*).⁶³

Posebno mesto na slovenskem repertoarju so imele Wagnerjeve mojstrovine, katerim je slovensko gledališče namenilo bistveno več pozornosti kot nemško. Najbolj priljubljeno med vsemi, *Lohengrin*, so Nemci pripravili v treh sezonah s skupno sedmimi, Slovenci pa kar v petih sezonah z devetnajstimi ponovitvami. *Letečega Holandca* so na nemški repertoar uvrstili v dveh, na slovenski pa v treh sezonah – številčno razmerje predstav je bilo podobno: prvi so opero izvedli skupno petkrat, drugi pa štirinajstkrat. Opere *Valkira* slovenska direkcija do leta 1914 ni uvrstila na repertoar, v izvorniku pa so jo Nemci predstavili šestkrat v dveh sezonah. Nasprotno je bilo z opero *Tannhäuser*: nemški gledališki podjetniki je po sezoni 1873/74 niso več uprizorili, v slovenskem jeziku pa so jo izvajali v treh sezonah, in sicer skupno trinajstkrat.⁶⁴

Medtem ko so bili prvi koraki slovenskega *Deželnega gledališča* spodbudni, pa je na prelomu stoletja ustanova zapadla v prvo večjo krizo. Od sezone 1901/02, ko se je zamenjalo vodstvo, odšli so večina uspešnih solistov in dirigent Hilarion Benišek (1863–1919), se je kakovost predstav močno spreminjala, solisti so se (pre)pogosto menjavali, angažiran je bil večkrat manj kakovosten kader, stopnjevala pa so se tudi nezadovoljstva in nesoglasja tako med člani kot v samem vodstvu. Kriza se je zrcalila tudi v repertoarni podobi, saj je bilo vodstvo tudi zaradi finančnih težav prisiljeno vedno pogosteje vključevati na program operetna dela. Operetnih predstav je bilo tudi odtlej vendarle bistveno manj kot na nemškem odru, uprizorjena pa so bila večinoma izbrana dela, ki so v

drugih avstrijskih gledališčih in s strani nemškega *Deželnega gledališča* že izpričala uspeh in vsaj v določeni meri zagotovila ustrezno raven kakovosti. Razen uspešnic vodilnih skladateljskih imen dunajske in francoske operete je *Dramatično društvo* seveda uvrstilo na program tudi dela domačih in drugih slovanskih avtorjev: na primer *Tičnik* Benjamina Ipavca, *Amaconke*, *Nečak* Viktorja Parme, *Mesečnica* Ivana pl. Zajca, *Barun Trenk* Srečka Albinija in *Revisor* Karla Weisa.⁶⁵

3.7 KRITIŠKI ODMEVI GLASBENO-SCENSKIH PREDSTAV V SLOVENSKEM JEZIKU PO LETU 1892

Vodstvo slovenskega gledališča je imelo za pridobitev stalnega občinstva dvojno strategijo: na eni strani pester, raznolik repertoar, katerega so si prizadevali ize-
načiti z nemškim in ga celo preseči; ter pozitivno kritiko, ki je bila na splošno vedno dober manipulator javnega mnenja. Sprva glavna naloga časopisne kritike⁶⁶ je bilo vplivati na zavest bralca/gledališkega obiskovalca: hvaliti, s tem spodbujati in polniti gledališko dvorano. Objektivnejša v tem oziru so bila poročila v časopisu *Laibacher Zeitung*,⁶⁷ ki so predstavam v slovenskem jeziku sicer namenjala manj pozornosti kot tistim v nemškem, a bila vendarle bolj nepristranska od recenzij v dnevniku *Slovenski narod*. Slednje številnih pomanjkljivosti, podobno kot poročila o predstavah v nemščini, sicer niso zanikala: tako na eni kot drugi strani beremo o slabih finančnih in organizacijskih razmerah, neustrezni odrski tehniki, nezadostnih rekvizitih ipd. Vendar s pomembno razliko: recenzent dogodkov v Ljubljani gostujočih družb se je za omiljeno kritiko odločil zavestno na podlagi lastnih prepričanj, poročevalec s slovenskega odra pa je bil z leti vedno bolj ali pod vplivom ambicioznega vodstva ali podrejen njegovim zahtevam.

