

9

**SLOVENSKA OPERNA USTVARJALNOST
V 19. STOLETJU**

Gregor Pompe

**9.1 NACIONALNO OPERNO GLEDALIŠČE IN
NACIONALNA OPERA – VZPON SLOVENSKEGA
PROVINCIALNEGA MEŠČANSKEGA GLEDALIŠČA**

Opero je v 19. stoletju treba razumeti kot osrednjo kulturno institucijo – po eni strani je privlačila široke množice občinstva, po drugi strani pa uspešno ohranjala status elitnega,¹ kar med drugim pomeni, da so v opero, ki je bila prejšnja stoletja predvsem »v lasti« višjih, premožnejših, torej vladajočih slojev, vse bolj začeli zahajati tudi novo nastajajoči srednji in nižji sloji. Takšna sprememba v socialni strukturi opernega občinstva seveda odraža širše socialne tendence v družbi 19. stoletja, hkrati pa so se v operi 19. stoletja vse bolj kazale tudi spremembe v nacionalni moči posameznih narodov. Obe spremembi – socialna struktura opernega občinstva in nastajanje t. i. nacionalnih oper, v katerih so se zrcalile politične in identifikacijske želje narodov, ki so hrepeneli po lastnih nacionalnih državah – pa je mogoče zaznati tako na ravni recepcije kot produkcije. Skladno s spremenjenim »odjemalcem« se je spreminjala tudi vsebinska plat oper in posledično glasbena struktura. Tipično znanilko takšnih sprememb lahko odkrijemo v pariškem žanru velike opere (*grand opéra*), in sicer v velikih slikah (*tableaux*), pravih množičnih scenah, ki kažejo na spremenjeno, revolucionarno moč množice v družbi.

Da bi opera lahko postala ne le zrcalo, temveč tudi torišče socialnih in širših družbenih sprememb, se je morala spremeniti njena socialna funkcija. Takšen

premik lahko zasledimo v vplivnem spisu *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* (*Kakšen je pravzaprav učinek dobrega stalnega gledališkega odra?*, 1784), v katerem Friedrich Schiller (1759–1805) gledališče razume predvsem kot prostor izobraževanja občinstva.² Vzporedno z izobraževalno funkcijo pa se je operi vse bolj pripisovalo tudi moč nacionalnega identifikacijskega objekta, kar je sicer temeljna romantična drža. Zagon ji je dal Johann Gottfried Herder (1744–1803) s svojim prepričanjem, da obstaja nacionalna glasbena esenca, kar je skušal dokazati na podlagi svoje zbirke ljudskih pesmi.³ Podoben vzgon je dala tudi ideja nacionalne literature, ki jo je v v svojih dunajskih predavanjih z naslovom *Geschichte der alten und neuen Literatur* (*Zgodovina stare in nove literature*, 1812) zagovarjal Friedrich Schlegel (1772–1829): vsaka nacija ima pravico do svojega nacionalnega jezika in s tem tudi do literature.⁴ Le lučaj od takšnega prepričanja pa je misel, da lahko opera postane nosilka nacionalnega in da je v tipični nacionalni operi mogoče prepoznati poteze specifičnega nacionalnega sloga, ki ga gre sicer v večini primerov razumeti v Hobsbawmovem smislu predvsem kot »izmišljevanje tradicije«⁵ in ne toliko kot odraz avtentičnega bistva posameznega naroda.

Idejo nacionalnega lahko povežemo z opero kot institucijo (*nacionalno operno gledališče*) ali z opero kot umetniškim delom (*nacionalna opera*). Zgodnje poskuse lahko ugledamo v pariški ustanovi *Francosko gledališče* (*Théâtre Français*) in pozneje še v dunajskem *Nemškem nacionalnem gledališču* (*Teutsches Nationaltheater*), ki ga je razsvetljeni cesar Jožef II. skušal odrešiti zakonitosti trga in nameniti izobraževanju občinstva, ter v nemški obliki glasbenega gledališča, spevoigri (*Singspiel*), kot rivalu prevladujoči italijanski operi, v 19. stoletju pa lahko prve zametke ugledamo v času, ko je dresdensko dvorno opero vodil Carl Maria pl. Weber (1786–1826). Webrov pristop lahko razumemo še v smislu »romantičnega nacionalizma«: ni iskal »avtentično« nemških oper in čeprav si je sam za svoje opere izbiral nemške librete, je kot »nemške« razumel tudi tujejezične opere (predvsem francoske), ki so jih uprizarjali v nemškem prevodu. Zato ni čudno, da je kot formalna in vsebinska matrica Webrovi nacionalni operi *Der Freischütz* (*Čarostrelec*, 1821) služil francoski žanr *opéra comique*. Stvari pa so se močno preobrnilo potem, ko je vodenje dresdenske opere prevzel Richard Wagner (1813–1883), čigar nacionalizem je mogoče označiti kot »etični nacionalizem«.⁶ Wagner se je postavil v vlogo skrbnika nemške

tradicije, ki je segala od Wolfganga Amadeusa Mozarta (1756–1791) in Ludwiga van Beethovna (1770–1827) do Webra, ter je na ta način skušal etablirati kanon avtentičnih nemških opernih del. Na repertoarju je močno povečal delež oper nemških avtorjev, tujejezična dela pa je prevajal, s čimer ni »nacionaliziral« le opernega jezika, temveč tudi repertoar.⁷ Druga pomembna Wagnerjeva ideja pa je povezana s poddržavljenjem gledališča: nadzor nad gledališči naj ima država, ki naj med drugim omogoči, da gledališče izstopi iz mehanizmov kapitalističnega trga in postane avtonomna umetniška institucija.⁸ Prav te Wagnerjeve ideje pozneje močno odmevajo v zasnovi nacionalnega opernega gledališča v Pragi, ki je predstavljalo model za številna druga nacionalna gledališča po Evropi, tudi za slovenskega.

Toda ob vprašanjih formiranja nacionalnih gledaliških ustanov in oper ne gre za preprosto antitezo med nacionalnim in mednarodnim: proces formiranja nacionalnih oper je ujet v dihotomičen odnos med postopnim razlikovanjem in približevanjem. Na začetku 19. stoletja na vseh evropskih opernih deskah kraljujeta dva tipa oper (tudi jezika) – italijanski in francoski –, ob njegovem koncu pa je italijanska opera samo ena od številnih v širokem košu nacionalnih opernih tradicij. Toda to še ne pomeni, da so se operni tipi posameznih nacij tudi bistveno razlikovali. Prej nasprotno: posamezne nacionalne opere kažejo precejšnje število skupnih potez, v grobem pa bi lahko ločili samo dva tipa nacionalnih oper: 1) opere, zasnovane po Wagnerjevi obliki glasbene drame (tipičen primer predstavlja Bedřich Smetana [1824–1884]), in 2) nacionalne opere, povzete po zgledih zahodnoevropskih oper (Mihail Glinka [1804–1857], ki je modeliral nacionalno opero *Жизнь за царя* [*Življenje za carja*] po italijanskih vzorih).⁹ Tako je za nacionalne opere različnih narodov značilna uporaba zelo sorodnega glasbenega »jezika« oz. »tehnologije«, zaradi česar se nacionalna opera izkaže kot izrazito ideološko obarvan pojem.¹⁰ Takšne sorodnosti je mogoče odkriti že na povsem zunanji ravni – kar 48 novih evropskih gledaliških hiš je v 19. stoletju zasnoval dunajski arhitekturni tandem Fellner & Helmer:¹¹ med drugim tudi novo operno gledališče v Pragi, pregledala pa naj bi tudi načrt za novo stavbo ljubljanskega *Deželnega gledališča* (*Landschaftliches Theater*), ki sta ga izdelala sicer češka arhitekta Jan Vladimír Hráský in Anton J. Hrubý.¹² Zelo podoben je bil tudi repertoar nacionalnih opernih hiš, na mednarodno plat pa opozarjajo tudi poustvarjalni umetniki, ki so prosto gostovali po celi Evropi.¹³

V zvezi z opero na Slovenskem v 19. stoletju si je tako treba zastaviti vprašanja o obstoju nacionalnega opernega gledališča in nacionalne opere. Na prvi del vprašanja je lahko odgovor brez dvoma pozitiven. Leta 1848 ustanovljeno *Slovensko društvo* si je kot enega od ciljev zadalo »prirejati besede in gledališke predstave«,¹⁴ katerih del je bila že takoj na začetku tudi glasba in na ta način glasbeno-gledališki zametki, ki so sprožili slovensko glasbeno-gledališko tvornost. Tako so že kmalu priredili nekaj »iger s petjem« (gre za enostavna gledališka dela, v katera so bile vložene tudi glasbene točke): 22. novembra 1848 so uprizorili »burko s petjem« *Tat v mlinu*, naslednje leto pa še komad *Dobro jutro* – v obeh primerih je vložne glasbene točke napisal Jurij Flajšman (1818–1874), tipičen slovenski romantični skladateljski amaterski navdušenec, ki sicer tudi ob drugačnih infrastrukturnih pogojih najbrž ne bi bil sposoben napisati zahtevnejšega glasbeno-gledališkega dela.

Toda prav v to smer so bila uperjena stremljenja *Slovenskega društva* in tudi skladateljev – žanrski nabor so skušali širiti tudi z bolj glasbeno prežetimi žanri, kot je bila na primer priljubljena oblika spevoigre. V tem kontekstu lahko razumemo spevoigro *Jamska Ivanka* Miroslava Vilharja (1818–1871) ali kot je sam zapisal: »izvirno domorodno igro s pesmami v treh dejanjih«. Vilhar je besedilo za spevoigro sprva napisal v nemščini (*Johanna von Luegg*) na podlagi nedokončanega libreta *Anna von Gösting*,¹⁵ nato pa je dal svojo spevoigro tudi natisniti. Natis, predvsem njegova notacija, jasno kaže razpetost med željo po velikem slovenskem nacionalnem glasbeno-gledališkem delu (snov obravnava tematiko iz križarskih vojn 12. stoletja in v ospredje postavlja slovensko »predzgodovino«) in skromnimi kompozicijskimi sposobnostmi: skladba je notirana v dveh sistemih, pri čemer je le iz konteksta, ne pa iz samega zapisa razvidno, katere točke so namenjene zboru in katere posameznim solistom (zgornja linija klavirja je hkrati tudi pevska linija; zapisa zborovske pesmi in solistične vokalne točke se sploh ne razlikujeta). Brez te posebnosti, ki gotovo odraža tudi skromne možnosti za izvedbo – *Filharmonična družba* (*Philharmonische Gesellschaft*) je leta 1851 izvedla le tri odlomke iz spevoigre –, se zdi, da skuša glasba stopati v čevlje italijanskega belkanta, saj je pobarvana izrazito periodično in v oblikovnem pogledu precej kratkosapna (gre za kratke forme, zgrajene iz periodičnih stavkov), harmonija pa se ne oddaljuje od osnovnih, šablonskih zvez. Do večje veljave je delu pomagal Georg Schantl (1839–1875), kapelnik *Dramatičnega društva*, ki

je za izvedbo leta 1871 delo priredil: instrumental je Vilharjevo »klavirsko« predlogo in dopisal uverturo, ki se motivično napaja iz posameznih točk (vsega skupaj obsega Vilharjeva spevoigra 13 točk).¹⁶

Tudi naslednjo spevoigro, *Tičnik* Benjamina Ipavca (1829–1908), je treba razumeti v kontekstu prizadevanj *Slovenskega društva* po širjenju gledališkega dela in približevanju tehtnejšim glasbeno-gledališkim formam, le da se je Ipavec odpovedal zgodovinsko-nacionalni tematiki in izbral lahkotnejšo snov, ki se bolj prilega izbranemu žanru. Skladatelj je *Tičnika*, »kratkočasno spevoigro v jednom delu«, napisal po predlogi veseloigre *Der Käfig* Augusta von Kotzebueja (1761–1819), ki jo je poslovenil »literarno ambiciozni celjski gimnazijec«¹⁷ Mihael Lendovšek (1844–1920), znan tudi pod psevdonimom Bogoslav Rogački. Besedilo je brez resnih umetniških pretenzij, bolj burkaške narave (o tem pričata med drugim sila nerodno namigovanje na »tiča«, kar je mogoče razumeti bolj ali manj vulgarno, hkrati pa ohranja tipično situacijo iz *commedie dell'arte in žanra opera buffa*, ko si star možak zaželi mlade dekline, kar prepreči mladi samec), Ipavec pa je očitno začutil, da bi morda lahko bil kos takšnemu lažjemu gledališkemu žanru. Spevoigro sestavlja devet točk in uvertura, pozneje (1883) pa je skladatelj dodal še svojo uglasbitev Jenkove pesmi *Spremenjeno srce*¹⁸ – Ipavec se je kot zdravnik in vendarle še amaterski skladatelj (kompozicije se je učil v Gradcu pri Wilhelmu Mayerju [1831–1898], ki je sicer svoje znanje posredoval tudi Ferucciu Busoniju, Felixu Weingartnerju, Wilhelmu Kienzlu in Emilu von Reznicku) zavedal svojih meja in je orkestracijo prepustil čitalniškemu kapelniku Josefu Fabianu (1835–1902). Glasbeni stavek je v primerjavi z Vilharjevim sicer bolj razvit, a še vedno zelo enostaven, kar lahko v določeni meri najbrž ponovno pripišemo skladateljevemu prilaganju tehnični verziranosti domačih igralcev-pevcev in glasbenikov. Melodika je večinoma šablonska in teče po akordskih tonih ali lestvičnih postopih in mestoma priključuje v spomin ljudsko glasbo. Tudi harmonija ostaja v osnovnih okvirih (modulacije v bližnje tonalitete znajo biti mestoma še okorne), zanimivo pa je, da skladatelj osnovno periodiko pogosto blaži s številnimi zunanji in notranji razširitvami. Kljub neambicioznemu libretu in enostavni glasbeni fakturi ali pa prav zaradi njiju je spevoigra (Fabian svojo partituro opremi z žanrsko oznako »opereta«, kar kaže na to, da v tistem času razločevanje med oznakama spevoigra in opereta še ni bilo natančno ter da sta obe zaznamovali

vsebinsko in glasbeno lažjo obliko glasbeno-gledališkega dela) doživela sorazmeren uspeh – samo leta 1866 je bila izvedena kar petkrat, nadaljnje izvedbe pa so sledile še v letih 1869, 1872 in 1888. Vse to je potrdila tudi sočasna kritika, ki je izpostavila predvsem slovenski značaj dela¹⁹ – Ipavčevo delo se je merilo z utilitarističnimi vatli: delo je bilo namenjeno predvsem utrjevanju nacionalne zavesti (ne gre spregledati, da je bilo krstno uprizorjeno v sklopu praznovanja obletnice Vodnikovega rojstva), manj pa se je tisk ukvarjal z njegovimi estetskimi dimenzijami, o čemer priča tudi naslednja »kritikova« misel: »Le en glas je, da se Ipavčeva spevoigra more meriti z vsako drugo najboljšo opereto, vrh tega pa ima za nas še toliko večjo vrednost, da so napevi njeni prav v duhu slovanske muzike zloženi.«²⁰

Željo po nacionalnem gledališču v nadaljevanju potrjuje ustanovitev *Dramatičnega društva* leta 1867, ki si je za svoj cilj poleg pospeševanja slovenske dramatike zastavilo tudi uprizorjanje dram in oper v slovenskem jeziku, v ta namen pa so sklenili odpreti tudi lastno šolo za vzgojo pevcev in igralcev.²¹ Prvi pomemben uspeh društva je bil povezan z dogovorom, da smejo dajati igre v slovenščini v sicer nemškem *Deželnem gledališču*, do česar je prišlo leta 1869. Le leto pozneje je društvo izdalo tudi razpis za izvirne slovenske igre (»žaloigro«, »igrokaz«, »opereto«, »libreto«),²² na katerega se je prijavilo 11 avtorjev – za opereto le dva: Anton Foerster (1837–1926) z opereto *Gorenjski slavček* in Anton Hribar (1839–1887) z opereto *Prepir o ženitvi* na besedilo duhovnika Jurija Grabrijana (1800–1882). Razpis je bil v veliki meri modeliran po podobnem razpisu, ki ga je leta 1861 izdal Jan Nepomuk grof pl. Harrach na Češkem, da bi zagotovil češka dela za novoustanovljeno *Začasno gledališče (Prozatímní divadlo)*. Nagradi sta bili razpisani za izvirno češko komično in zgodovinsko opero – slednjo je prejel Bedřich Smetana za opero *Braniboři v Čechách (Branderburžani na Češkem)*.²³ Zato niti ni čudno, da je *Dramatično društvo* žirijo za glasbeni del svojega razpisa poiskalo na Češkem. B. Smetana, Karel Bendl (1838–1897) in dr. Jan Ludevít Procházka (1837–1888) pa najbrž niso imeli veliko dela, ko so od dveh prispelih del za zmagovalca določili *Gorenjskega slavčka*.

Do dokončne utrditve nacionalnega gledališča je prišlo leta 1892 z dograditvijo novega gledališča, saj je bilo v novi stavbi dovolj prostora za sobivanje nemškega in slovenskega *Deželnega gledališča*. Z novo stavbo so se odprli novi

infrastrukturni pogoji, ki so omogočili tudi »žanrski« preskok v slovenski glasbeno-gledališki ustvarjalnosti: če so do tega trenutka nastajale spevoigre, je odprtje gledališča omogočilo tudi uprizarjanje oper.²⁴ Čast prve slovenske opere, izvedene v novem *Deželnem gledališču*, je 10. 12. 1892 pripadla Benjaminu Ipavcu in njegovi »lirični operi v treh dejanjih« *Teharski plemiči*. Prav *Gorenjski slavček* in *Teharski plemiči* se zdita najboljši operi-kandidatki za oznako nacionalna opera, zato bi v njiju morali odkriti nekakšno sobivanje razlikovanja in približevanja. Tipične specifikke nacionalne opere bi bilo mogoče odkriti v sižejih (*Gorenjski slavček* pred nas postavlja tipiko slovenskega podeželskega življenja in je v tem podoben Smetanovi nacionalni operi *Prodana nevesta*, medtem ko Ipavčevo delo obravnava tematiko iz nacionalne zgodovine, kar je značilnost nacionalnih oper), težje pa bi poiskali glasbeno-formalne vzore za obe operi. Foersterjevo delo je bilo sprva zamišljeno kot opereta, torej kot žanr, ki ga ne najdemo med nacionalnimi operami, medtem ko Ipavec sam priznava, da je svoje delo ukrojil po zgledih Lortzingovega žanra *Spieloper*,²⁵ ki ga je prav tako težko pritegniti v kontekst nacionalnih oper. Prav ta odsotnost zgledov na »tehnološki« ravni priča o posebnem statusu slovenske nacionalne opere, o tem, da bi bilo najbrž treba delitev Philippa Thera, ki v 19. stoletju ločuje tri tipe glasbenih gledališč – kraljeve opere (Dresden, Dunaj, Berlin, Sankt Peterburg), aristokratska gledališča (poljsko gledališče v Lvovu) in meščanska gledališča (Praga)²⁶ – razširiti še s četrtim, ki bi najbolje označeval slovensko operno ustvarjalnost in poustvarjalnost: provincialno meščansko gledališče. Vanj so vdirali zgledi iz tujine, toda vsakokrat so bili modelirani in prikrojeni glede na omejene domače zmožnosti in obzorja.

Za natančnejšo razjasnitev predlagane oznake si je treba še pred poglobljanjem v dileme o nacionalni operi postaviti drugo žanrsko vprašanje: ali v 19. stoletju sploh nastane kakšna slovenska opera? Simptomatično je, da se pri poizkusu odgovora na zastavljeno vprašanje močno razlikujeta kvantitativni in kvalitativni vidik. Seznam glasbeno-gledaliških del, ki bi jih lahko postavili v kontekst slovenske glasbe 19. stoletja, slogovno pa umestili v obdobje romantike in moderne, je sorazmerno širok – vključuje (gl. preglednico 9.1) vsaj 50 del, med katera niti niso vštet številni primeri scenskih glasb in tistih iger, v katerih imajo glasbene točke zares podrejeno vlogo doda(t)nih vložkov.

PREGLEDNICA 9.1 Seznam slovenskih glasbeno-gledaliških del iz obravnavanega obdobja

Avtor	Naslov	Libreto	Žanr	Nastanek	Prva izvedba
Jurij Mihevc	<i>Die Radicalcur durch Erfahrung oder der Weg auf das Wahre zu kommen (Radikalno zdravljenje)</i>	Lenz (v nemščini)	alegorično-komična burka	1826	14. 6. 1829, Leopoldstädtertheater, Dunaj
Jurij Mihevc	<i>Das Feenkind (Vilnije dete)</i>	G.Meisl (v nemščini)	čarobna igra (opera) v 2 dejanjih	1826	1. 2. 1928, Leopoldstädtertheater, Dunaj
Jurij Mihevc	<i>Ein ungetreuer Diener seiner Frau (Nezvesti služabnik)</i>	Gleich (v nemščini)	spevoigra	1826	31. 1. 1829, Leopoldstädtertheater, Dunaj
Jurij Mihevc	<i>Das Reimspiel (Igra z rimami)</i>		spevoigra	1827	11. 2. 1928, Theater an der Josefstadt, Dunaj
Jurij Mihevc	<i>Recht behalten die Planeten (Planeti)</i>		spevoigra	1833	1833, Dunaj
Jurij Mihevc	<i>Die Maske oder die Männerfeindinnen (Krinka ali sovražnice moških)</i>	Josef Schichk (v nemščini)	komična slika v 3 dejanjih	1837	6. 6. 1840, Theater an der Wien, Dunaj
Miroslav Vilhar	<i>Jamska Ivanka</i>		spevoigra	1850	30. 3. 1871, Dramatično društvo, Ljubljana
Benjamin Ipavec	<i>Tičnik</i>	M. Lendovšek po veseligr <i>Der Käfig</i> A. Kotzebuja	spevoigra	1864	4. 2. 1866, ljubljanska čitalnica
Anton Hribar	<i>Prepir o ženitvi</i>	Jurij Grabrijan	opereta	1871	vipavska čitalnica
Anton Foerster	<i>Gorenjski slavček</i>	Luiza Pesjak in Emmanuel Züngl	lirična komična opera v 2 dejanjih	1871 (opereta); 1896 (opera)	27. 4. 1872, Dramatično društvo; 30. 10. 1896, Dramatično društvo
Anton Stöckl	<i>Čarovnica</i>	Jakob Alešovec	spevoigra	1875	2. 4. 1876
Anton Stöckl	<i>Krah</i>	Jakob Alešovec	opereta	1876?	31. 12. 1876, ljubljanska čitalnica
Davorin Jenko	<i>Vračara ili Baba Hrka (Čarovnica ali Baba Hrka)</i>		čarobna opereta	1882	1882
Fran Serafin Vilhar	<i>Zvonimir</i>	Fran Serafin Vilhar	operni fragment v enem dejanju	1886	nedokončano

Avtor	Naslov	Libreto	Žanr	Nastanek	Prva izvedba
Benjamin Ipavec	<i>Teharski plemiči</i>	Anton Funtek	lirična opera v 3 dejanjih	1890	10. 12. 1892, Dramatično društvo
Viktor Parma	<i>Urh, grof celjski</i>	Anton Funtek	izvirna opera v 3 dejanjih	1892–93	15. 2. 1895, Dramatično društvo
Fran Gerbič	<i>Kres op. 38</i>	Fran Gerbič	romantično-dramatična opera v 3 dejanjih	1893–96	neizvedeno
Davorin Jenko	<i>Pribislav i Božana (Pribislav in Božana)</i>		glasba za dramo	1894	1894, Beograd
Hrabroslav Otmar Vogrič	<i>Jamska Ivanka</i>	Danilo Devetak po Vilharju	opereta v 3 dejanjih	1895	1895, Tolmin
Hugo Wolf	<i>Corregidor</i>	Rosa Mayreder Obermayer po noveli <i>Trirogeljnik</i> Pedra Antonia de Alarcona	komična opera v 4 dejanjih	1895–96	7. 6. 1896, Nacionalno gledališče Mannheim
Viktor Parma	<i>Ksenija</i>	Anton Funtek in Fran Göstl	opera v 1 dejanju	1896	5. 1. 1897, Dramatično društvo
Fran Serafin Vilhar	<i>Smiljana</i>	Milan Kreković po drami Josipa Eugena Toimića <i>Pastorek</i> (v hrvaščini)	opera v 2 dejanjih	1896	31. 1. 1897
Emerik Beran	<i>Melusina</i>	Emerik Beran po istoimenski drami Franza Grillparzerja (v nemščini)	opera v 3 dejanjih	1896; predelava 1918	neizvedeno
Viktor Parma	<i>Stara pesem</i>	Guido Menasci po pesnitvi H. Heineja (prevod Ivan Cankar)	dramatična romanca v 1 dejanju in 3 podobah	1897	24. 3. 1898; HZK Zagreb
Risto Savin	<i>Poslednja straža op. 1</i>	Richard Batka po istoimenski baladi Aškerca	dramatičen prizor	1898–1905	19. 3. 1906, HZK Zagreb
Fran Serafin Vilhar	<i>Ustaše op. 146 (Ustaške nesreče)</i>	Ljudevit Varjačić	burleska v 1 dejanju	1899	
Josip Ipavec	<i>Možiček</i>		pantomima	1900	1901, Gradec
Hrabroslav Otmar Vogrič	<i>Lucifer</i>		opereta	1901?	1901, Trst
Hrabroslav Otmar Vogrič	<i>Prvi maj</i>	Danilo Devetak	opereta	1901?	1901, Tolmin

Avtor	Naslov	Libreto	Žanr	Nastanek	Prva izvedba
Fran Serafin Vilhar	<i>Ivanjska kraljica (Kresna kraljica)</i>	Vilim Filipašič (Milivoj Podravski) (v hrvaščini)	opera v 1 dejanju	1902	25. 3. 1902, HZK Zagreb
Viktor Parma	<i>Carične Amazonke</i>	A. D. Borum (Anton Dolleczek)	opereta v 3 dejanjih	1902	24. 3. 1903
Fran Serafin Vilhar	<i>Gospodja Pokondirovička (Gospa Prevzetnica)</i>	A. Grund, V. Badalič	opereta v 3 dejanjih	1905	1905, HZK Zagreb
Emil Hochreiter	<i>Heimfahrt op. 35 (Domov)</i>	Karl Hufnagl (v nemščini)	glasbena drama v enem dejanju	1911	neizvedeno
Josip Ipavec	<i>Prinzessin Tollkopf (Princesa vrto-glavka)</i>	Maria pl. Berks (v nemščini)	komična opera v starem številčnem slogu	1905–10	29. 11. 1997, Maribor
Hrabroslav Otmar Vogrič	<i>Choncon</i>	F. E. Lynker	vodvil v 5 delih s predigro	1906	ni podatka
Viktor Parma	<i>Nečak (Lukavi služnik)</i>	Friedrich E. Hirsch	opereta v 3 dejanjih	1906–07	18. 9. 1907, Zagreb
Hrabroslav Otmar Vogrič	<i>Zlata bajka</i>		opereta	1906?	1906, Trst
Risto Savin	<i>Lepa Vida op. 12</i>	Risto Savin in Richard Batka po povesti Josipa Jurčiča	opera v 4 dejanjih	1907; predelava 1912–14	18. 12. 1909, Dramatično društvo
Hrabroslav Otmar Vogrič	<i>Moč uniforme</i>	Jaka Štoka	operetna burka	1908	1909, Trst
Viktor Parma	<i>Venerin hram</i>	B. Lwowsky (Lvovski), F. Felden	opereta v 3 dejanjih	1908–09	27. 3. 1909, Zagreb
Vinko Vodopovec	<i>Kovačev študent</i>	Ivan Kovačič	opereta	1910	1926, Cleveland
Fran Gerbič	<i>Nabor</i>	Fran Gerbič po istoimenski noveli Huga Viktorja Gerbiča	ljudska opera v 2 dejanjih	1911–13	22. 10. 1925, Ljubljana
Fran Serafin Vilhar	<i>Lopudska sirotica (Sirotica z Lopuda)</i>	Milan Ogrizović po istoimenskem epu Petra Preradovića in istoimenski noveli Kerubina Šegvića (v hrvaščini)	opera v 3 dejanjih	1913	24. 9. 1914, HZK Zagreb

Avtor	Naslov	Libreto	Žanr	Nastanek	Prva izvedba
Anton Schwab	<i>Knez Volkun</i>	Anton Aškerc	spevoigra	1913	1914, Dramatično društvo Maribor
Viktor Parma	<i>Der Bräutigam in der Klemme (Zaročenec v škripcih)</i>	Arnošt Grund	opereta v 3 dejanjih	1915–17	neizvedeno
Viktor Parma	<i>Zlatorog</i>	Richard Brauer po istoimenski pesnitvi Rudolfa Baumbacha v prevodu C. Golarja	opera s predigro in 3 dejanji	1917–19	17. 3. 1921, Ljubljana
Anton Foerster	<i>Dom in rod op. 182</i>	Fran Göstl in Fran Mohorič po igri Gustava Lemoina <i>Materin blagoslov ali nova Chonchon</i> (prevod Josip Cimperman)	opera v 5 dejanjih	1920–23	neizvedeno
Risto Savin	<i>Gospodovski sen op. 23</i>	Risto Savin in Fran Roš	narodna opera v 2 dejanjih s predigro	1921	1. 12. 1923, Ljubljana
Risto Savin	<i>Matija Gubec op. 27</i>	Risto Savin (v nemščini, prevod Fran Roš)	narodna opera v 5 dejanjih	1922–23	30. 10. 1936, Ljubljana
Viktor Parma	<i>Pavliha</i>	V. Rožanski Kovačič	komična opera v 3 dejanjih	1924	neizvedeno

Toda tak seznam se bistveno skrči, brž ko posamezna dela in avtorje motrimo skozi tri sata: nacionalno, žanrsko in kakovostno. Na ravni nacionalnega – ali imamo dejansko opraviti s slovenskimi operami oz. slovenskimi avtorji – problem predstavljajo dela Huga Wolfa, Jurija Mihevca, Davorina Jenka, Frana Serafina Vilharja, Emila Hochreiterja ter deloma tudi Antona Foersterja, Viktorja Parme, Josipa Ipavca in Rista Savina.

9.2 »NACIONALNA« VPRASHANJA

Hugo Wolf (1860–1903) se je sicer rodil v Slovenj Gradcu in bil po mamini strani slovenskega rodu, vendar sam sebe nikoli ni razumel kot slovenskega skladatelja,

njegove ustvarjalne napore pa je mogoče z lahkoto umestiti v kontekst dunajske moderne. To velja tudi za edino skladateljevo opero *Corregidor* (1896), napisano na nemški libreto Rose Mayreder Obermayer – komična opera je zasnovana kot niz pesemskega in na ta način izdaja njenega avtorja kot izjemnega mojstra samospeva, ki pa zna gledališke situacije redkeje izkoristiti za pravo dramatično akcijo, zaradi česar je opera sicer polna lepih glasbenih trenutkov, ki pa težje živijo na gledaliških deskah. Seveda pa Wolfova kompozicijska pisava, zavezana moderni in tako že bolj drzno razvejani kromatični harmoniji, torej Wagnerju, v marsičem močno presega operne poizkuse slovenskih avtorjev.

Brez dvoma so korenine Jurija Mihevca (1805–1882) povsem slovenske, toda svojo kariero je usmerjal v tujino (Dunaj, Pariz), kjer je dočakal tudi izvedbe svojih glasbeno-gledaliških del. V slovenski muzikologiji velja prepričanje, da »v glasbeno življenje na Slovenskem Mihevc ni prispeval skoraj nič« in da »nanj tudi razvojno ni vplival«,²⁷ s čimer se je mogoče strinjati. Toliko bolj problematično je, ker Mihevčeve spevoigre, z izjemo dveh uvertur, niso ohranjene in je težje ocenjevati njihovo kakovost in slogovne značilnosti. Do sedaj je sicer veljalo prepričanje, da gre podobno kot v primeru Mihevčevih klavirskih kompozicij, namenjenih salonu in razkazovanju lastnih virtuosnih vragolij, za obrtniške izdelke, popularno glasbo brez resne umetniške vrednosti – L. M. Škerjanc ima Mihevca za »površinskega umetnjakarja«²⁸ –, na kar sicer kažejo tudi redke ponovitve v dunajskih gledališčih, vendar ohranjena uvertura k »čarobni igri« *Das Feenkind* (*Vilinsko dete*, 1826) izkazuje izrazite simfonične poteze (počasen uvod, dve temi, obrisi sonatne forme), celo kontrapunktični brio beethovnovskih razsežnosti,²⁹ kar omogoča špekulacije tudi o nekoliko višji vrednosti drugih glasbenih točk, ki se niso ohranile.

Tudi poreklo Frana Serafina Vilharja (1852–1928), sina Miroslava Vilharja, ki pa se po letu 1870, ko je odšel študirat v Prago na orglarsko šolo, ni več vrnil v domovino, je slovensko. Toda od leta 1881 je služboval na Hrvaškem in se s svojimi deli, v katerih se pogosto sklicuje na hrvaško folkloro, povsem zavezal hrvaški nacionalni glasbi. Podobno kot Stanka Vraza (1810–1851) ga je prevzela ideja južnoslovanske in vseslovanske skupnosti, zato je »dal večji del svojih ustvarjalnih sil hrvaški glasbi«. ³⁰ To je razvidno iz celotnega skladateljevega opernega opusa. V prvi operi, nedokončanem delu *Zvonimir* (1866), si je za snov vzel temo iz hrvaške zgodovine – ohranjeno dejanje priča tudi po svoji glasbeni plati o

tem, da je želel Vilhar ustvariti hrvaško nacionalno opero po Zajčevem modelu.³¹ Nekaj materiala iz tega opernega fragmenta je Vilhar uporabil v naslednjem delu, operi *Smiljana* (1896), ki sicer prinaša tematiko iz hrvaškega podeželja, skladateljeva želja pa je, da bi bila napisana »v celoti v narodnem duhu«,³² na kar kaže tudi osrednji motiv dela, prevzet iz hrvaške ljudske glasbe (*S Bogom ostaj!*). Opera je zasnovana kot niz scen, ki so v resnici točke – njena melodika je izrazito lirična, mestoma celo ekstatična, a skladateljeva kompozicijska tehnika je zares naivno enostavna. Zato je toliko bolj zanimivo zadnje skladateljevo operno delo, *Lopudska sirotica* (*Sirota z Lopuda*, 1913), ki je v celoti prekomponirano in temelji na nekaj spominskih motivih, v katerih že lahko prepoznamo vplive veristične logike. Vilharjevo operno delo na Hrvaškem ni bilo deležno preveč dobrih kritik – v zvezi s *Smiljano* se je govorilo o »naivni in primitivni glasbi«³³ –, veliko boljši sprejem pa so doživele njegove opere v Ljubljani.

V tem pogledu je še posebej pomenljivo Gerbičevo navdušenje nad *Smiljano* (opero so 21. 12. 1901 izvedli v Ljubljani),³⁴ zaradi katerega gre izrazite snovne vzporednice med Gerbičevo opero *Kres* (dokončana 1896) in Vilharjevo *Ivanjsko kraljico* (*Kresna kraljica*, 1902) – v obeh je glavni »protagonist« kresovanje – pripisati nekakšnemu duhovnemu sorodstvu. Prav takšna diskrepanca v recepciji Vilharjevih del med Zagrebom in Ljubljano kaže na posebno slovensko operno »kondicijo«, ki jo gre razumeti v povezavi s predlaganim terminom provincialna meščanska opera – Vilharjeva prizadevanja in sposobnosti so bila nekako uglasena s slovenskimi, četudi se je vsebinsko zavezal ustvarjanju hrvaške nacionalne opere.