Tovrstna enostranskost se je stopnjevala s krizo, v katero je *Dramatično društvo* zapadlo na prelomu stoletja, epilog pa dosegla z javnim dopisom neimenovanega avtorja, ki je razkril pomanjkljivo in neustrezno kritiško prakso s strani slovensko govorečih piscev.⁶⁸ Po objavi tega članka je postala kritika bolj konstruktivna in verodostojna, slika realnejša. Vse to seveda ne pomeni, da so bile slovenske operne uprizoritve slabe. Nasprotno, z več dobrimi člani ji je uspelo pripraviti marsikatero solidno, celo dobro predstavo. O tem pričajo tudi polne dvorane – nasprotno od nemških opernih prireditev, ki so pritegnile le prvič,

morda drugič, so bile slovenske reprize večkrat razprodane, včasih so bili v parterju zasedeni celo dodani stoli.

Najpomembnejši za dvig kakovosti uprizoritev je bil stalen ansambel. Medtem ko se je nemško vodstvo iz sezone v sezono soočalo s problematiko novih članov, je bilo stanje slovenskega opernega ansambla vendarle ugodnejše, saj so solisti ostajali v Ljubljani več sezon. Četudi je veljalo, da so na odru *Dramatičnega društva* zaposleni domači interpreti, pa je bilo ansambel slovenske opere nemogoče sestaviti brez tuje pomoči. Domačo silo je bilo treba še izobraziti in je tedaj še ni bilo dovolj, zato je imel izvajalski aparat pretežno mednarodni videz. Kljub temu se je v prvih dvajsetih letih slovenske operne poustvarjalnosti zvrstilo več sposobnih pevcev slovenskega rodu, ki so na domačem odru tlakovali pot za uspešno mednarodno kariero: Marija Skala, Marija in Josef Peršel, Julij Betetto (1885–1963), Josip Križaj (1887–1968). Tuji člani slovenskega ansambla so bili v večji meri češke narodnosti, več je bilo tudi Poljakov. Med njimi so še posebej izstopali Jan Ouřednik, Stanislaw Orželski in M. Rezunov. Mednarodna pestrost se je zrcalila tudi v široki paleti slovanskih dialektov na odru, kar je bilo za obiskovalca marsikdaj tudi moteče. Po uprizoritvi *Traviate* je kritik na primer zapisal, da je bila predstava »pravi babilonski stolp, v katerem je vsak po svoje pel. Le žal, da nimamo še kakega Poljaka in Bolgara med solisti, da, potem bi res lahko dokazali naše navdušenje za slovansko vzajemnost«. ⁶⁹

3.8 SKLEPNE MISLI

Ljubljana je imela spričo ugodne lege kot križišče poti, ki povezujejo srednjo in južno Evropo, že od nekdanj živahne stike s kulturnim dogajanjem preko zahodnih in severnih meja slovenskega etničnega ozemlja. *Stanovsko* in pozneje *Deželno gledališče* je bilo poleg *Filharmonične družbe* skoraj stoletje najpomembnejša glasbena ustanova na Slovenskem. Glasbeno-gledališke predstave so nedvomno bogatile glasbeno življenje nekdanje Ljubljane in pomembno vplivale na njeno stilno podobo. Dejavnost tujih, nemških in sprva tudi italijanskih gledaliških družb je bila večinoma na zadovoljivi umetniški ravni in se je uspela prav z opernimi uprizoritvami mestoma celo povzdigniti nad značilno provincialnost deželnih gledaliških hiš.

Uprizoritvena dejavnost se je leta 1892 z odprtjem nove gledališke stavbe močno razmahnila predvsem zavoljo slovenskega prispevka, ki je v okviru nacionalnega programa znatno obogatil repertoarno politiko. Nacionalna dvotirnost je vidno doprinesla k barvitosti in pestrosti glasbeno-gledališkega dogajanja te danje Ljubljane: kot mesto z veliko zavzetostjo za poustvarjalnost svetovno znanih ali novih del evropskega, ob tem pa tudi vzhodnjaškega glasbenega razvoja je kranjska prestolnica postala stičišče vzhodne in zahodne prakse.

OPOMBE

- 1 17. 2. 1887 ponoči je ljubljansko gledališče zajel požar, ki je stavbo uničil skoraj do njenih temeljev. Temeljni kamen nove stavbe, današnje opere, je bil zavoljo številnih nesoglasij položen šele 19. 10. 1890. V tem obdobju gledališko življenje v Ljubljani sicer ni povsem zastalo, vendar je bilo močno okrnjeno. V času novogradnje so gostujoče nemške družine sprva nadaljevale z uprizoritvami na odru deželne Redutne dvorane, nato pa na obnovljeni stekleni verandi Kazine. Špela Lah, »Nemško glasbeno gledališče v Ljubljani (1875–1914)« (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, 2011), 53–55.
- 2 Prav zato je v pričujočem besedilu pogosta formulacija »nemško gledališče«, ki označuje v ljubljanskem Stanovskem oziroma *Deželnem gledališču* gostujoče umetnike, ki so uprizarjali v nemškem jeziku. Ti umetniki so prihajali iz različnih delov Evrope, predvsem iz Avstrije in Nemčije, njihov uradni jezik pa je bil nemški.
- 3 Člani društva so od ustanovitve dalje redno poustvarjali v okviru *Narodne čitalnice* v Ljubljani, že s sezono 1869/70 pa so dobili pravico do deleža državne subvencije in nastopanja na odru *Deželnega gledališča* enkrat, že naslednjo sezono pa trikrat mesečno. Povzeto po Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
- 4 V sezoni 1892/93 sta bila slovenska dva igralna dneva; že dve leti pozneje, v sezoni 1894/95, so bili slovenski trije; v začetku sezone 1909/10 so na seji deželnega zbora ugodili prošnji slovenske direkcije in ji dodelili štiri igralne dneve, vključno s soboto in nedeljo – nemško vodstvo se je torej moralo zadovoljiti z le tremi dnevi. Lah, »Nemško glasbeno gledališče«, 160.
- 5 Prim. Pismo o razpustitvi gledališkega komiteja deželnemu odboru z dne 3. marca 1878, Pismo lastnikov lož glede subvencioniranja gledališkega podjetja, a.e. 1635, š. 335, AS 38, Deželni zbor in odbor, *Arhiv Republike Slovenije*. Okrožnica – za zagotovitev subvencije z dne 28. marca 1879, a.e. 2159, š. 335, AS 38, Deželni zbor in odbor, *Arhiv Republike Slovenije*. Pismo lastnikov lož, a.e. 5605, š. 350, AS 38, Deželni zbor in odbor, *Arhiv Republike Slovenije*. Pismo lastnikov lož z dne 13. junija 1883, a.e. 3820, š. 350, AS 38, Deželni zbor in odbor, *Arhiv Republike Slovenije*.
- 6 V delovanju ljubljanskega gledališča beležimo dve večji krizi, ki sta povzročili dolgotrajnejši operni zastoj: prva je nastopila v začetku 19. stoletja, ko se je po dolgotrajnih vojnah s Francijo avstrijsko cesarstvo soočalo s številnimi gospodarskimi, ekonomskimi in finančnimi problemi; v drugo je gledališče zapadlo po letu 1842, ko si je institucija najprej nakopala velike izdatke s povečanjem hiše, stanje pa so za tem še poslabšali gospodarska kriza, ki je po letu 1845 zajela Evropo, ter revolucijski dogodki v letih 1848 in 1849. Povzeto po Jože Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861* (Ljubljana: Slovenska matica, 1971).