Tudi Davorin Jenko (1835–1914) je svoje delo namenil drugemu južnoslovenskemu narodu – leta 1862 je prekinil študij prava na Dunaju in se odločil za poklicno pot glasbenika. Pot ga je vodila v Pančevo, od tam pa v Beograd, kjer je postal kapelnik v gledališču – med Jenkove dolžnosti je tako sodilo tudi ustvarjanje glasbe za gledališče, napisal pa naj bi okoli 90 scenskih glasb.³⁵ Tako Anton Trstenjak v *Slovenskem narodu* leta 1892 ob uprizoritvi *Teharskih plemičev* Ipavčevo delo navaja kot sedmo slovensko glasbeno-gledališko delo, pri čemer med Ipavčeve predhodnike prišteva tudi Jenkovo »čarobno opereto« *Vračara ili Baba Hrka* (*Čarovnica ali baba Hrka*, 1882).³⁶ Toda kontekst prve izvedbe (z opereto so proslavili proglašenje Srbije za kraljevino leta 1892) in material (Jenko uporablja tudi stilizirane srbske ljudske pesmi) delo izrazito postavljata v zgodovino srbske glasbe 19. stoletja.

Drugačen primer predstavlja Emerik Beran (1868–1940), češki skladatelj, ki je od leta 1898 deloval v Sloveniji (najprej v Mariboru, nato v Ljubljani) – podobno, kot se je Vilhar zavezal hrvaški glasbi, je mogoče Berana razumeti kot slovenskega skladatelja, vendar pa skladateljevo edino operno delo, *Melusina* (*Meluzina*), predstavlja drugačen problem: skladatelj je prve skice napisal leta 1885, opero pa končal leta 1896, ko je še služboval v Brnu, torej na Češkem,³⁷ zato dela ni mogoče postavljati v kontekst slovenske glasbe. Izvedba dela je bila že napovedana v Pragi, vendar do nje ni prišlo, zanimivo pa je, da je le nekaj let pozneje na praških odrih navdušila opera s podobno pravljичno tematiko in tudi nekaterimi glasbenimi sorodnostmi (vpetost točk v navidez prekomponirano celoto, podoben razširjen harmonski jezik, celo uporaba tonaliteta kot simbolnih razmejevalcev različnih svetov in posameznih toposov: vilinski svet, lovska glasba) – Dvořákova *Rusalka* (1900).

Podobno življenjsko pot kot Beran je prehodil tudi Anton Foerster, ki ga uvrščamo v številčno češko glasbeniško emigracijo, ki je našla svoje zatočišče v Sloveniji. Toda ob Foersterjevih delih imamo bistveno manj dvomov: tako *Gorenjski slavček* kot tudi pozna opera *Dom in rod* sta nastali na Slovenskem na slovenski libreto. Tako Fran Göstl že leta 1896 zapiše, da je Foerster sicer po rodu Čeh, vendar ga imamo lahko za slovenskega skladatelja.³⁸

Brez dilem pa seveda nismo tudi pri tistih operah, ki so jih sicer napisali slovenski skladatelji, a na tujejezičen libreto, kar so počeli iz različnih razlogov: 1) iz želje, da bi uspeli na tujih, evropskih opernih deskah, 2) ker so delovali na nemško govorečem ozemlju ali pa zato, 3) ker so v resnici bolj obvladali tuji jezik in tako tudi intonacijo tujega jezika. V prvo kategorijo lahko vpišemo opereto *Prinzessin Tollkopf* (*Princesa vrtoglavka*) Josipa Ipvca, ki pa paradoksalno nikoli ni bila izvedena v svojem nemškem izvorniku (slovenski libreto za krstno izvedbo leta 1997 je pripravil Igor Grdina), kar kaže, da nemški svet zanjo ni pokazal večjega zanimanja in tako ostaja v »naročju« slovenske glasbe. Nekaj podobnega velja za Hochreiterjevo »glasbeno dramo v enem dejanju« *Heimfahrt* (*Domov*, 1905). Emil Hochreiter je končal študij prava na Dunaju, nato pa je ostal v prestolnici, kjer je dosegel celo mesto vladnega svetnika, kot glasbenik pa je sodeloval pri bogoslužju v cerkvi Am Hof.³⁹ Hochreiter je sicer ohranjal tesne vezi s slovensko domovino (o tem med drugim priča bogata korespondenca s prijateljem p. Hugolinom Sattnerjem)⁴⁰ – svojo opero je tako sicer napisal na nemški libreto

Karla Huffnagla, a edina možnost za izvedbo se je pokazala v sezoni 1912/13, ko je zanj pri intendantu ljubljanskega gledališča plediral Sattner,⁴¹ zato je delo mogoče analizirati v sklopu slovenske glasbe.

Spet drugače lahko razumemo Rista Savina, ki je bil kot poklicni častnik avstrijske vojske bolj vešč nemškega kot slovenskega jezika: libreto za prvo opero, *Poslednja straža*, mu je po Aškerčevi baladi v nemščini izdelal avstrijski muzikolog, glasbeni kritik in libretist Richard Batka (1868–1922), ki mu je pomagal tudi pri libretu za *Lepo Vido*. Tudi ko se je literarno navdahnjeni Savin sam lotil libreta – v primeru oper *Gospodsvetski sen* in *Matija Gubec* –, je besedilo najprej napisal v nemščini, nato pa ga je prevedel Fran Roš (1898–1976). Situacija je toliko bolj nenavadna, ker je mogoče v vseh treh poznejših delih odkriti jasne zametke slovenske nacionalne opere (*Lepa Vida* prinaša slovensko legendo, *Gospodsvetski sen* in *Matija Gubec* pa črpata iz nacionalne zgodovine). Tudi Viktor Parma je iskal stik s tujejezičnimi libretisti: naročilo za opero *Stara pesem* je dal italijanskemu libretistu Guidu Menasciju (1867–1925), pozneje je libreto za *Zlatoroga* napisal avstrijski ministrski svetnik Richard Brauer, prav tako pa niso v slovenščini libreta za Parmove operete, ki pa prvih izvedb niso doživele »doma«. Podobno kot pri Savinu je tudi Parmova odločitev, da libreto za opero *Zlatorog*, v katero je skladatelj jasno položil tudi nacionalno-identifikacijske intence, napiše tujec v tujem jeziku, nenavadna in predvsem zrcali ozkost domačega operno-kulturnega prostora, ki ni premogel večjih opernih libretistov. Zdi se, da so se domači dramatik te nalogi izogibali ali pa so jo izvedli slabo: tako naj bi bil Cankarjev prevod Menascijevega libreta za *Stara pesem* pravo skrpučalo,⁴² Savin pa ni bil uspešen, ko je na Dunaju prav Cankarja skušal mobilizirati za libreto za *Lepo Vido*.⁴³

9.3 ŽANRSKA VPRAŠANJA

Podobno previdni kot pri vprašanjih nacionalne podstati posameznih avtorjev in njihov del moramo biti tudi pri žanrskem razvrščanju glasbeno-gledaliških del. Izkaže se namreč, da je bila v tistem času na domačih odrih meja med gledališko igro, ki je vsebovala glasbene točke, in razvito spevoigro precej majhna, čemur je najbrž botroval skromen glasbeniško-pevski izvajalski aparat. Tako primerjava

partituro 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) ter nosi žanrsko oznako »burka s petjem in plesom«, pokaže, da na glasbeni ravni ter tudi v razmerju med petim in govorjenim 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 način⁴⁴). Seveda pa so osrednje evropske operne odre 19. stoletja zaznamovale predvsem zvrsti opere (Rossinijeve komične opere, Bellinijeve in Donizettijeve belkantistične opere, Verdijeve opere, francoska velika opera in *opéra comique*, ki z govorjenimi dialogi sicer še ohranja nekaj okusa po spevoigri, nemške romantične opere in Wagnerjeve glasbene drame), ki jih je veliko težje odkriti na seznamu slovenskih glasbeno-gledaliških del iz istega obdobja.

Med slovenskimi glasbeno-gledališkimi deli tega časa prevladujejo sprva predvsem »lažji« žanri, burke in spevoigre, kar gre povezovati s skromnimi izvajalskimi zmožnostmi pred odprtjem novega *Deželnega gledališča*. Toda tudi pozneje so slovenski skladatelji svojo srečo poizkušali v lahkotnejšem žanru opere, ki je prinašal šablonske zaplete na vsebinski ravni, enostavnejša pa je bila tudi glasbena faktura takšnih del. »Pravih« oper tako ne najdemo v opusu Jurija Mihevca, ki so mu na Dunaju izvedli alegorično-komično burko *Die Radicalcur durch Erfahrung oder der Weg auf das Wahre zu kommen* (*Radikalno zdravljenje prek izkustva ali pot do resnice*, 1826), spevoigro *Ein ungetreuer Diener seiner Frau* (*Nezvesti služabnik svoje gospe*, 1826), čarobno igro v dveh dejanjih *Das Feenkind* (*Vilinsko dete*, 1826) in komično sliko v treh dejanjih *Die Maske oder die Männerfeindinnen* (*Krinka ali sovražnice moških*, 1837), podobnemu lažjemu žanru pa sta gotovo pripadali tudi deli *Das Reimspiel* (*Igra z rimami*, 1827) in *Recht behalten die Planeten* (*Planeti*, 1833), ki so jih vse izvedli v dunajskih primestnih gledališčih *Leopoldstädter Theater* in *Theater in der Josefstadt*, medtem ko je bila *Krinka* izvedena v bolj prestižnem *Theater an der Wien*, čeprav jo ima Škerjanc za »navadno burko s petjem«. ⁴⁵ Tudi Miroslav Vilhar je z *Jamsko Ivanka* ustvaril spevoigro (čeprav so Schantlovo verzijo leta 1884 v *Dramatičnem društvu* igrali kot »izvirno opero v treh dejanjih«), podobno pa velja tudi za Ipvčevega *Tičnika*, Stöcklovo *Čarovnico* in dela Davorina Jenka, ki je sicer pomemben

korak proti operi napravil z delom *Pribislav i Božana* (*Pribislav in Božana*, 1894), na kar kažejo avtorjeve skrbne vaje pred prvo predstavo, ki so trajale več kot štiri mesece.⁴⁶ V podoben »koš« lažjega pa lahko umestimo tudi poznejše operete (v teh je bil pomen in delež glasbe enak tistemu v spevoigrah) Viktorja Parme, *Princeso vrtoglavko* Josipa Ipavca, Schwabovo spevoigro *Knez Volkun* (1913) ter operete Hrabroslava Otmarja Vogriča (*Jamska Ivanka*, 1895, *Lucifer in Prvi maj*, 1901, *Choncon in Zlata bajka*, 1906, *Moč uniforme*, 1908) in Vinka Vodopivca (*Kovačev študent*, 1910), pri čemer moramo vsaj dela zadnjih dveh avtorjev razumeti kot tipična popularna dela svojega časa, ki so bila namenjena izključno zabavi in ne prinašajo nobenih umetniških sledi ne na vsebinski ne na glasbeni ravni, kar je spoznala že sočasna kritika: tako je Stanko Premrl (1880–1965) Vodopivčevo opereto označil kot »za predpustne veselice zelo primerno šaloigro« in ob koncu svojega zapisa kritično pripomnil, da »moramo ljudstvo polagoma tudi v umetniškem oziru dvigati, mu podajati tudi v tem oziru solidno, zdravo, svežo hrano.«⁴⁷

Toda zunaj opernega je treba postaviti tudi Ipavčeve *Teharske plemiče* – kljub skladateljevi oznaki »lirična opera v 3 dejanjih« in nenavadnemu izmikljanju v pismu Leošu Janáčku, v katerem skladatelj pove, da je v delu za spevoigro »preveč glasbe«, za opereto pa premalo frivolnosti ter da ga gre razumeti v tradiciji Lortzingove oznake *Spieloper*, pa gre v resnici za spevoigro – Ipavec ni uglasbil Funtkovega libreta v celoti, izpuščeni deli pa so realizirani v obliki govorjenega besedila. Podobno velja za prvo verzijo *Gorenjskega slavčka*, ki je opereta: med dvanajst točk so bili umeščeni govorjeni dialogi.

Tako se še pred spraševanjem o kakovosti posameznih opernih del, kar je do določene mere gotovo tudi subjektivno početje, prvotni seznam slovenskih glasbeno-gledaliških del iz 19. stoletja bistveno skrči: na deset oz. petnajst del, če upoštevamo še tiste opere, ki so sicer nastale po prvi svetovni vojni, vendar v njih skladatelji niso spremenili svojega sloga izpred vojne (osenčene enote v preglednici 9.2).

PREGLEDNICA 9.2 Slovenske opere izbranega obdobja

Avtor	Naslov	Libreto	Žanr	Nastanek
Viktor Parma	<i>Urh, grof celjski</i>	Anton Funtek	izvirna opera v 3 dejanjih	1892–93
Fran Gerbič	<i>Kres op. 38</i>	Fran Gerbič	»romantično-dramatična opera v 3 dejanjih«	1893–96
Viktor Parma	<i>Ksenija</i>	Anton Funtek in Fran Göstl	opera v 1 dejanju	1896
Anton Foerster	<i>Gorenjski slavček</i>	Luiza Pesjak in Emmanuel Züngl	lirična komična opera v 2 dejanjih	1896 (kot opera)
Viktor Parma	<i>Stara pesem</i>	Guido Menasci po pesnitvi Heinricha Heineja (prevod Ivan Cankar)	dramatična romanca v 1 dejanju in 3 podobah	1897
Risto Savin	<i>Poslednja straža op. 1</i>	Richard Batka po istoimenski baladi Antona Aškerca	dramatičen prizor	1898–1905
Josip Ipavec	<i>Možiček</i>		pantomima	1900
Emil Hochreiter	<i>Heimfahrt op. 35 (Domov)</i>	Karl Huffnagl (v nemščini)	glasbena drama v enem dejanju	1911
Risto Savin	<i>Lepa Vida op. 12</i>	Risto Savin in Richard Batka po povesti Josipa Jurčiča	opera v 4 dejanjih	1907; predelava 1912–14
Fran Gerbič	<i>Nabor</i>	Fran Gerbič po istoimenski noveli Huga Viktorja Gerbiča	ljudska opera v 2 dejanjih	1911–13
Viktor Parma	<i>Zlatorog</i>	Richard Brauer po istoimenski pesnitvi Rudolfa Baumbacha v prevodu Cvetka Golarja	opera s predigro in 3 dejanji	1917–19
Anton Foerster	<i>Dom in rod op. 182</i>	Fran Göstl in Fran Mohorič po igri Gustava Lemoina <i>Materin blagoslov ali nova Chonchon</i> (prevod Josip Cimperman)	opera v 5 dejanjih	1920–23
Risto Savin	<i>Gospodovski sen op. 23</i>	Risto Savin in Fran Roš	narodna opera v 2 dejanjih s predigro	1921
Risto Savin	<i>Matija Gubec op. 27</i>	Risto Savin (v nemščini, prevod Fran Roš)	narodna opera v 5 dejanjih	1922–23
Viktor Parma	<i>Pavliha</i>	Vinko Rožanski–Kovačič	komična opera v 3 dejanjih	1924

9.4 OD »PREDOPERNIH« DEL K NACIONALNI OPERI

Toda takšen sorazmerno ozek nabor opernih del in prevladujoči »lažji« žanri vendarle izkazujejo zanimiv pritok vplivov tuje operne ustvarjalnosti, ki segajo od »predopernih« žanrov, poizkusov nacionalne opere, ukrojenih po slovanskih, predvsem čeških zgledih (B. Smetana), oper, ki se zgledujejo pri italijanski melodiki od G. Verdija do verizma, poizkusov wagnerjanskih glasbenih dram in operete poznejšega, Lehárjevega tipa.

Med »predopernimi« deli – tako označujem enostavnejša in lažja glasbeno-gledališka dela, ki ne zahtevajo vedno profesionalnih glasbenih izvajalcev (npr. spevoigra) – velja posebej izpostaviti spevoigro *Čarovnica* Antona Stöckla (1850–1902). Tej v slovenski glasbeno-zgodovinski literaturi do sedaj ni bila namenjena večja pozornost, še posebej v primerjavi z Ipavčevim *Tičnikom*, kar še posebej čudi, saj na kakovostni ravni med deloma ni bistvene razlike oz. je Stöcklov glasbeni stavek celo bolj gladek in izkazuje več obrtniške spretnosti. Na literarni ravni (besedilo za *Čarovnico* je napisal Jakob Alešovec [1842–1901]) gre v obeh primerih za enostavni burki, postavljeni v podeželski socialni milje, zaplet pa je v obeh primerih povezan z željo mladega para, da bi kljub nasprotovanju starejše osebe dosegla svojo ljubezensko in s tem življenjsko srečo. Po glasbeni strukturi sta obe deli spevoigri: med enostavne glasbene točke – zборе, ansamble, pesmi oz. samospeve (ta izraz uporablja za naslove svojih točk Ipavec v *Tičniku*; sicer pa bi res težko govorili o arijah, ker gre za sorazmerno preproste kitične ali tridelne oblike, ki hkrati vokalno ne predstavljajo večjih tehničnih ovir), melodrame, instrumentalne točke (uvertura, plesi) – so umeščeni daljši pasusi govorjenih dialogov, ki poganjajo dramatično dogajanje. Po številu točk je Ipavčevo delo sicer malenkost obširnejše (*Tičnik* šteje 12 točk in *Čarovnica* 9 točk), toda že primerjava uvertur kaže jasno sliko kompozicijskih sposobnosti: medtem ko je Ipavčeva uvertura zasnovana še kot neobvezen potpuri, v katerega se zlivajo motivi poznejših točk, pa Stöckl predstavi zgledno izdelan, hitro potekajoč simfonični stavek, ki sicer ni brez aluzij na poznejše točke, a hkrati prinaša obrise sonatne oblike. Podobno razmerje odkriva tudi primerjava posameznih točk, saj so te pri Stöcklu kot po pravilu zasnovane bolj kompleksno, manj očitno periodično, v 7. točki, tercetu pa se uglasbitev že bolj jasno prilagaja dramatični situaciji, saj je zasnovana kot niz odsekov s številnimi modulacijami. Izstopajočo

vrednost te točke je sicer spoznala že sočasna kritika, ki je zapisala, da je v tej točki »muzika dramatično skozi in skozi izvrstno izdelana in se tako zanimivo razvija«. ⁴⁸ Večjo zgodovinsko težo si je *Tičnik* priboril predvsem zaradi svojega prvenstva in deloma tudi zaradi skladatelja, katerega opus je sicer obsežnejši in bolj nacionalno pobarvan kot Stöcklov – pri vrednotenju so torej prevladali nacionalni momenti nad glasbeno-tehničnimi. Morda je tudi zato nadaljnja pot Stöckla, ki da »je živel v Ljubljani v najhujši dobi slovenske dramatike«, ⁴⁹ vodila v Zagreb, kjer je postal koncertni vodja na deželnem glasbenem zavodu in tam »odgojil lepo vrsto dobrih glasbenikov«. ⁵⁰

Podobno neuravnoteženo se zdi tudi vrednotenje Ipavčevih *Teharskih plemičev* (1890), če jih postavimo ob bok Parmovi operi *Urh, grof celjski* (1896) – skladatelja sta namreč uglasbila isti Funtkov libreto, ki je izšel kot 55. zvezek *Slovenske Talije* leta 1890, vendar s to pomembno razliko, da Ipavec posameznih odsekov besedila ni uglasbil in jih je namenil govornim dialogom, zaradi česar je njegovo delo v resnici bližje spevoigri kot operi, Parma pa je uglasbil libreto v celoti, zaradi česar lahko imamo njegovo delo za prvo slovensko opero 19. stoletja – seveda pa to ni edina značilnost, ki Parmovo delo v primerjavi z Ipavčevim pomika bolj v bližino opernega.