- 7 Edina izjema je bila sezona 1826/27, ko je bil gledališki fond popolnoma izčrpan, zato sezone ni bilo mogoče izpeljati. Da Ljubljana vendarle ne bi bila brez predstav, je vajeti prevzel Gašpar Mašek (1794–1873), do tedaj že dodobra vpeljan v ljubljansko glasbeno življenje; Mašek je zbral družbo diletantov in nekaj članov *Filharmonične družbe*, s katerimi je uprizarjal dramske in operne predstave. Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 81.
- 8 Z lepakov iz sezone 1835/36 je razvidno, da je tedanji impresarij F. A. Zwoncsek angažiral primadono Caroline Hanal iz Brna, ki je pela v opernih predstavah, le izjemoma tudi v igran s petjem. Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 106.
- 9 Ljubljansko nemško gledališče je doživelo edini daljši operni razcvet med letoma 1820 in 1842, saj do izbruha prve svetovne vojne ne beležimo več take konstantnosti operne reprodukcije. Sledila so celo daljša obdobja, ko na oder ni bilo postavljeno nobeno operno delo (v letih 1845–50; 1856–60; 1861–65), le redko po letu 1842 pa je bila poustvarjalnost nad povprečjem: v tem oziru izstopajo entreprize: 1818–1821 Waidinger, 1824–1826 Karl Mayer (1753–1830), 1829–1832 brata Glöggel, 1836–1839 Ferdinand Funk (1800–1848), 1866–1869 Johann F. Zöllner in 1872–1875 Josef Kotzky (1821–1881), v uspešni sezoni 1880/81 Urban in 1886/87 Schulz ter gostovanje Bertholda Wolfa z najdaljšim stažem v Ljubljani (1900–1909) in petimi uspelimi opernimi sezonami (1902/03–1904/05, 1906/07, 1908/09). Pri tem statističnem prerezu je nujno poudariti, da je bilo opernih sezon bistveno več, raven uprizoritev pa pogosto ni preseгла provincialnega povprečja. Povzeto po Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, in Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
- 10 V Ljubljani bi ga lahko uvedel Gašpar Mašek, ki se je šolal v Pragi, kjer je bila taka praksa tedaj že utečena. Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 187.
- 11 Prvo sodelovanje *Stanovskega gledališča* in *Filharmonične družbe* je izpričano v virih sicer za leto 1810, pogodbeno zavezano pa je postalo šele s sezono 1832/33. Ustanovi pa sta morali sodelovati že mnogo pred tem, saj gledališče ni imelo dovolj lastnih instrumentalistov in bi bile zgodnejše postavitve odrskih glasbenih del praktično nemogoče. Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 41.
- 12 Družba impresarijev Eduarda Neufelda in Heinricha Börnsteina, ki je ljubljansko gledališče prevzela v sezoni 1832/33, je v Ljubljano pripeljala – poleg več sposobnih in glasbeno dobro izšolanih solistov – tudi dvanajst pevcev, ki so bili angažirani izključno za zborovsko petje. Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 96.
- 13 Lah, »Nemško glasbeno gledališče«, 154.
- 14 Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 7–44; Otto Schneiderreit, *Operettenbuch: die Welt der Operette, die Operetten der Welt* (Berlin: Henschelverlag, 1962), 123–134.
- 15 Porast baletnih uprizoritev beležimo v sezonah, ko so gledališče vodili: 1790/91 Georg Wilhelm, 1791/92 Franz Xaver Felder, 1792/93, 1793/94 Albionic Roland in Georg Müllner, 1795 Anton Vanini, 1804/05 Wilhelm Frasel, 1828/29 Carl Waidinger, 1846/47 Franz Thomé, 1877/78 Julius Fritzsche, 1886/87 Julius Schulz, Rudolf Frinke 1892/93, 1893/94. Povzeto po Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, in Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
- 16 Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 9–84.
- 17 Jože Sivec, *Opera na ljubljanskih odrih od klasicizma do 20. stoletja: izbrana poglavja*, ur. Metoda Kokole in Klemen Grabnar (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2010), 58.
- 18 Omeniti velja, da so ljubljanske uprizoritve skladateljevih del pozneje ujele korak z zahodnim svetom, saj sta na primer *Seviljski brivec* in *Otello* pri nas doživela premieri le kratak čas za dunajsko

- in praško premiero, a celo prej kot v Parizu, Londonu, Berlinu itn. Gl. Alfred Lowenberg, *Annals of opera 1597–1940* (Cambridge: W. Heffer & Sons, 1943), 649–650, 643–646.
- 19 Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 106; Jože Sivec, »Rossinijeve opere na odru Stanovskega gledališča v Ljubljani,« *Muzikološki zbornik* 1 (1956): 45–46.
- 20 Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 177.
- 21 Temelje bogati operni poustvarjalnosti v Ljubljani je sicer položila že uspešna družba Karla Mayerja, ki je v sezonah 1824/25 in 1825/26 pripravila bogat in obsežen glasbeni program. Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 74–80.
- 22 Povzeto po Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, in Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
- 23 Povzeto po Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, in Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
- 24 Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 88, 105.
- 25 Povzeto po Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, in Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
- 26 *Trubadur* se je proslavil kot največkrat izvajana opera na nemškem odru ljubljanskega gledališča.
- 27 Zanimivo je, da se v obdobju do prve svetovne vojne na nemškem repertoarju nikakor nista uspeli uveljaviti skladateljevi operi *Nabucco* in *Traviata*: medtem ko je bila prva po ljubljanski premieri 1867 na sporedu še tri sezone (1874/75, 1875/76 in 1906/07), pa je postala druga po letu 1852 povsem pozabljena. Povzeto po Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, in Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
- 28 Povzeto po Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, in Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
- 29 »Theaterbericht vom 6. d.« *Laibacher Zeitung*, 7. marec 1874, 374.
- 30 Opero so ob koncu sezone uprizorili gostujoči operisti iz Celovca pod vodstvom umetniškega vodje Franza Eglsserja. Lah, »Nemško glasbeno gledališče«, 64–65.
- 31 Podobno sliko kažeta tudi repertoarja celovškega in zagrebškega gledališča. Gl. Branko Hećimović, ur., *Repertoar hrvatskih kazališta 1* (Zagreb: Globus, 1990); Branko Hećimović idr., ur., *Repertoar hrvatskih kazališta 2* (Zagreb: Globus, 1990); Helmar Rudan in Othmar Rudan, *Das Stadttheater in Klagenfurt: Vorgeschichte und Entwicklung* (Celovec: Verlag des Landesmuseum für Kärnten, 1960); Othmar Rudan, *Das alte Stadttheater in Klagenfurt: 1868–1910* (Celovec: Verlag des Geschichtsvereines für Kärnten, 1968).
- 32 Medtem ko opere *Tannhäuser* po premierni postavitvi na nemškem odru v Ljubljani ne srečamo več, so bile ostale omenjene na sporedu še v dveh (*Leteči Holandec* – 1904/05 in 1906/07; *Valkira* – 1906/07 in 1908/09) oziroma treh sezonah (*Lohengrin* – 1892/93, 1906/07 in 1908/09). Povzeto po Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
- 33 J. [Julius pl. Ohm Januschowsky], »Deutsche Bühne (ocena *Valkira*, R. Wagner),« *Laibacher Zeitung*, 22. februar 1907, 387.
- 34 Sivec, *Opera na ljubljanskih odrih*, 212–214; Lah, »Nemško glasbeno gledališče«, 112–116.
- 35 Povzeto po Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
- 36 *Spielopera* ali igrana opera je opera z govornim dialogom, komično vsebino in spevno glasbo. V zvrst igrane opere sodijo na primer v Ljubljani nekoč priljubljene Lortzingove uspešnice, *Die lustigen Weiber von Windsor* (*Vesele žene windsorske*) Otta Nicolajja (1810–1849), in druge.
- 37 Lah, »Nemško glasbeno gledališče«, 164.
- 38 Špela Lah, »Fenomen operete na odru ljubljanskega gledališča do 1914,« v: *Glasba in (za) oder*, ur. Primož Kuret, Slovenski glasbeni dnevi, 28 (Ljubljana: Festival, 2013), 38.
- 39 Nav. delo, 39–40.