Zdi se, da Ipavec sploh ni zares želel posegati po operni formi, o čemer priča tudi pismo Vojtehu Valenti iz leta 1888, v katerem sprašuje:

»Ali ti znabiti veš za katerega pisatelja, ki bi mi napravil libreto za malo opereto, pa ne v smislu navadnih operet, v katerih se nahajajo le komični prizori. [...] Jaz bi rad imel opereto bolj liričnega sadržaja, nekaj iz preprostega slovenskega življenja, prav po domače, toda nekaj plemenitega, kar v srce seže.«⁵¹

Iz Ipavčevega opisa »žanra« je mogoče sklepati, da se je z novim delom skušal odtegniti preprostemu burkaštvu *Tičnika*, da se je zavedal, da je njegova skladateljska moč predvsem v liričnem (samospevi) in da je čutil potrebo, da z novim delom zaigra tudi na nacionalna čustva, hkrati pa žanrska oznaka »opereta« kaže na to, da še ni bil pripravljen za standardno operno formo. Precej tega, kar si je želel Ipavec, je v svojem libretu ponudil Funtek, s to pomembno razliko, da je prek zgodovinske tematike svoj tekst še bolj jasno zasidral v nacionalnem. Osnovna zgodba je povzeta po povesti Ferda Kočevarja (1833–1878) *Mlinarjev*

Janez (1858), ta pa se naslanja na ljudsko pripovedko o poplemenitju Teharčanov. Gre za legendo in ne za resnični zgodovinski dogodek (Teharčani so do plemenitosti prišli na »neplemenit« način, s ponaredkom listine o plemenitosti), toda glavni libretistov namen je bil gotovo ustvariti delo, »ki bo govorilo vsem Slovencem«.⁵² Sorazmerno dolgo besedilo – šteje 1150 verzov – opisuje dogodke iz 15. stoletja, Funtek pa je vanj večje vpletel tipične »operne« situacije: blagoslov, molitev, prisego, serenado (podoknico), kletev, napitnico, ljubezenski duet in množični, zborovski finale. Libretist pa ni ponudil večjih možnosti za ansambelske prizore, kar je Ipavcu, ki ni bil več ustvarjanja daljših dramatičnih lokov, najbrž celo ustrezalo, poseben problem pa predstavlja predvsem tretje dejanje, ki je dogajalno izrazito statično ter razpada v niz plesov in zborov, ki so brez kakršne koli dramatične vsebine (razkrinkanje Romarja, prijetje Grofa in njegova odločitev za poplemenjenje so se dogodili že v prvih dveh dejanjih, tretje odpira samo prostor za ljudska rajanja).

Ipavec se je novega dela lotil bolj širokopotezno kot *Tičnika*, toda v realizaciji je še vedno ostal v mejah svojih sposobnosti, te pa so bile povezane predvsem z izjemnim občutkom za ustvarjanje liričnih razpoloženj, manj pa z zmožnostjo oblikovanja pravih dramatičnih napetosti in zasukov. Skladatelj se je tega zavedal in je najbrž zato izbral oznako »lirična opera«. Le redko smo tako priča pravim dramskim kontrastom ali suspensu, čeprav Funtek odpira nekaj možnosti zanj, posebno v prvem dejanju s prihodom Romarja, njegovim razkritjem in nato tudi strahom Marjetice pred skrivnostnim neznancem. Poseben problem predstavlja tudi karakterizacija, saj se zdi, da je skladatelj ob vsaki točki bolj pozoren na njeno melodično oblikovanje kot pa na to, da bi glasbena forma in vsebina razkrili tudi protagonistov karakter: tako Romarjev lik sicer spremlja slovesna, »procesijska« glasba, vendar se popolnoma izgubijo negativni podtoni – Romar je v resnici v funkciji grofovega ogleduha, zato je ni na njem v resnici nič poduhovljenega –, še bolj nenavadno pa je, da se spevoigra sklene z Romarjevo glasbo, kar je na vsebinski ravni težko razumeti. Podobno je nenavadno karakteriziran celjski grof Urh, ki prepeva pesmi, ki so blizu ljudskemu duhu, s svojo podoknico – točka si je v svojem času priborila veliko priljubljenost⁵³ – pa lahko pri občinstvu vzbudi celo kakšno simpatijo, čeprav so njegovi nameni v resnici precej nečastni: toda bolj kot karakteriziranje in dramatične silnice so skladatelju pomembni melodični vzgibi. To dokazuje tudi uvodna uvertura, ki ni nič

drugače kot v *Tičniku* zasnovana kot potpuri (v njej se oglasijo teme iz prvega zbora, grofove podoknice, kola, grofove arije, ariosa Romarja, dvospeva Jerice in Marjetice, finala prvega dejanja, arije Romarja in finala tretjega dejanja).

Kljub takšnim omejitvam pa je delo doživelo precej pozitiven sprejem, ki se ni ukvarjal z estetskimi vprašanji, temveč predvsem s pomenom, ki ga je imelo delo za utrjevanje slovenskega nacionalnega ponosa. Tako zapisovalec v *Slovenskem narodu* začenja svoje poročilo z vznesenimi besedami »Mi vstajamo!«, s čimer najbrž aludira na znameniti Ipavčev narodno-prebudni moški zbor, ki je nastal nekaj let predtem, nato pa enako ekstatično nadaljuje: »Kamorkoli obrnemo pogled, povsod vidimo veselo vstajenje in krepko, na narodni podlogi osnovano napredovanje. Vse naše javno življenje in delovanje prešinja narodna zavest.« Ipavčevo delo je zanj »izvirna, v narodnem duhu zložena slovenska opera, ki je prav zaradi svojega istega slovenskega značaja uznesla in navdušila mnogobrojno občinstvo«. ⁵⁴

Navduševal je torej »slovenski značaj«, pri čemer bi se dalo razmišljati, ali je v operi zares mogoče odkriti kaj glasbeno-slovensko »substancialnega«, ali je pač kritik opazil podoben ton, kakršen je preveval glasbene točke v čitalnicah in ki se je razlikoval od »tona« v operi, to razliko pa je ocenil kot »slovensko«. Mnogo bolj stvaren je bil skopi poročevalec v *Ljubljanskem zvonu*, ki je pravilno opozoril, da Ipavčevo delo »nikakor ni 'liriška opera', kakor ga je naznanil gledališki list, nego zgolj narodna spevoigra«. ⁵⁵ Toda takšni pomisleki so bili redki, prevladovalo je navdušenje in nacionalni ponos, zato ne čudi, da je bil januarja 1893 po češkem zgledu organiziran celo »gledališki vlak«, ⁵⁶ ki je s Štajerske zainteresirano občinstvo pripeljal na predstavo v Ljubljano. ⁵⁷ Ipavčeve *Teharske plemiče* je tako nujno razumevati v povezavi s sočasnim družbenim in političnim kontekstom, tega pa je močno zaznamovala »težnja po afirmaciji slovenske kulture in prizadevanja za njeno enakopravno umestitev ob bok nemški«, ⁵⁸ zato nas ne more čuditi, da je »slikovit prikaz družbenega vzpona Slovencev v srednjem veku nadvse prijal rodoljubnemu meščanstvu našega 19. stoletja«. ⁵⁹ Navdušenje ob premieri Ipavčevega dela pa je mogoče razumeti tudi v širšem slovanskem nacionalnem okviru – *Teharski plemiči* so si prav po tej liniji prislužili izvedbo tudi v Brnu leta 1895.

Podobni nacionalni okviru bi najbrž določali tudi načrtovani, a nedokončani Ipavčev operni projekt *Sveta vira*, ki ga je pripravljal v sodelovanju z libretistom

Davorinom Trstenjakom (1817–1890). Ta bi snovno posegel v dobo »zgodnje-srednjeveških spopadov med pogani in kristjani«⁶⁰ in bi podobno kot *Teharski plemiči* nagovarjal slovensko nacionalno »prazgodovino«.

Nekoliko drugače kot Ipavec se je Funtkovega libreta lotil Viktor Parma (1858–1924), ki je sicer kot mladenič s solibretistično pomočjo očeta svoje glasbeno-gledališke sposobnosti preizkušal že konec 70. let z opereto *Lizika*,⁶¹ ko je na Dunaju še študiral pravo in obenem obiskoval Brucknerjeva teoretična predavanja ter številne operne predstave, med katerimi je morala dati pomembne impulze predvsem izvedba Mascagnijeve opere *Cavalleria rusticana* (*Kmečka čast*) leta 1891. Parmo je gotovo podobno kot Ipavca gnala želja po nacionalni operi, a obenem tudi motivacija, da ustvari prvo »pravo« slovensko opero, kar mu je vsaj na formalni ravni gotovo uspelo. Tako se zdi Parmov *Urh, grof celjski* (delo je bilo dokončano leta 1893, *Dramatično društvo* pa ga je izvedlo 15. 2. 1895) – skladatelj je namenoma izbral drug naslov kot Ipavec, da je že na ta način poudaril razliko med obema deloma – bistveno bolj kot *Teharski plemiči* zavezan tujim opernim zgledom, predvsem italijanskim. Če pri Ipavcu pogosto prevladuje občutek, da je svoje točke domislil kot samospeve, pa Parma skoraj vse točke napolni z željo po razpeti pevnosti, v kateri je skrito tudi nekaj želje po predstavljanju pevskih glasov (sodeč po vokalnih linijah, se je Ipavec očitno zavedal, da piše za omejeno sposobne vokaliste). Harmonija ostaja podobno kot pri Ipavcu izjemno enostavna, mestoma zavezana skoraj izključno glavnim stopnjam, toda melodično linijo poskuša skladatelj pogosto stopnjevati proti ekstatičnemu ali vsaj ostajati zavezan nekakšni italijanski pevni skladkbnosti. V glasbeni strukturi je Parma malenkost bolj kompleksen kot Ipavec, pa vendarle tudi podobno epizoden in manj uspešen pri ustvarjanju dramatičnih lokov, le da Parmove »epizode« niso samospevni nizi kot pri Ipavcu, temveč zaporedje melodičnih nastavkov, ki se mestoma stopnjujejo v tempu, harmonsko pa se na dramatičnih mestih znova in znova zaustavljajo na zmanjšanem akordu. Brez dvoma pomeni Parmovo delo pomemben korak naprej, korak v operno, pri čemer seveda ostajata odprti vprašanji navdahnjenosti melodične invencije in širine obrtnega znanja. Prav iz naslova opernega »pionirstva« bi veljalo operi *Urh, grof celjski* nameniti v muzikološki literaturi več pozornosti, seveda pa so bile izrazito pozitivne sočasne kritike še vse preveč vpete v nacionalno prebujenje in tako zavezane veliko bolj političnim kot

pa estetskim kriterijem, kar nenazadnje potrjujejo sklepne misli Frana Göstla v tržaškem *Slovenskem svetu*:

»Moja misel je torej: strokovnjaška sodba je Parmovi operi jako prijazna, pri-
znalna, laskava; zakaj ne bi skušali, pridobiti si tudi nemških odrov? Zakaj ne bi
dokazali uprav Nemcem, da nismo tako neizobražen, inferijoren narod, temveč
da imamo popolno pravo do vpoštevanja, da smo, primerno svojemu malemu
številu, glede prosvete in omike jednakopravni? Po tem tudi ne bo toliko naspro-
tovanja proti našim političkim težnjam.«⁶²

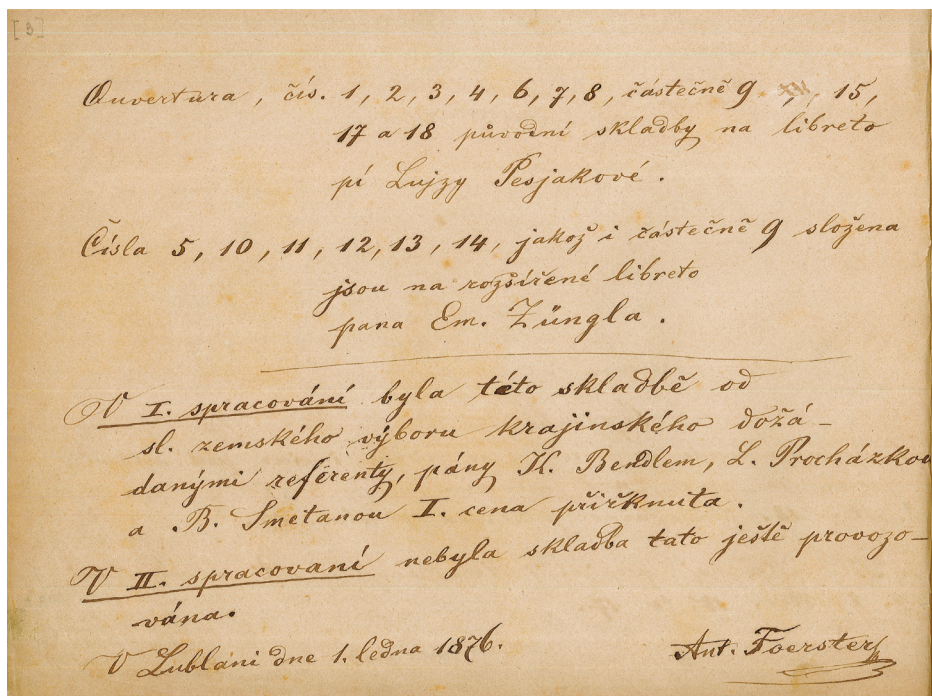
Iz zapisa je razvidna tekmovalnost z nemškim življem, želja po nacionalnem dokazovanju, manjkajo pa avtonomistična estetska vprašanja.

Povsem drugačni problemi spremljajo Foersterjevega *Gorenjskega slavčka*, delo, ki se ga je pogosto skušalo razumeti v luči slovenske nacionalne opere (v prid slednjemu govori tudi dejstvo, da gre za največkrat izvajano slovensko operno delo).⁶³ Zato se velja ob njem spopasti s tem sila zapletenim pojmom, za katerega se zdi, da zanj ne obstaja enotna definicija, kar poudarja že Carl Dahlhaus, ki obenem še izpostavlja, da pri označevanju oper kot nacionalnih nimajo odločilne vloge substancialni (vsebinsko-glasbeni) elementi, temveč politični, sociološki in psihološki faktorji – nacionalna opera je tako recepcijski termin.⁶⁴ Pri izpostavljanju značilnosti nacionalnih oper se izkaže, da za njeno določevanje niso pomembni nacionalno poreklo skladatelja (hrvaški nacionalni operni skladatelj Ivan pl. Zajc se je rodil kot Giovanni von Zaytz, študiral je na milanskem konservatoriju in imel pred prihodom v Zagreb na Dunaju uspešno kariero operetnega skladatelja),⁶⁵ vprašanja tipičnega nacionalnega sloga (M. I. Glinka kot avtor ruske nacionalne opere se opre na italijanske zgledе, češki nacionalni operni skladatelj B. Smetana pa, vsaj v *Daliborju*, prevzame Wagnerjevo tehniko), žanr opere (nacionalna opera je lahko komična ali tragična) in vsebina libreta (zgodovinske snovi, pravljичne opere, vaške slike). Tako ostaja ena od ne-
navadnih značilnosti prav ta, da se je nacionalno hranilo iz zelo hibridnih virov⁶⁶ – prav to »določilo« pa je tudi tisto, po katerem bi *Slavčka* še najlažje razumeli kot nacionalno opero: Foerster je bil po rodu Čeh, libreto Luize Pesjakove bi lahko razumeli kot vaško sliko, žanrsko gre za opereto, slogovno pa gre vsaj v prvi verziji za mešanico čeških zgledov z nekaj slovenskimi folklornimi vplivi,

medtem ko operna verzija skuša prevzemati celo nekaj vplivov glasbene drame, o čemer govori tudi skladatelj sam, ko navaja, da je Wagner z združevanjem umetnosti opero »dvignil do vrhunca« in da je sam »‘Gorenjskega slavčka’ že komponiral v novem genreu«. ⁶⁷

Foerster je svojega *Gorenjskega slavčka* leta 1871 zasnoval kot opereto, s katero se je prijavil na natečaj *Dramatičnega društva* in zmagal. Skladatelj sam je povedal, da je bil v času komponiranja »tako preobložen z delom, da je pisal pred kosilom, po kosilu in popoldne v kavarni pri kavi«. ⁶⁸ Ob uprizoritvi leta 1872 je »lirična opereta« štela uverturo in dvanajst točk. ⁶⁹ Partitura prvotne verzije se ni ohranila, zato je mogoče o njej sklepati le iz natančnih kritiških zapisov in njihovih primerjav s poznejšimi predelavami. Poročevalec v *Laibacher Zeitung* tako navaja, da je opereta »pisana v južnoslovanskem žanru, prepleta čisto slovanske z italijanskimi motivi in je pravilno inštrumentirana«, ter dodaja »da je glasbeni del v odnosu do mršave vsebine in glede na karakterje previsoko postavljen«, ⁷⁰ nekaj pripomb pa je namenil tudi libretu.