- 40 Nav. delo, 42.
- 41 Povzeto po Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču* in Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
- 42 Kritike oziroma poročila, pod katera so se podpisali Leopold C. Ledenig, Kaus, Leopold Kordeš, Vinko Fereri Klun, Peter pl. Radics in drugi, je redno objavljala *Laibacher Zeitung*.
- 43 Špela Lah, »Julius Ohm-Januschowsky in njegovo kritiško delo v Ljubljani,« *Muzikološki zbornik* 43, št. 1 (2007): 127–135.
- 44 Povzeto po Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, in Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
- 45 Peter pl. Radics, *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach: Kulturbilder anlässlich der Eröffnung des Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheaters* (Ljubljana: samozaložba, 1912), 106.
- 46 »[...] der Erfolg im Ganzen ein so außerordentlich günstiger, wie sich eines ähnlichen seit Jahren nur wenige Vorstellungen zu erfreuen hatten.« Klun, »Theater,« *Laibacher Zeitung*, 1. oktober 1855, 971.
- 47 »Etwas Vortreflicheres, als das Zusammenwirken aller Sänger dieser Oper, kann man schwerlich sehen und hören.« Th., »Italienische Oper in Laibach,« *Carniola* 5, št. 2 (1842/43): 8.
- 48 »Theater,« *Laibacher Zeitung*, 20. januar 1867, 107.
- 49 »[...] haben unverhofftes, erstaunliches geleistet.« »Theaterbericht,« *Laibacher Zeitung*, 7. marec 1874, 374.
- 50 J. [Julius pl. Ohm Januschowsky], »Deutsches Theater [ocena Glumači, R. Leoncavalla],« *Laibacher Zeitung*, 6. december 1893, 2398–2399.
- 51 »[...] die unbestritten die beste war, die wir im neuen Theater erlebten.« J. [Julius pl. Ohm Januschowsky], »Deutsche Bühne,« *Laibacher Zeitung*, 28. januar 1909, 191.
- 52 Lah, »Nemško glasbeno gledališče«, 112–114.
- 53 Pogostejša gostovanja italijanskih operistov beležimo po znamenitem Ljubljanskem kongresu leta 1821 (od 1821 do 1824), nato pa še v obdobjih med letoma 1841 in 1845 ter 1850 in 1854. Povzeto po Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*.
- 54 Anton Trstenjak, *Slovensko gledališče: zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske* (Ljubljana: Dramatično društvo, 1892), 45.
- 55 Povzeto po Trstenjak, *Slovensko gledališče*.
- 56 Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3 (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1960), 300–304.
- 57 Špela Lah, »Slovensko-nemška dihotomija v Deželnem gledališču v Ljubljani med letoma 1892 in 1914,« *Muzikološki zbornik* 46, št. 2 (2010): 98.
- 58 Na slovenskem odru so bile premierno predstavljene: Vilém Blodek *V studni (V vodnjaku)*; Josef Richard Razkošny *Mikulaš*; Karel Bendl *Starý ženich (Stari ženin)*; Stanisław Moniuszko *Halka*; Ivan pl. Zajc *Nikola Šubič Zrinski*; Srečko Albin *Maričon*; Karel Kovařovic *Psohlavci (Psoglavci)*; Josip Mandić *Petar Svačić*; Karel Weis *Der polnische Jude (Poljski Žid)* in *Utok na mlýn (Naskok na mlin)*; Vladimir Ivanovič Rebikov *Elka (Božično drevo)*; Adam Minchejmer *Mazepa*; František Neumann *Milhovani*. Povzeto po Dušan Moravec idr., ur., *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967).
- 59 Povzeto po Moravec, *Repertoar slovenskih gledališč*.
- 60 Smetanova uspešnica je postala najbolj priljubljena opera slovenskega gledališča; v dvanajstih sezonah je doživela kar 49 uprizoritev. Špela Lah, »Opera v Deželnem gledališču med letoma 1861 in 1914,« v: *Opera balet Ljubljana: zlitje stoletij*, ur. Kristjan Ukmar (Ljubljana: SNG Opera in balet, 2011), 142.