Takšna oblika dela je morala biti ne glede na pomisleke o libretu sorazmerno uspešna in najbrž se je zato Foerster lotil predelave, s katero se je želel približati zasnovi slovenske nacionalne opere. V ta namen se je odločil za operno formo, torej za uglasbitev govornih dialogov in posledično nujne spremembe v libretu, opero pa je tudi bolj na gosto posul z vrivki slovenske ljudske glasbe. Zaradi nepopolno ohranjenega in neraziskanega notnega materiala obstaja sicer precej nejasnosti, kakšni so bili sicer tako prvotni kot končni skladateljevi nameni. Doslej znana dejstva so, da je dal Foerster libreto Pesjakove v priredbo Emanuelu Zünglu (1840–1894), praškemu dramatikumu, prevajalcu in libretistu, ki je med drugim napisal libreto za Smetanovo opero *Dvě vdovy* (*Dve vdovi*, 1874) in prevedel opero *Prodaná nevěsta* (*Prodana nevesta*) v nemščino, slovensko verzijo pa je nato pripravil in uredil Engelbert Gangl (1873–1950). Novo verzijo je skladatelj označil za »lirično-komično opero v dveh dejanjih«, toda ko je *Glasbena matica* leta 1901 izdala klavirski izvleček opere, je bila opera razdeljena na tri dejanja, ponovne spremembe pa so razvidne tudi iz libreta, ki je bil natisnjen leta 1922. Še dodatne težave predstavlja delno ohranjena partitura, hranjena v ljubljanski glasbeni zbirki *Narodne in univerzitetne knjižnice*, na kateri so na prvi strani, ob naštetih točkah (zdaj naj bi jih bilo 18 – gl. sliko 9.1), že jasne označbe, pri katerih je v libreto posegel Zünger, na koncu strani pa je mogoče odkriti tudi



SLIKA 9.1 Notranja stran fragmentarno ohranjene partiture Gorenjskega slavčka z označbo avtorstva libreta in datumom 1. leden [januar] 1876. (Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka).

datum »1. leden 1876«, kar bi sicer pomenilo, da je Foerster o predelavi operete v opero razmišljal že dvajset let poprej, kot smo dolgo mislili.⁷¹

Nekaj odgovorov daje partitura, ki sta jo leta 1984 v arhivu ljubljanske Opere odkrila Henrik Neubauer in Lovrenc Arnič. Očitno gre za partituro operne verzije iz leta 1896, kar potrjuje primerjava s klavirskim izvlečkom. Na prvi strani je sicer še označba, da gre za opero v dveh dejanjih, toda v partituri je nato prvo dejanje že razdeljeno na dve dejanji. Takšno spremembo je mogoče razvozlati iz kritik izvedb leta 1896, saj je skladatelj očitno še pred prvo reprizo prvo dejanje razdelil na dve dejanji, zaključno dejanje pa nekoliko skrajšal.⁷² Toda ta partitura vzbuja še več vprašanj, kako razumeti fragmentarno ohranjeno partituro iz glasbene zbirke Narodne in univerzitetne knjižnice, ki šteje 18 točk, medtem ko jih je opereta štela 12, končna verzija pa ukinja razdelitev na točke in jo nadomešča

Allegretto non troppo.

Flauto.

Oboe I.

Clarinetto I. C.

" I. C.

Fagotto I.

Tromba I. F.

" I. F.

Corni in F.

Tromb. ~~basso~~ I.

Violino I.

" I.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

Minka.

Franjo.

Piano.

SLIKA 9.2 Prečrtana številka 4 znotraj 4. prizora 1. dela *Gorenjskega slavčka*, ki daje vedeti, da je skladatelj točko prevzel iz starejše verzije opere, 1876. (*Društvo slovenskih skladateljev*).

s prizori (v klavirskem izvlečku je 21 prizorov). Leta 1984 najdena partitura je očitno zlepljena iz »nove« plasti in delov starejše verzije, in sicer verzije iz leta 1876, saj je ob začetkih nekaterih prizorov še vidna številka »stare« verzije (gl. slika 9.2), o »dvojnosti« pa priča tudi kakovost papirja in številna mesta, na katerih

je nad slovenskim besedilom zapisana češka varianta (gre za Zünglovo besedilo), vendar pa lahko tak prevod sredi stavka ponikne in se sredi stavka nekaj strani pozneje vrne, kar dodatno priča o tem, da je ohranjena partitura (trenutno jo hranijo v *Društvu slovenskih skladateljev*) sestavljena kot »lepljenka«, kar je bil očitno Foersterjev način dela in razmišljanja – podobno je »sestavljena« tudi skladateljeva druga opera, *Dom in rod*.

Foerster je pri razširjanju operete (1871) v opero in nato tudi prve operne verzije (1876) v drugo (1895) ohranil vseh prvotnih 12 oz. 18 točk, ki jih je integriral v širšo prekomponirano operno zasnovo. Zato je operna varianta nenavadno neuravnotežena: v niz prekomponiranih dialogov in krajših arioznih izmikov, ki se žele v svoji ambiciozni zasnovi jasno izmakniti zvezam z lažjim žanrom in s katerimi želi skladatelj doseči občutek, da »vsaka oseba govori tako, kot ji pristoji«⁷³ (zanimiv primer tega je nekaj ponavljajočih se motivičnih drobcev, ki spremljajo Krčmarjeve nastope), so vključene prvotne operetno-igrive točke, heterogenost pa samo še poglobljajo nacionalno-ljudske scene, kot je veliki zborovski uvod v 3. dejanje z nizom slovenskih ljudskih napevov. Že Matija Bravničar je smiselno zapisal, da je »pri predelavi iz operetne oblike v operno leta 1896 skladatelj oblekel prozo v glasbeni recitativ s preludirajočo glasbo organskega značaja in s tem razbil stilno enotnost prvotne zasnove.«⁷⁴ Izvornim šaljivim podtonom, deloma pomešanim z nekaj »domačijske« nostalgije, je skladatelj očitno hotel dodati bolj »resno«, socialno noto – Minka bi morala domovino zapustiti zaradi nevzdržnih socialnih pogojev⁷⁵ – in nacionalne poudarke, pri čemer, kot je to smiselno spoznal Vlado Kotnik,

»provincialno kranjsko flirtanje s pariškim kozmopolitizmom lahko [...] razumemo tudi kot retrogradni lokalni obračun s preteklo dolgotrajno habsburško dominacijo. Izdatna naslonitev na sicer geografsko in zgodovinsko bolj oddaljeno francosko kulturo in pomenljivo umanjkanje jasne reference na cesarski Dunaj ali prisotnost nemške kulture je bilo artistično utelešenje zgodovinskih pretenzij tedanjih slovenskih intelektualnih elit, da oblikujejo avtonomno slovensko tradicijo in jo odmaknejo od avstrijskih oz. nemških vplivov.«⁷⁶

Prav zaradi takšnih neskladij je bila recepcija operne variante vpeta v mučne predelave, ki so po eni strani poudarjale izstopajoč nacionalni status

Foersterjevega dela, obenem pa so tiho priznavale operno-dramaturške omejitve dela, za katerega se je povrhu vsega zdelo, da ne izraža v zadostni meri nacionalne substance, saj so predelave kot po pravilu dodajale »nacionalne« točke, torej ljudske napeve. Če je kritik Julius pl. Ohm Januschowsky še lucidno spoznal, da Foerster v svoji operi ponuja dovolj možnosti »za nabiranje dišečih rož, a se hkrati izogiba vzpenjanju na višave, ki bi stale v nasprotju z dogajanjem in da hkrati ne zamudi priložnosti, da se ne bi izkazal kot mojster kontrapunkta, kadar je to potrebno«,⁷⁷ so poznejši predelovalci do konca izmaličili prav to krhko ravnotežje. Tako sta Karel Jeraj (1874–1951) in Osip Šest (1893–1962) začutila dramaturško in glasbeno neučinkovita mesta, zato sta leta 1922 spremenila zaključke dejanj, vlogo Ninon sta zaupala koloraturnemu sopranu (prej mezzosopran), namesto Minkine arije (v opereti št. 4), ki ga je imel ob prvi verziji kritik *Laibacher Zeitung* še za vrhunec dela,⁷⁸ vložila ljudsko pesem *Goreči ogenj brez plamena*. Podobno visoko oceno bi si zaslužila točka tudi v operni verziji (v klavirskem izvlečku jo najdemo kot tretji del tretjega prizora po recitativu ter duetu Krčmarja in Chansonetta). Morda v tej nenavadni menjavi, ki se je obdržala vse do današnjih dni, odmeva občutek dramaturške nelogičnosti – kmečko dekle Minka ne more prepevati razvite arije, temveč naj tujca navduši z lepo zapetim ljudskim napevom –, toda še bolj se zdi, da so prirejevalci skušali vsako najmanjšo priložnost izkoristiti za dodajanje ljudskega gradiva.

Kljub »uspešni« priredbi – gotovo je navdušila številne poslušalce, čeprav močno maliči Foersterjev izvirnik – so potrebo po spremembah čutili tudi pozneje. Tako se je partiture kar dvakrat lotil Mirko Polič (1890–1951): najprej leta 1929 in nato v povezavi z Josipom Vidmarjem (1895–1992), ki je spreminjal libreto, tudi leta 1937. Najbolj je razkrivala slovenske »mokre sanje« po »pravi« nacionalni operi prav slednja varianta – iz »lirično komične opere klasično romantičnega značaja« je tako po Ukmarjevem mnenju nastala »pompozna, velika nacionalna opera«,⁷⁹ še veliko bolj slikovit in direkten pa je bil v svojem kritičnem zapisu Fran Govekar: »Foerster in Pesjakova sta bila postavila pred nas v skromni, a lirični narodni majoliki srčkan gorenjski pušlec z roženkravtom, naglji in rožmarinom, Polič in Vidmar pa v paradni vazi poleg naših poljskih rožic pompozen buke dragocenih, tudi tujerodnih svetk«. ⁸⁰ Toda tudi upravičena kritična spoznanja niso zaustavila stampeda priredb, ki so zaznamovale tudi predstave po drugi svetovni vojni vse do zadnje (2012/13, režija Vito Taufer), ki

je sicer skušala dekonstruirati prav nacionalno esenco opere, a je hkrati ostala zavezana praktično vsem poznejšim vrivkom in maličenjem, v katerih odmeva predvsem neskončna želja po slovenski nacionalni operi, ki pa je očitno ni oz. je v večnem »iskanju« in prirejanju.

Še najbolj bi o *Slavčku* kot nacionalni operi pričali vplivi, ki jih je imelo skladateljevo delo na poznejše operne ali skladateljske rodove. V tem pogledu je precej nenavadna predvsem primerjava med melodično zasnovo Franjove arije »Veselje in radost« (v opereti št. 1, v operi 3. prizor), ki ji je v melodičnem pogledu (»gorato« vzdigovanje in spuščanje) precej podoben znan moški zbor »Oj, Triglav, moj dom« (napisan 1896, izdan 1900 v *Slovenski pesmarici II*) Jakoba Aljaža (1845–1927). Podobnost še bolj bije v oči, ker besedilo v obeh primerih v središče postavlja Triglav kot simbol domovine, vendar pa ni mogoče dokončno potrditi, ali gre za Aljaževo aluzijo na Foersterjevo delo ali za slučajno motivično podobnost.

Ve - se lje in ra - dost, do - ma sem do - ma!

Oj, Tri - glav, moj dom, ka - ko si kra-san

GLASBENO PONAZORILO 9.1 Primerjava melodične linije Franjeve arije »Veselje in radost« iz Foersterjevega *Gorenjskega slavčka* in moškega zbora »Oj, Triglav, moj dom« J. Aljaža.

Zanimivo je, da je tudi drugo Foersterjevo opero zaznamovalo podobno spreminjanje žanra in oblike. Leta 1890 je namreč napisal scensko glasbo za »igrokaz« *Materin blagoslov ali Nova Chonchon* Gustava Lemoina (1802–1885), v slovenščino ga je prevedel Josip Cimperman (1847–1873); na slovenskih odrih je bila igra uprizorjena najprej leta 1876 z glasbo A. Stöckla in nato leta 1891 s Foersterjevo »opremo«, na podlagi katerega sta na začetku 20. let sodni svetnik dr. Fran Mohorič (1866–1928) in zdravnik primarij dr. Fran Göstl (1865–1945) ustvarila operni libreto z naslovom *Dom in rod*. Skladatelj, star že več kot 80 let,

je prekomponirano operno formo tako zopet ustvaril na ta način, da je v celoto umestil že prej obstoječe točke iz scenske glasbe, zaradi česar smo priča podobni nehomogenosti kot v *Slavčku*. Nenavadni postopek dela izkazujeta tudi klavirski izvleček in partitura. Prvi nosi datum »avgust 1921« in je nastal pred partituro (na tej je datum: Novo Mesto, 19. 2. 1923), v njem pa niso zaobjete točke iz scenske glasbe, temveč le naznačene s številkami, kar pomeni, da je skladatelj le dokonponiral »okolico« posameznih točk, nato pa celoto orkestriral. Opera ni bila nikoli izvedena, pri čemer je »strah« gledališč mogoče razumeti. Vsebina podobno kot *Slavček* v ospredje postavlja problem socialnega izgnanstva (najbrž je slednje osebno zadevalo skladatelja, ki je sam odšel iz rodne Češke s trebuhom za kruhom), toda »domačijski« milje se tokrat križa s pobožnjakarskim tonom in velikoopernim svetom pariške markize. Oblikovno skladba razpada v dolge nize ariosov, ki zelo redko preidejo v res prave dramatične recitative, takšna struktura pa je tem bolj problematična, ker so v melodičnem pogledu pevske partije izrazito kratkosapne in melodično neinventivne. Skladatelj sam je takšno formo ponovno skušal opravičiti s poskusom, da bi vsakega protagonista glasbeno določil s posebnim »tonom«, na kar opozarja skladatelj v zapis v klavirskem izvlečku: »Recitovanje mnogih stavkov na enem tonu iste harmonije – češ, da gre hitreje – je zamenjeno z melodičnimi značilnimi izrazi; na nekatere posebno značilne opozarja rudeča črtica.« Toda takšni kratki melodični vzgibi so tako neizraziti, da si jih je nemogoče zapomniti in z njimi povezati specifični karakter, protagonista ali situacijo.

Prav gotovo je s svojima operama *Kres* in *Nabor* skušal ustvariti nacionalno opero tudi Fran Gerbič (1840–1917), vendar brez vidnega uspeha: opera *Kres* je ostala do danes neuprizorjena, opera *Nabor* pa ni doživela uspeha ne pri občinstvu ne pri kritiki. Gerbič je bil kot pravi evropski popotnik (kot tenorist je imel dovolj uspešno kariero, ki ga je vodila v Prago, Zagreb, Ulm in Lvov) zavezan številnim evropskim opernim zgledom (tudi njegov repertoar vlog je bil zelo širok, saj je obsegal dela Mozarta, Beethovna, Bellinija, Donizettija, Flotowa, Gounoda, Rossinija, Halévyja, Meyerbeerja, Verdija in Wagnerja),⁸¹ ki v njegov operni opus vdirajo vse preveč v obliki šabloniziranih modelov. Takšen široko sprejemajoč odnos do evropske operne tradicije preveva tudi avtorjev poizkus avtobiografije, v katerem med skladatelji, ki so nanj naredili pomemben vtis, našteva precej raznolika imena: poleg Beethovna, Chopina, Dvořáka in Smetane

tudi Wagnerja, ki ga med opernimi skladatelji postavlja na prvo mesto in dodaja: »njegovi smeri [...] sem z vso dušo vdan [...] zavoljo globoke dramatičnosti«. ⁸² Wagnerja ima za pomembnega opernega reformatorja, sam pa se popolnoma strinja z njegovimi načeli. ⁸³ Toda v obeh operah je mogoče odkriti precej manj Wagnerjevih impulzov, kot bi lahko sklepali po emfatičnih zapisih v avtobiografiji, a zato toliko več vplivov slovanskih skladateljev. V odsotnosti pravega dramatičnega dogajanja ter poudarku na zborovskem in orkestrskem stavku se zdi opera *Kres* veliko bližje kakšni od oper ruskih skladateljev, predvsem operam Nikolaja Rimskega Korsakova.

Opero *Kres* je Gerbič ustvarjal med letoma 1893 in 1896 na podlagi lastnega libreta, ⁸⁴ ki na ozadju ljudskega praznika, kresovanja, prinaša tipičen operni ljubezenski trikotnik. Vendar pa kresovanje še zdaleč ne služi le kot izhodišče za nacionalno-ljudsko lokalno barvo, temveč se vse bolj seli v središče opere, ki tako postaja izrazito nedramatično, dogajanje pa je skrčeno na nekaj gest v finalu prvega in drugega dejanja. Kot je to spoznal že Jože Sivec, bega skladateljeva žanrska oznaka »romantična dramatična opera« ⁸⁵ – če je z motiviko kresa in ljudskega verovanja v čarobne moči kresovanja še mogoče povezovati pridevek »romantična«, pa postaja toliko bolj vprašljiv dostavek »dramatična«. Tega je mogoče v manjši meri pripisati le tretjemu dejanju, v katerem smo vendarle pričra dramatičnemu soočenju treh glavnih protagonistov in tudi hitri razrešitvi precej umetnega zapleta, smrti negativne protagonistke.