- 61 Zelo podobna je bila slika na primer graškega opernega repertoarja do leta 1914, ki se je večinoma prav tako omejeval na dela zahodnoevropskih skladateljev – z izjemo Smetanovih *Prodane neveste* in *Daliborja* ter *Pikove dame* Čajkovskega. Primerjava z graškim repertoarjem temelji na pregledanih gledaliških lepakih, ki jih hrani arhiv *Opere v Gradcu (Oper Graz)*.
- 62 Lah, »Slovensko-nemška dihotomija«, 102.
- 63 Nav. delo, 103–104.
- 64 Lah, »Slovensko-nemška dihotomija«, 106.
- 65 Nav. delo, 98.
- 66 Obravnava slovenske kritike se osredotoča na zapisane vire iz liberalno usmerjenega *Slovenskega naroda* in nemškega *Laibacher Zeitung*.
- 67 Vodstvo slovenskega *Deželenega gledališča*, ki se je že od samega začetka pritoževalo nad poročili ljubljanskega nemškega dnevnika, si je naposled pri deželnem odboru izborilo odvzem pravice do ocenjevanja slovenskih predstav njegovega poročevalca. V njegovih objavah so prepoznali politične intencije, »v prvi vrsti namenu, škodovati slovenskemu gledališču na korist nemškemu. ... ker poročila uradnega lista razburjajo tako občinstvo kakor gledališko osobje, vprašamo, ali je opravičen uradni list ... sistematično uničevati velevažni slovenski kulturni Zavod, in iz zasobne mržnje hujskati proti posameznim članom slovenskega gledališča«. Poročil o slovenskih dogodkih v *Laibacher Zeitung* zato ni moč zaslediti med letoma 1897 in 1908. Zanimivo je, da je poročila o slovenskih predstavah v sezoni 1908/09 v nemškem časniku zopet prevzel taisti avtor, podpisan z inicialko -n-. »Dnevne vesti,« *Slovenski narod*, 27. november 1897, 3.
- 68 »Pravo zlo je, da se skuša onemogočiti vsaka prava odkritosrčna kritika, češ, kar je našega ne smemo, zmanjševati in trgati — in kar ni hvala, se smatra za oškodovanje. ... Občudovanje zaslužijo možje, ki zatajujejo sami sebe v toliki meri, da pišejo dostikrat proti svojemu pravemu prepričanju. ... Poročevalec časih prav interesantno in pregnantno popiše dobre strani kake predstave, slabe strani predstave in posameznih igralcev pa — zamolči. S takimi žurnalističnimi finesam si zavaruje poročevalec hrbet in doseže vendar svoj namen: predstava je pohvaljena. In gledališka predstava se mora pohvaliti, ... ker sicer bi se reklo, da je poročevalec dotično igro ubil. ... Naša želja je, da bi se začela kritika pri nas resno negovati ... in da bi prenehala, biti samo reklama«. »Beseda o kritiki,« *Slovenski narod*, 12. december 1904, 2.
- 69 P. K., »Slovensko gledališče,« *Slovenski narod*, 6. marec 1907, 4.