Osnovna težava opere je torej povezana z njeno nedramatičnostjo – skladatelj se najbolj posveča glasbenemu slikanju kresovanja, plesom in ljudskim zborom. Tako tudi na glasbeni ravni prevladujejo periodično oblikovani nizi enostavnih melodičnih domislekov (partitura ni členjena v točke, vendar bi te brez težav zarisali), ki so sicer bujno orkestrirani, vendar nikoli zares do kraja simfonično razviti, formalno in harmonsko oblikovanje pa pogosto ostaja banalno enostavno, kar gre verjetno povezovati s skladateljevo željo po ustvarjanju nacionalne, širšemu občinstvu dostopne opere. To velja tudi za nekaj spominskih motivov (izstopa predvsem motiv, ki bi ga bilo mogoče poimenovati kot skrivnost kresne noči – gl. glasbeno ponazorilo 9.2), ki se v operi ponavljajo, vendar so namenjeni bolj vsebinskim reminiscencam kot stopnjevanju dramatičnega dogajanja. Več invencije je pokazal skladatelj v liričnih točkah, ki pa zaradi nekontrastne okolice tudi obvisijo v zraku.

GLASBENO PONAZORILO 9.2 Motiv skrivnosti kresne noči iz opere *Kres*.

Čeprav je druga skladateljeva opera *Nabor* nastajala dve desetletji pozneje (1911–1913), vsebuje podobne hibe, predvsem nedramatičnost. V tem primeru je skladatelju pri izdelovanju libreta pomagal kar sin Hugo (osnovo predstavlja sinova novela). Gerbič se je sicer na zunanji ravni odpovedal decidirani nacionalni tematiki – zgodba nosi tragične poteze, v svojem končnem razpletu, ko glavna ženska protagonistka posreduje med dvema moškima, pa je precej šablonska (zelo podoben konec prinaša na primer Parmova *Ksenija*),⁸⁶ močni so protivojni in tudi socialni podtoni – a se hkrati ni mogel odpovedati vdorom ljudske tematike (zbor »Regiment po cesti gre« in »Stoji, stoji tam lipica«). Formalno skuša Gerbič še bolj kot v *Kresu* zabrisati strukturo točk, a te mestoma še zmeraj predirajo prekomponirano celoto. Prevladujejo sicer ariozna mesta, v katerih se ni mogoče izogniti oceni, da imamo opravka z zelo neinspiriranim melodičnim in harmonskim stavkom. Podobno kot v prvi operi srečamo velike slike (*tableaux*), ki pogosto za celotno dramatično dogajanje nimajo večjega pomena in samo obtežujejo dejanje. Vse to je spoznala že kritika ob krstni uprizoritvi leta 1925 (dirigentsko jo je pripravil Marij Kogoj), ko je zapisala, da je opera »delo brez umetnostnih vrednot«.⁸⁷

9.5 OD NACIONALNE OPERE H GLASBENI DRAMI

Veliko več občutka za dramatično in operno kot Gerbič je gotovo imel Viktor Parma, ki je v obravnavanem obdobju napisal tudi največ glasbeno-gledaliških del, ki predstavljajo, drugače kot pri Gerbiču ali Foersterju, osrednji skladateljev opus. Skladateljev operni prvenec, opera *Urh, grof celjski*, je še močno zasidrana v italijanskih romantičnih zgledih, z naslednjim delom, opero *Ksenija* (1896), pa se kažejo že tudi prvi znaki verizma. Tako Fran Göstl, skupaj z Antonom Funtkom

soavtor libreta, navaja, da naj bi skladatelj močno zaznamovala Mascagnijeva *Cavalleria rusticana* (*Kmečka čast*) in je iskal primerno snov za enodejanko,⁸⁸ torej operno formo, ki je po Mascagniju in R. Leoncavallu (*I Pagliacci* [*Glumači*], 1892) v tem času postala izrazito modna. Dogajanje je postavljeno v srednji vek, zaradi bojazni pred cenzuro pa je prizorišče pravoslavni samostan, kar je skladatelj tudi gnalo k temu, da je skušal glasbo pravoslavnega bogoslužja spoznati iz prve roke,⁸⁹ kar je razvidno iz lestvične zabarvanosti uvodnega zbora menihov.

Opera je razdeljena na šest točk, ki pa so še nadalje členjene (tako so na primer v prvi točki združeni uvod, zbor in arija, v drugi pa scena, tercet in arijeta), kar že kaže na težnjo po oblikovanju daljših, dramatično zaokroženih scen, podoben premik iz šablon forme *opera seria* pa kaže tudi strukturiranost arij, ki se izmika značilni dvojnosti med *cantabile* in *cabaletta*, kar kaže, da se je Parma že zgledoval po poznejšem Verdijevem opusu in delih veristov. Slednje je razvidno tudi iz orkestrskega Intermezza, s katerim skladatelj po zgledu drugih veristov upočasnjuje dogajanje tik pred njegovim viškom in razpletom. Bolj dramatično zasnovano prinaša tudi orkestrski uvod, v katerem skladatelj eksponira jedrnat, usodnostni motiv simfoničnih kakovosti, ki se v operi na dramatično pomembnih mestih še večkrat ponovi. Melodika točk, sicer spevnih in vokalno učinkovitih, je večinoma izjemno preprosta, v harmonskih obratih celo »podhranjena«. Prav kombinacija bolj premišljene, dramatične operne forme in enostavne melodike je morala prijati občinstvu, kar potrjujejo tudi kritike. Najbolj priljubljena točka je postal Intermezzo, ki se je moral na željo poslušalcev že na krstni izvedbi ponavljati, kritik *Slovenke* pa ga je postavil celo nad podobni Intermezzo iz *Kmečke časti*,⁹⁰ medtem ko je zapisovalec *Slovenskega naroda* že opazil, da je »kaka melodija prelahka za vsebino, ki je tragična«.⁹¹

Pomemben korak naprej v čiščenju operne forme pomeni naslednja Parmova operna enodejanka *Stara pesem* (1897). Visoke skladateljeve ambicije kaže dejstvo, da je libreto naročil pri Guidu Menasciju, solibretistu Mascagnijeve *Kmečke časti* in libretistu dveh drugih Mascagnijevih del in opere Umberta Giordana. Snovno se je Menasci oprl na Heinejevo »Staro pesem« iz cikla *Neuer Frühling* (*Nova pomlad*) in tako ustvaril libreto, ki je že izvorno zaznamovan predvsem z lirično noto in nima večjih dramatičnih poudarkov. Jože Sivec je prepričan, da je tako Parma dobil za drag denar slab libreto,⁹² medtem ko Igor Grdina in Mitja Spreizer krivdo valita na prevod Ivana Cankarja, ki naj bi bilo

»eno njegovih najslabših in najmanj skrbnih del«,⁹³ umanjkanje dramatskih zasukov pa naj bi razumeli kot postopno umikanje naturalizma, na mesto katerega je stopal simbolizem. Skladatelj je komponiral kar direktno italijanski libreto, medtem ko si je Cankar pri prevodu pomagal s hrvaško verzijo Augusta Harambašića (1861–1911), kar je gotovo botrovalo določenim vsebinskim zdrsom.

Žanrsko je skladatelj svoje delo poimenoval kot »dramatična romanca« in s tem naznačil novo formo oz. njeno iskanje. Tudi zato se zdi, da se v delo steka več raznorodnih vplivov, kar je opazil tudi kritik časnika *Slovenski list*, ki je Parmo označil za eklektika.⁹⁴ Poleg simbolizma libreta je razpoznavni željo po ukinitvi točk, homogenizaciji glasbenega materiala prek tematike »Stare pesmi«, ki ločuje tri prizore, verističen čustveni zanos, ki sicer ni pripet na dramatične geste; s »hlačno« vlogo paža posega skladatelj po starejših opernih konvencijah (mlad moški kot ženski glas), značilni pa so tudi premik proti transcendentalnemu osrediščenju zgodbe, ki v obrisih spominja celo na *Tristana in Izoldo* (v obeh primerih gre za prešuštnika, kralj je prevaran med lovskim pohodom – sliši se donenje lovskih rogov, ljubimca družno umreta). Dovolj izvirna se zdi ideja z okvirnim »pripovedovalcem« – pred vsakim dejanjem se oglasi ena kitica Heinejeve »Stare pesmi«, ki jo poje glas za odrom, s čimer se skuša vzpostavljati značilna Heinejeva lirična distanca. Prav takšen okvir zagotavlja tudi glasbeno homogenost celote, pa vendar bi bilo mogoče iz navidez prekomponiranega gradiva jasno izluščiti tudi posamezne »točke«, ki le še poudarjajo prevladujočo statičnost in nagnjenost h kreiranju opernih slik (*tableaux*).

Morda si je Parma prav zaradi slabega uspeha svojega tretjega opernega dela⁹⁵ v nadaljevanju kariere skladateljsko slavo skušal priboriti z operetami, z lažjim žanrom, ki je bil prav takrat na svojem zmagovitem pohodu po provincialnih gledališčih. Zanimivo je, da je imel Parma največ uspeha s svojo prvo opereto, *Caričine Amazonke* (1902), ki so jo po prvi izvedbi leta 1903 izvajali še v Trstu, Pragi, Zagrebu, Osijeku, Plznu in Brnu. Libreto, katerega avtor je A. D. Borum (gre za psevdonom poljskega libretista Antona Dolleccka), je podobno kot v naslednjih Parmovih operetah napisan v nemškem jeziku, snov pa prinaša predokus poizkusov feminizma, ki seveda v tem času deluje še neresno, torej »operetno«. V uverturi in 18 točkah je Parmov glasbeni jezik tekoč, pogosto tudi melodično sočen, vendar vseeno šabloniziran do te mere, da se izgubljajo pravi kontrasti med posameznimi napevi, s tem pa tudi dramatični lok. A kljub tem omejitvam je delu

mogoče priznati status »največje in najučinkovitejše domače operete«,⁹⁶ ki je bila gotovo »boljša od mnogih drugih, že udomačenih nemških operet«. ⁹⁷

Uspeha *Amaconk* pa Parma z naslednjimi operetami, izvedenimi premierno v Zagrebu, ni več dosegel. O *Lukavem služniku* (*Nečak*, 1907, libreto Friedrich E. Hirsch) je kritik zapisal, da je za nekaj lepih melodij treba poslušati »cele metre največje budalosti«, ⁹⁸ s čimer je najbrž meril na neverjetno zgodbo preoblačenj in zmešnjav. Podobno »nesrečno« roko je imel Parma tudi pri izbiri libreta za opereto *Venerin hram*, ki je bila na zahtevo cenzure preimenovana v *Apolonov hram* (glavno prizorišče dogajanja je v resnici javna hiša, kar je bilo občinstvu najbrž hkrati pohujšljivo in omamno žgečkljivo, kar je gotovo tudi ena od značilnih dihotomij dunajske operete – podobno se v javni hiši sklene tudi Lehárjeva *Die lustige Witwe* [*Vesela vdova*]). ⁹⁹ Še skoraj bolj nedognan libreto in sila zamotan siže pa bremeni tudi neizvedeno opereto *Ženin v zagati* (*Der Bräutigam in der Klemme*, 1917, libreto Arnošt Grund), kar je toliko večja škoda, ker se v tem delu skladatelj še bolj odločno kot v *Venerinem hramu*, kjer se prevlada valčkov že umika raznorodnosti drugih plesnih oblik, skuša izogibati šablonam lahkega žanra. Tako postaja melodika bolj izvirna, posamezne točke so sestavljene iz več delov, v katerih se pevski odseki izmenjujejo s plesom in melodramo, kar pripomore k večji razgibanosti – točke se torej »že razpirajo in težijo k medsebojnemu povezovanju«. ¹⁰⁰ Večji delež je namenjen zboru in ansamblom, bolj razviti so recitativ, vloga orkestra je samostojnejša, kar pomeni, da inštrumentalni del ni le v službi spremljanja in podvajanja vokalnih partov.

Zanimivo je, da se skladatelj nikoli ni posebej trudil, da bi opereto, ki želi biti s svojim ameriškim miljejem – ta sicer ni »ujet« glasbeno – izrazilo modna, uprizorili, kar najbrž lahko povežemo z dejstvom, da je prav v času zaključevanja *Ženina* pričel s pisanjem svoje zadnje dokončane opere *Zlatorog* (1917–1919), ki jo lahko razumemo kot nekakšno vsoto in povzetek vseh skladateljevih umetniških stremljenj. O resnosti skladateljevih namenov v zvezi z *Zlatorogom*, ki naj bi ga zaposloval desetletja, ¹⁰¹ priča tudi dolgo iskanje primernega libretista – sprva je mislil na »dunajskega prijatelja«, nato sta se preizkusila še časnikar Emil Vodeb (1880–1921) ter ljubiteljski jezikoslovec in publicist Davorin Žunkovič (1858–1940), dokler ni skladatelj naloge zaupal dunajskemu svetniku na ministrstvu za delo, pisatelju Richardu Brauerju (libreto je nato v slovenščino prevedel Cvetko Golar [1879–1965]). ¹⁰²

Parmov *Zlatorog* gotovo predstavlja poizkus vzpostavitve velikega slovenskega opernega dela in hkrati obračun z vsemi sočasnimi evropskimi opernimi premiki, ki so skladatelja najbrž dodatno zaznamovali v času bivanja na Dunaju med letoma 1916 in 1920, ko je postal namestnik predsednika novoustanovljenega »Neodvisnega umetniškega združenja«, katerega predsednik je bil prav Richard Brauer. V opero se tako steka vrsta vplivov. Snov opere v nekaterih obrisih spominja na Webrovega *Der Freischütz* (*Čarostrelca*), torej na zgodnjo nemško romantično opero. Stične točke odkrijemo predvsem v motivu lovca, ki greši, in tudi v motivu lovca, ki pomoč za izpolnitev ljubezenske sreče išče v nadnaravnih silah. Toda hkrati Parma še vedno zaupa razpeti pevski melodiki, kar ga povezuje z italijanskim belkantom, v »italijansko« smer pa ga vodijo tudi veristični zgledi. Tako je kljub mitološki snovi v karakterjih glavnih protagonistov mogoče razbrati realistične, občečloveške poteze, karakterizacija pa presega enostavno črno-belo šatiranje. Še vedno najdemo v operi značilne pitoreskne zборе, ki opero »barvajo« in skušajo miljejsko določati prostor, za sam dramaturški razplet pa so večinoma nepomembni, iz verizma pa je prevzeta tudi ideja o hitrem koncu – Janeza zasuje plaz. Iz orkestrske glasbe, ki je postavljena na začetek posameznega dejanja, gotovo izstopa glasba, ki odpira poslednje dejanje. Po dramatičnem začetku sledi namreč obsežna baletna glasba (če upoštevamo različne oznake za tempo in motivično gradivo, bi lahko govorili vsaj o sedmih različnih baletnih slikah), ki v svoji izdatnosti spominja celo na zvrst pariške velike opere. Med raznolikimi vplivi ne gre spregledati mestoma izrazitega bližanja slovenskemu ljudskemu melosu, a obenem ni mogoče preslišati tudi značilnih operetnih impulzov (periodična melodika je zelo pogosto ujeta v iskriv tričetrtinski ali triosminski takt). Podobno kot številna operna dela s konca 19. in začetka 20. stoletja pa se tudi Parma ni mogel izogniti Wagnerjevemu vplivu. Nenavadno sorodnost z wagnerjansko idejo opere izdaja že izbrana mitološka snov, ki je mestoma v motivih in temah nenavadno podobna Wagnerjevi tetralogiji *Der Ring des Nibelungen* (*Nibelungov prstan*): tudi v *Zlatorogu* imamo opravka z bogastvom, ki naj bi se skrival v votlini nekje pod Bogatinom, za njegovega čuvaja pa lahko imamo zlatoroga. Pohlep, želja po zakladu vodi Janeza v kraljestvo zlatoroga, kjer ga zaustavi narava v obliki plazu. Zlatorog se je maščeval, vzpostavljen je red narave, ki očitno v sebi skriva tudi osnovne moralne prvine. Seveda je bolj pomembno, da se je Parma oprijel Wagnerjevega dela z vodilnimi motivi.¹⁰³

Parma za razliko od svojih prejšnjih oper pri komponiranju *Zlatoroga* ni uporabil stare oblike številčne opere, temveč je želel napisati v celoti prekomponirano opero, ki bi kar najbolj dosledno izražala dramatično vsebino teksta. Pri tem pa vendarle ni bil popolnoma dosleden in tako lahko znotraj prekomponiranega toka uglasbitve zdaj bolj in drugič nekoliko manj izrazito razločimo posamezne »točke« (npr. Janezova napitnica, kvartet tujih trgovcev, duet Jerice in Marca). Nekoliko drugačne poudarke pa dobita oba ljubezenska dueta in »arija« Janeza. Duet Jerice in Janeza je namreč motivično izpeljan iz glavnega motiva opere, kar duetu podeljuje izrazito metaforično vrednost – prav ljubezen do Jerice bo Janeza pognala v kraljestvo zlatoroga, kjer se bo dopolnila njegova usoda. Izrazito podobnost v oblikovanju pa izkazuje duet med Janezom in Špelo ter Janezova osrednja točka. V obeh primerih imamo opravka s pregledno tridelno obliko, vendar pa je v periodično oblikovani in melodično spevni oblikovni okvir v obeh primerih vstavljena bolj dramatična epska pripoved. Med odseki, ki oblikujejo bolj ali manj zaprte točke, gotovo izstopa pripoved Jake iz prologa. Ta je sestavljena iz vrste zaporednih fragmentov – ariozno oblikovanih odlomkov, motivičnih reminiscenc in bolj recitativno ukrojenih odsekov. Pripoved tako v celoti sledi logiki dramatičnosti besedila, hkrati pa izpolnjuje jasno dramaturško funkcijo, saj služi kot predstavitev predzgodovine mita in s tem tudi jasna napoved poznejših zapletov, skladatelj pa »baladni« trenutek izkoristi tudi kot teren za glasbeno ekspozicijo najpomembnejšega motivičnega materiala.

Parma je »vmesen« tudi pri prevzemanju Wagnerjeve tehnike vodilnih motivov, ki v nekaterih primerih vendarle ne prerastejo v prave vodilne motive, temveč so v resnici spominski motivi. Parma motive celo povezuje v precej tesno prepletano motivično mrežo. Motiv maščevanja zlatoroga tako v sebi nosi motiv Janeza, kar pomeni, da je v samem motivu že skrita skrivnost junakovega konca, podobno je z interpolacijo istega motivičnega drobca (gl. glasbeno ponazorilo 9.3) v Jakov arioso o izbrancu belih žena, kar daje tudi glasbeni namig o tem, da je morda prav Janez ta izbravec, spregledati pa ne gre niti vdora osrednjega motiva v duet med Jerico in Janezom ter ansambel s konca drugega dejanja, v katerem se povežejo usode vseh protagonistov. Motivično prepletanje je gosto in hkrati tako premišljeno, da razpostavitev glavnih štirih motivov – motiva belih žena in zlatoroga, motiva maščevanja zlatoroga, motiva Janeza oz. Trente in motiva ljubezni – izkazuje globoko psihološko-semantično podstat.

Problem in bistvo Parmovega *Zlatoroga* sta potemtakem skrita v nesorazmerju, ki se kaže na osi med izredno premišljeno psihološko motivično mrežo in prav šolarsko nemarnimi harmonskimi zdrsi in površnostmi ali še drugače: v razmerju med zelo ambiciozno idejo in bolj popreproščeno realizacijo. Zdi se, da si je Parma v svojem *Zlatorogu* zadal skoraj preveč nalog naenkrat. Želel je ustvariti tip opere, ki postopoma prehaja v glasbeno dramo. Tak prestop je upravičil z izbiro mitološke snovi, ki jo je mogoče glasbeno smiselno realizirati s pomočjo tehnike vodilnih motivov, hkrati pa se zdi izbrana snov primerna tudi za privzdignjen nacionalni status opere.

Nekoliko manj ambiciozno nalogo si je Parma zadal za svoje zadnje delo, ki pa ga ni več uspel dokončati (dokončal ga je po smrti skladatelja hrvaški skladatelj Ivo Muhvić). Komična opera *Pavliha* je najbrž poizkus ustvariti nacionalno komično opero po zgledu *Prodane neveste*, toda zdi se, da v operi vendarle prevladuje bolj želja po kompleksnejših kompozicijskih rešitvah kot iskanje vsakršne priložnosti, ki bi omogočala nacionalno identifikacijo. Orkester je zdaj veliko bolj samostojen, lahko je celo nosilec tematike, skladatelj pa po izkušnji z *Zlatorogom* očitno več pozornosti posveča motivično-tematskemu delu (govorili bi lahko celo o motivih, povezanih z določenimi protagonisti) in ne le pevni melodiki, kot je bilo to značilno za zgodnja operna dela, zabrisana pa je tudi številčna struktura, vendar skladateljev tehnični napredek kali precej omejena invencija.

Največjo umetniško težo med operami iz obravnavanega obdobja lahko pripišemo štirim glasbeno-gledališkim delom Rista Savina (pravo ime Friderik Širca, 1858–1948), ki je podobno kot Parma glasbeno gledališče postavil v središče svoje ustvarjalnosti, toda s pomembno razliko: če lahko Parmo razumemo v tradiciji italijanske opere, potem se je Savin, kljub drugačnim poetskim izjavam, zavezal bolj nemškimi, torej Wagnerjevimi zgledom. Tudi Savin si je v tujini nabral dovolj opernih in glasbenih impulzov, ki so mu omogočali, da je lažje izstopil iz »domačijske« omejenosti. Med letoma 1884 in 1887 je tako na Dunaju zahajal v *Dvorno opero (Hofoper)* in *Dvorno dramsko gledališče (Hofburgtheater)*, ki naj bi ga pritegnilo celo bolj kot opera¹⁰⁴ – ostanek tega so Savinova v nemščini napisana drama *Pegam*, satira v enem dejanju *Zur silbernem Hochzeit (K srebrni poroki)* in prepričanje, da si lahko sam pripravi libreta. Toda takšno široko razgledanost, ki si jo je lahko pridobil v evropskih kulturnih centrih, je Savin »dopolnil« z

impulzi iz oddaljenih krajev monarhije, kjer se je srečal predvsem s folklornim materialom (bivanje v Sarajevu, Varaždinu).

Savin si je že tudi sorazmerno zgodaj izoblikoval jasno predstavo o tem, kakšne naj bi bile slogovne poteze njegove glasbe in tudi opere. Vse to je zelo jasno zapisal v pismu bratu Josipu Širci decembra 1894:

»Katero smer bom izbral, ne morem reči: nemška glasba, kot jo je nakazal Wagner, mi ne ustreza, mi ne govori iz duše, zato bi najraje ubral mednarodno pot. Seveda si ne delam iluzij in vem, da smo Slovenci na vseh področjih ubog narod, da tudi v glasbi tičimo v osnovni šoli, zato moram še vse sam postoriti. Tudi Ipavec je še tak otrok in govori tako, kot mu narekuje nebo, brez večjih obrtniških znanj. Nasploh ne želim izhajati iz omejenega slovenskega stališča, temveč želim v glasbi zastopati celotno 'južnoslovansko' skupino. Mislim, da imaš ti knjigo, ki je izšla na Češkem in ima ljudske pesmi. Upam, da mi ob priliki lahko pošlješ te zvezke, da jih lahko prelistam in naredim tako prve študije ljudskih pesmi. Tudi nisem nenaklonjen temu, da bi uglasbil [?] nacionalni operni tekst, toda kje ga vzeti, saj ljudstvo ničesar ne ponuja.«¹⁰⁵

Seveda je potrebno misel, da mu Wagnerjeva »smer« ne ustreza, razumeti z rezervo – Savin se je zapisal glasbeni moderni, ki je ni mogoče razlagati drugače kot odjek na Wagnerjevo ustvarjalnost, toda kot pokaže nadaljevanje pisma, je imel Savin v mislih predvsem vprašanja nacionalne pobarvanosti svojih del. V tem pogledu se je izkazal za tipičnega zagovornika širše južnoslovanske ideje, v čemer v tistem času niti ni bil osamljen, zato smo v Savinovih opernih delih priča nenavadni »poroki« med Wagnerjevo tehniko in obliko ter pogosto folklorno obarvanim glasbenim materialom. Sam skladatelj se je takšne dvojnost med moderno in romantično-nacionalnim zavedal in jo je celo podarjal:

»Moja dela izvirajo iz novoromantike in so otroci te dobe. Seveda — marsikdaj prisedem k Mozartu, pohitim k njemu — rekel bi, da se duševno osvežim. [...] Glasbene domisleke črпам najrajše iz svojega naroda. Njegove glasbene misli mnogokrat porabljam in najljubše so mi stvari, v katerih najdem znake slovenskega značaja.«¹⁰⁶

To razpoko je mogoče na svojevrsten način ugledati že v Savinovem opernem prvcu, dramatičnem prizoru *Poslednja straža* (1905), ki naj bi nastajal v času skladateljevega službovanja v Varaždinu. Libreto v nemščini je napisal muzikolog in publicist Richard Batka (libreto je poslovenil Milan Pugelj [1883–1929] pod psevdonimom Roman Romanov, prva izvedba pa je bila v hrvaščini), s katerim se je Savin najbrž spoznal v Pragi.¹⁰⁷ V glasbi je mogoče jasno prepoznati vplive Wagnerja, R. Straussa, v trpkosti koračniških motivov celo G. Mahlerja, zato niti ne čudi, da je skladatelj skušal ustvariti prekomponirano dramatično celoto, ki jo povezuje uporaba osrednjih vodilnih motivov (Borut Smrekar govori o motivu mraza, vojaškem motivu in motivu ljubezni,¹⁰⁸ razpoznati pa bi bilo mogoče tudi motiv domovine). Savin sam je takšne motive poimenoval kot »situacijske motive«,¹⁰⁹ s čimer je ponovno skušal zarisati jasno ločnico do Wagnerja, vendar pa jih uporablja in razvija na podoben način, kot je značilen za bayreuthskega mojstra. Pa vendarle bi v tem Savinovem zgodnjem delu lahko še precej enostavno razpoznali tudi obrise standardnih »točk« (zbor, ljudska pesem, materin blagoslov, ljubezenski duet), kar kaže na to, da skladatelj šele išče svojo pot do glasbene drame. Za razliko od Parme moč Savina tudi ni v melodioznem oblikovanju vokalnih partov – ti so najpogosteje izrazito deklamacijski –, temveč v spretni, močno kromatično obarvani harmoniji, pogosto vpeti v sekvenčna stopnjevanja, in skoraj simfonično razvitem instrumentalnem stavku. Prav v tem pogledu in izrazitem občutku za dramatično je »v času svojega nastanka *Poslednja straža* pomenila velik korak naprej v slovenski operni literaturi.«¹¹⁰

Tudi naslednje operno delo, *Lepo Vido* (1907), zasnovano po Jurčičevem istoimenskem romanu, je Savin zasnoval še v Varaždinu, libreto pa je ponovno nastal v sodelovanju z Batko (skladatelj naj bi poslal libretistu osnovne skice, ta pa je potem izdelal besedilo), ki naj bi skladatelju tudi svetoval glasbeno dvojnost med italijanskim in slovenskim.¹¹¹ Takšna dvojnost je skladatelju odprla tudi možnost za vnašanje lokalnih barv, ki hkrati prinaša tudi nacionalno barvo. Slednje je treba razumeti v ozki zvezi s Savinovo napovedjo iz pisma bratu, da želi v svojem glasbenem slogu zastopati celo južnoslovansko skupino – za nakazovanje Vidinega miljeja (v Jurčičevem romanu se dogajanje odvija v okolici Devina) je uporabljeno slovansko kolo (skladba se začne z orkestrskim motivom, ki je soroden sremskemu kolu) in v Vidinem motivu tipičen lestvični postop z zvečano sekundo (gl. glasbeno ponazorilo 9.4), skladatelj pa je prizorišče postavil na reški

Trsat, da bi se zdela uporaba južnoslovanske folklore čim bolj upravičena (bolj smiselna bi se sicer zdela uporaba istrske lestvice). Savin je tako uresničil svoj osrednji cilj – »pisal je opero, v kateri je želel izraziti južnoslovansko bistvo«. ¹¹²



GLASBENO PONAZORILLO 9.4 Vidin motiv.

V oblikovnem pogledu se je Savin z *Lepo Vido* še bolj določno zavezal glasbeni drami in s tem Wagnerjevim vplivom. Tako prevzema glavno oblikotvorno vlogo vodilni motiv (še posebej izrazit je Vidin, odkrili pa bi lahko še Antonovega, Albertovega in Nežinega); harmonija ostaja sicer v mejah funkcionalnosti, vendar je s pogostimi kromatičnimi spremembami že zelo razširjena, značilna pa je tudi uporaba sekvenc – sredstva, ki je že Wagnerju omogočalo postopna stopnjevanja napetosti in razvijanje t. i. »večne melodije«. »Wagnerjanska« se zdi tudi Vidina balada iz prvega dejanja, saj opravlja zelo podobno dramaturško vlogo kot Sentina balada iz drugega dejanja Wagnerjeve opere *Večni mornar* – Vida pripoveduje legendo o lepi Vidi in s tem že napoveduje nadaljnje dogajanje in svojo usodo, podobno pa je Senta v tolmačenju svojih sanj že odločena odrešiti neznanega večnega mornarja, v obeh primerih pa točki zaznamuje osrednji vodilni motiv obeh oper. Vendar pa bi v Savinovem delu lahko odkrili tudi druge vplive; kako naj si tako razlagamo obsežni in simfonično koncipirani »Valček cvetic« – plesni intermezzo, kakršen v Wagnerjevem konceptu glasbene drame ni našel mesta, sladkobni duet med zapeljivcem Albertom in koketo Ninetto (»Še pomniš mesto in lagune«), ki nas s svojim emfatičnim soglasjem spominja na podobne speve italijanskih verističnih oper, ali močno poudarjena *couleur locale*, ki je v prvem dejanju v funkciji nakazovanja Vidinega miljeja, v drugem dejanju pa naj bi pričaral atmosfero bolj svetovljanskih Benetk.

Spet smo priča Savinovi temeljni razpoki med tradicionalnimi opernimi obrazci, zavezanimi 19. stoletju (želja po nacionalni operi), in »sodobnejšo«

glasbeno dramo, kar je spoznala tudi glasbena kritika, ki je govorila o dvojnosti modernega in narodnega: »Moderno je neprestano prelivanje čim bujnejših harmonij – narodno, jugoslovansko je solidno nasledovanje temeljnih harmonij.«¹¹³ Takšna dvojnost je v *Lepi Vidi* sicer dramaturško utemeljena – dejanje okoli Vide je spleteno kot glasbena drama, nosilno vlogo prevzame vodilni motiv, vokalne linije so bolj deklamacijske, pomembno vlogo ima orkester, medtem ko italijanski »del« prihaja bližje strukturi točk, vokalne linije pa so bolj razpete. Več nekonistentnosti pa je gotovo na ravni libreta (predvsem Vidini obrati se zdijo psihološko nemotivirani) – kritika na primer pogrēša »enotnosti in globokosti v detajlu«¹¹⁴, zaradi česar je Savin v času svojega bivanja v Budimpešti med letoma 1912 in 1914 opero predelal (prva verzija ni ohranjena).

Lepo Vido se je že v času njenega nastanka označevalo kot »najboljšo slovensko opero«¹¹⁵ ali najbolj uspelo Savinovo delo,¹¹⁶ pa vendar je to ni »rešilo« pred nadaljnjimi predelavami, med katerimi je bila najbolj nenavadna tista iz leta 1928, s katero se skladatelj sploh ni strinjal,¹¹⁷ a je do izvedbe vseeno prišlo – Mirko Polič in Milan Pugelj sta namreč dogajanje iz štirih strnila v tri dejanja, dogajanje prestavila v renesanso, geografsko pa sta Trsat zamenjala z Jurčičevim originalnim Devinom, zaradi česar se zdi popolnoma neutemeljena raba južno-slovanske folklore. Leta 1939 je skladatelj sam dodal še nov prizor med Ninetto in Albertom,¹¹⁸ ki naj bi pojasnjeval zvezo med njima, očitno do določene mere nezadovoljen s svojim delom pa je tudi v poznih letih intenzivno razmišljal še o novi predelavi.¹¹⁹ Pri tem so bile za skladatelja gotovo odločilne izkušnje, ki si jih je pridobil z naslednjima glasbeno-gledališkima deloma, v katerih se v glasbenem stavku sicer ni bistveno oddaljil od značilnosti moderne, zaradi česar slogovno sodita v razširjeno 19. stoletje, vendar pa se je dokončno zavezal glasbeni drami.

»Narodno opero v dveh dejanjih s predigro« *Gospodovski sen* (1921) je sicer treba ponovno razumeti v luči ustvarjanja nacionalnega opernega dela, k čemur so prispevale tudi zgodovinske okoliščine. Skladatelja naj bi namreč k skladanju gnala grenka izkušnja koroškega plebiscita, zato si je snov poiskal v *Zgodovini slovenskega naroda* Josipa Grudna (1869–1922). Libreto v nemščini je napisal skladatelj sam, pri prevajanju v slovenščino pa mu je nato pomagal Fran Roš. Sprva je imel Savin v mislih oratorij, nato pa se je vendarle odločil za operno formo¹²⁰ – tak zvrstni premik do določene mere še vedno odmeva v operi, ki

pogosto deluje statično in zborovsko monumentalno, manj pa je v njej prave dramatik. Slednje je najbrž tudi posledica izredno hitrega ustvarjanja opere, ki je bila končana v šestih mesecih, pri čemer je libreto pogosto nastajal hkrati z glasbo,¹²¹ brez vnaprejšnje zasnove celote.

Čeprav je snov vzeta iz slovenske zgodovine, je Savin ponovno razmišljal širše slovansko, kar kaže glavni motiv opere, ki je ponovno obarvan južnoslovansko s pomočjo zvečane sekunde (gl. glasbeno ponazorilo 9.5), in tudi nagovor Jute, češke princese, ki Slovence naslavlja kot brate in sestre. Nacionalne dimenzije so v *Gospovetskem snu* razširjene s socialnimi (Juta se izkaže kot dobrosrčna, saj je pripravljena ljubiti tudi berača), kar bo postala še bolj pomembna tema v *Matiji Gubcu*. Sicer v operi prevladuje ekstatična glasba (ljubezenski momenti ali državno-posvetitveni obredi), ki pa zaradi stalnega ponavljanja precej nediferenciranih motivov – kritika opozarja na siromašno motivično invencijo¹²² – in stalne harmonske podobe (nizi septakordov in zvečanih akordov) postane utrudljiva, še posebej nenavdahnjena pa se zdi scena ustoličenja.¹²³ Na oblikovni ravni Savin popolnoma sledi glasbeno-dramatični zasnovi, kar še posebej kaže Predigra pred prvim dejanjem, ki je oblikovana kot monolog Dušana, nekakšne okvirne figure, ki pojasnjuje zgodovino in se pojasnjevalno vpleta v dogajanja na najpomembnejših dramatičnih šivih. Monolog niha med recitativno-deklamacijskim in kratkosopno-arioznim ter ponuja skladatelju dovolj možnosti za predstavitev številnih vodilnih motivov (osnovni motiv, fanfarni motiv, Jutin motiv), ki pozneje zagotavljajo glasbeno koherentnost posameznim slikam.



GLASBENO PONAZORILLO 9.5 Osnovni motiv iz opere *Gospovetski sen*.

Nastavke iz *Gospovetskega sna* – nacionalna zgodovinska snov, delo z vodilnimi motivi, dokončno predajanje glasbeni drami, združevanje nacionalne in socialne problematike – je skladatelj bolje uresničil v *Matiji Gubcu* (1923), »narodni operi v petih dejanjih«. Skladatelj je ponovno pisal zelo hitro, saj mu je v

finala s postopnim prehajanjem molitve »Oče naš« v himno svobodi), toda v splošnem je skladatelj bolj zavezan grajenju daljših dramatičnih lokov z jasnimi vrhunci in sprostitvami. Tem se prilagaja tudi forma glasbene drame, ki pripušča še manj možnosti za zaprte točke. Glavno oblikotvorno os predstavljajo vodilni motivi, ki so si med seboj verjetno namenoma zelo podobni, zaradi česar je glasbena celota zelo homogena (Slavko Osterc izpostavlja »enotnost v slogu«¹²⁸), a morda glede na celovečerno dolžino tudi razmeroma preskromna – slednje velja tudi za motive same, ki ostajajo melodično nerazviti. Posledično skladatelj zaupa predvsem pevski deklamativnosti, zaradi katere ostaja besedilo odlično razumljivo, izrazno stopnjevanje pa dosega s harmonskimi sredstvi, med katerimi prevladujejo sekvenčno kromatično vzdigovanje, dolgi harmonski pedali in zvečani akordi, ki omogočajo najrazličnejše modulacije. Vztrajanje v podobnih harmonskih barvah – kritik *Jutra* izpostavlja, da »je Savin velik in duhovit najditelj vse novih instrumentalnih barv, samosvoj, drzen slikar, ki so mu zlasti pri srcu čudovite zvočne možnosti lesenih glasbil«¹²⁹ – sicer kaže, da se Savin po zvočni občutljivosti spogleduje tudi z impresionizmom, toda osnovni oblikovalni nastavki so vendarle prevzeti iz moderne, skladateljeva največja odlika pa ostaja izrazita zavezanost dramatičnosti, v kateri *Matija Gubec* močno prekaša ostale opere iz obravnavanega obdobja, zato je bila tudi mogoča misel, da je »slovenska velika opera 'Matija Gubec' eden izmed osnovnih kamnov slovenske narodne opere«, Risto Savin pa »zidar slovenske narodne opere«.¹³⁰ Simptomatično je torej, da se je kakovost opernega dela še vedno merilo z nacionalnimi vatli.

Drugačne kriterije je mogoče vzpostaviti pri tistih skladateljih, ki so sicer sledili moderni, a so se hkrati izognili nacionalnim temam, kar velja za Josipa Ipavca, Emila Hochreiterja in Emerika Berana, če bi popravljeno verzijo njegove *Meluzine* iz leta 1918 smeli prištevati med slovenske opere.

Josip Ipavec (1873–1921) »ni čutil potrebe po manifestativnem narodnjaštvu«¹³¹, kar je čutiti v obeh skladateljevih glasbeno-gledaliških delih: pantomimi *Možiček* in opereti *Prinzessin Tollkopf* (*Princesa vrtoglavka*). Prvo je napisal že leta 1900 kot študent drugega letnika medicine v Gradcu, izvorni naslov je bil *Pierrots Geburtstag* (*Pierrotov rojstni dan*), prva izvedba pa v gostilni »Zum wilden Mann« v Gradcu, priljubljenem shajališču slovenskega *Akademskega tehničnega društva Triglav*.¹³² Liki in tip zgodbe so prevzeti iz oblike *commedia dell'arte*, ki je postala zanimiva v prebujajočem se neoklasicizmu in njegovem

iskanju stikov s preteklostjo. V tem kontekstu je bilo Ipavčevo spogledovanje s staro formo celo pionirsko, Danilo Pokorn pa se sprašuje, ali ni skladatelju za zgled – bolj »vsebinski« kot glasbeni – služila pantomima ruskega pianista in skladatelja Edourda Schütta (1856–1933) z naslovom *Carneval mignon op. 48*, ki jo je najti v zapuščini skladateljve sestre Karoline.¹³³

Skladatelj je svojo prvo verzijo napisal za klavir, pozneje pa orkestriral za salonski oz. »francoski« orkester (godala s harmonijem, klavirjem in tolkali), oblikovno pa lahko delo razumemo kot plesno sosledje, podobno valčkom Johanna Strauša – predigri sledi niz plesov, končna točka pa se zdi nekakšen povzetek prej predstavljenih melodij. Seveda skladatelj takšno preprosto strukturo razbija z bolj dramatičnimi mesti, na katerih prideta do izraza tudi bolj kromatizirana harmonija z modulacijami in izogibanje plesni periodičnosti, kar deluje kot kontrast prevladujoči diatoniki in periodiki. Dramatično pripovednost skladatelj ohranja tudi z uporabo spominskih motivov (motiv družine, motiv Colombine, motiv možička, motiv Harlekina, motiv Pierrota), ki v primeru motiva družine, eksponiranega v Predigri, zaradi postopne transformacije že prestopa v vodilni motiv.

Posebej navdušujočo kritiko *Možička*, ki ga je že kmalu izdal Schwentner, sledile pa so še mnoge izvedbe, je priobčil Gojmir Krek, ki je delo razumel v kontekstu slovenske glasbene literature kot »velikanski korak naprej«.¹³⁴ Krek je najbrž prepoznal, da je skladatelj v formi, ki na prvi pogled ne prerašča tipične romantične salonske klavirske glasbe, vendarle dokončno izčistil obrtniško plat kompozicije, pri čemer pa se ne naslanja več na ljudske ali narodnostne momente ter išče v harmoniji in izrazu že tudi bolj zaostrena mesta. Prav ta razpetost med hudomušno enostavnim in harmonsko »pikantnim« vzbuja nekakšen melanholično-erotičen občutek – zato najbrž piše poročevalec v *Domu in svetu* o »burkasti, erotični pantomimi«¹³⁵ –, ki je moral biti za slovensko glasbo povsem nov. Seveda pa pripada *Možičku* tudi vloga »začetka slovenske baletne glasbe«,¹³⁶ pa čeprav vse do izvedbe leta 1924, za katero je orkestracijo pripravil Viktor Parma, ni šlo za »prave« plesne predstave.

Podobne značilnosti – melanholični, izrazni in glasbeno-stavčni izmiki in lahne potujitve – zaznamujejo tudi Ipavčevo opereto *Princesa vrtoglavka*, ki pa je bila vpeta v sila mučen ustvarjalni postopek. Začel se je pri skladateljevem iskanju primernega libretista, ki se je na žalost ustavil pri izbiri Marie pl. Berks

(1859–1910). Berksova se je kot pisateljica zapisala naturalizmu in se na začetku 20. stoletja ni želela zavezati novoromantičnim tokovom, ki so takrat prevzemali vajeti v evropski literaturi. Njeno komedijo *Die Überbildeten*, ki je služila za podlago libretu Ipavčeve operete, gre razumeti prav v tem kontekstu odklanjanja simbolizma in dekadence. Zamišljena je namreč »kot čudaški obračun z dekadentnim življenjskim slogom«. ¹³⁷ Glavni junak, vojvoda des Esseintes, je prevzet iz romana *À rebours* (*Proti toku*, 1884) francoskega dekadenta J.-K. Huysmansa (1848–1907), medtem ko je iz Flaubertove *Skušnjave svetega Antona* prevzel cel prizor Sfinge in Himere. ¹³⁸ Precej nenavadno se zdi, da sta avtorja operete pričakovala, da bo občinstvo razumelo te literarne namige in z njimi povezano ironijo, pri čemer čudi predvsem Ipavčeva odločitev, saj sam najbrž ni bil najbolj literarno razgledan. Odločila je najbrž želja po ustvarjanju večjega gledališkega dela, hkrati pa je skladatelj moral verjeti, da mu bo ime pisateljice – okoli preloma stoletij so se njena dela igrala na dunajskih odrih – pomagalo, ko bo skušal iskati primerneга izvajalca svojega dela.

Z Berksovo se je Ipavec za libreto dogovoril leta 1904, ko je služboval v dunajski vojaški bolnišnici in hkrati obiskoval ure kompozicije pri Alexandru Zemlinskem (1871–1942), toda zaradi neznanega prestopka je bil že naslednje leto preseljen v Zagreb, kjer je opereto do leta 1907, ko je prevzel zdravniško prakso v Šentjurju, že skoraj končal. ¹³⁹ Klavirski izvleček je končal leta 1909, partituro pa 4. 9. 1910, ko je Berksova že umrla. Skladatelj se je moral zavedati slabosti libreta – ne le težko razberljivih literarnih namigov, temveč tudi nepredstavljivo zamotanega in v marsikaterem pogledu bizarneга sižejaja –, zato je skušal poiskati predelovalca, vendar pri tem ni imel veliko sreče: ne z R. Batko, ki je napisal libreta Savinu, ne z Davorinom Žunkovičem, ¹⁴⁰ nato pa sta skladatelja prehiteli bolezen in prva svetovna vojna, tako da do izvedbe dela (z izjemo treh odlomkov), ki naj bi bila menda po Beranovem posredovanju pri Janáčku že dogovorjena v Brnu, ¹⁴¹ ni prišlo vse do leta 1997, ko je bil močno predelan tudi libreto.

Ipavčeva opereta je v tehničnem pogledu zgledno delo, v katerem ni več mogoče odkrivati kompozicijskih nerodnosti, prežeta pa je tudi z dovolj inspiriranimi melodičnimi domisleki, medtem ko je na slogovni ravni v svojem mešanju nostalgичnosti s plesno orgiastičnostjo močno sorodna v tistem času izredno popularnim Lehárjevim operetam (praizvedba *Vesele vdove* je bila leta 1905). Štirinajst točk (skladatelj je svoje delo zvrstno označil kot »komično opero v starem

številčnem slogu«), razporejenih v tri dejanja, prinaša razgibano zaporedje, v katerem si sledijo plesno navdahnjene »številke«, slovansko obarvan zbor, Maudina pripoved, »začinjena« s koloraturami, ženski zbor s tiktakanjem in otroška pesmica. Nad povprečno opereto pa se vzdigajo tudi širše zasnovani finali, domišljeni kot niz povezanih in v izrazu (ne nujno tempu) stopnjujočih se epizod (v finalu prvega dejanja si tako sledijo mazurka, hitri valček, koračnica, epizoda z žvižganjem, počasni valček, melodrama, tercet in melodično izstopajoča uspavanka, s katero se bo odprla tudi Predigra k drugemu dejanju) in melodičnih reminiscenc. Takšno obvladovanje strukture, glasbenega stavka in melanholičnih dramatičnih vzgibov daje slutiti, da bi bil skladatelj zmožen uglasbitve tudi bolj poglobljenega besedila in žanra, s *Princeso vrtoglavko* pa smo gotovo dobili vsaj v glasbenem pogledu tehtno opereto.

Podobno obetajoče glasbeno-dramatične nastavke je mogoče razbrati tudi iz opere *Heimfahrt (Domov)*, 1905,¹⁴² »glasbene drame v enem dejanju« Emila Hochreiterja (1871–1938).¹⁴³ Tudi Hochreiter si je glasbena obzorja širil v avstroogrski prestolnici, kjer je najprej doštudiral pravo, nato pa je glasbena znanja pilil še na konservatoriju. Kot karierni pravnik je dosegel mesto vladnega svetnika in verjetno se je prav na službenem mestu spoznal z avtorjem svojega libreta, direktorjem državnega arhiva Karlom Huffnaglom (1872–1927), ki si je sicer večjo »slavo« priboril pod psevdonimom Karl Paumgarten kot avtor številnih antisemitskih spisov, ki jih je izdal graški založnik Leopold Stocker.¹⁴⁴

Opera je zanimiva predvsem v kompozicijsko-tehničnem smislu, saj je bil sodeč po harmonskem stavku Hochreiter daleč najbolj verziran med slovenskimi skladatelji tega obdobja. Kromatična harmonija je tako razširjena do svojih skrajnih meja, harmonska tekstura je zelo gosta, napetosti skladatelj dosega s sekvenčnim stopnjevanjem, zelo smiselno pa zna odmerjati tudi kontraste med polifonim in homofonim. Oblikovno gre za prekomponirano opero, glasbeno dramo, katere glasbeni nosilec so vodilni motivi, ki pa niso uporabljeni s takšno doslednostjo kot pri Wagnerju ali tudi Savinu in prinašajo bolj atmosferske barve. V vokalnem stavku, pisanem za težke, dramatične glasove,¹⁴⁵ prevladuje wagnerjanska recitacija, ki se mestoma razpre v bolj zanosne melodične misli, v katerih je mogoče razpoznati tudi nekaj vpliva verizma. Slednje je razbrati tudi iz libreta, ki nima nacionalnih teženj, temveč v ospredje postavlja veristično zgodbo, ki ob svojem koncu sentiment pomeša z okrutnostjo in tudi idejo božje

kazni, s katero se je moral Hochreiter kot pretežno avtor cerkvenih del nekako poistovetiti. Delo je tako mogoče razumeti kot odtis različnih v tistem času aktualnih slogovnih plasti – v ljubezenskem trikotniku zgodbe in njenem hitrem, tragičnem razpletu¹⁴⁶ je mogoče prepoznati sledi verizma, v ideji kazni in odpuščanja navezovanje na krščansko ideologijo, v formalni naslonitvi na vodilne motive Wagnerjeve zglede in v harmonskem pogledu poznavanje del dunajske moderne, torej predvsem opernih del Zemlinskega in Franza Schrekerja (1878–1934), ki sta prav v istem času začela »prevzemati« srednjeevropske operne odre. Po svojem glasbenem stavku delo sodi med izstopajoče v slovenskem kontekstu, zato bi bilo smiselno razmišljati tudi o prvi uprizoritvi dela, o čemer se je p. Hugolin Sattner (1851–1934), bližnji Hochreiterjev ljubljanski prijatelj, že dogovarjal z intendantom ljubljanskega gledališča F. Govekarjem v sezoni 1912/13, vendar brez končnega uspeha.¹⁴⁷

9.6 SLOGOVNI IN KVALITATIVNI PRESKOKI

Slovenska operna ustvarjalnost v 19. stoletju je bila torej vse od začetkov gledaliških spodbud – formiranja *Slovenskega društva* in njegovih želja po slovenskem gledališkem delu – pa vse do prvega desetletja 20. stoletja, ko so si slovenski skladatelji (še vedno po večini amaterji in nepoklicni umetniki) širili skladateljska in estetska obzorja na študiju v tujini, trdno vpeta v proces narodnega prebujenja, torej v vzpostavljanje nacionalnega opernega gledališča in iskanje nacionalne opere. V tem pogledu se domača prizadevanja niso veliko razlikovala od tistih pri nekaterih drugih evropskih narodih, ki so v 19. stoletju podobno iskali lastno nacionalno identifikacijo ter posledično tudi državno in nacionalno neodvisnost. Toda končni rezultati so bili v marsičem le drugačni, predvsem v kvalitativnem pogledu, deloma tudi v kvantitativnem, najbolj pa bode v oči dejstvo, da med slovenskimi opernimi deli obravnavanega obdobja vendarle zamašimo delo, ki bi si v recepcijskem smislu priborilo neizpodbiten status nacionalnega dela. Razloge za to gre iskati predvsem v slabše razviti glasbeno-gledališki ustvarjalni tradiciji, zaradi odsotnosti katere je bilo onemogočeno direktno navezovanje ali preseganje tradicije. Kakovost gostujočih opernih družin v ljubljanskem *Stanovskem gledališču* ni bila vedno enako visoka, saj je bilo gledališče

v zelo slabem finančnem položaju, slabšem kot drugod po Avstro-Ogrski,¹⁴⁸ na celem slovenskem ozemlju se je operna dejavnost razvijala večinoma samo v Ljubljani – prvo uprizoritev celotnega opernega dela zabeležimo v Mariboru šele leta 1843, ko domači diletanti izvedejo *Normo*¹⁴⁹ –, močno pa kolesje opernega pogona zaznamuje tudi dejstvo, da nismo premogli domačega visokega plemstva ne veliko bogatega meščanstva, gonilne gledališke sile. Zato prebujajoče se romantične želje rodijo številne poizkuse nacionalnih oper, ki imajo gotovo pomembno vrednost v kontekstu zviševanja narodne samozavesti in jih je kot take izjemno pozitivno sprejela tudi sočasna kritika, nimajo pa širših ali ambicioznejših umetniških zasnov, zato se dela iz tega časa niso ohranila na opernih odrih.

Takšno tipično razpetost med potrebo po nacionalnem, ki je zaobšla višje umetniške kriterije, izkazuje tudi Foersterjev *Gorenjski slavček*, opera, ki se jo je največkrat skušalo razglasiti za slovensko nacionalno opero. A vsaka nova obuditev dela se je začela najprej s predelavo, ki niti ni toliko detektirala le dramaturških in glasbeno-tehničnih slabosti, temveč je bila v enaki meri zaposlena z umeščanjem vedno novih in novih vrivkov slovenskega nacionalnega blaga (pesmi »Goreči ogenj brez plamena«, »Vsi so prihajali«, potrkan ples), kar pomeni, da Foerster že v izhodišču ni bil dovolj nacionalen ali še drugače: da je svojo vrednost ohranjal le, če se ga je na vso silo, tudi z maličenjem originala, potiskalo v naročje nacionalne opere.

Kvalitativni preskok in deloma tudi kvantitativni prinesejo tako šele skladatelji, rojeni v drugi polovici 19. stoletja, ki so v aktivni stik z opernim življenjem prihajali v evropskih prestolnicah: bolj kot za Parmo to velja za Savina, ki je bil tako na Dunaju kot tudi v Pragi in Budimpešti, za Josipa Ipavca, ki je prek svojega učitelja Zemlinskega prišel v stik z opero obdobja *fin de siècle*, in Hochreiterja, katerega operno delo izkazuje dovolj visoke glasbeno-obrtniške spretnosti (predvsem na ravni harmonije). Prav ob preučevanju operne ustvarjalnosti omenjenih skladateljev pa se ni mogoče izogniti občutku, da je zgodovinski tok domače operne ustvarjalnosti preskočil vsaj eno razvojno stopnico. Kljub številnim zgledom in izvedbam v *Stanovskem* in pozneje tako v slovenskem kot tudi nemškem »delu« *Deželnega gledališča* (izvajajo se opere Mozarta, Webra, Rossinija, Bellinija, Verdija, Auberja, Boieldieuja, Bizeta, Gounoda, Meyerbeerja, Halévyja, Adama, Lortzinga, Flotowa, Nicolaia in tudi Wagnerja, kar pomeni celoten evropski operno-žanrski diapazon), ko »so pomembne operne stvaritve

večkrat prispele dovolj hitro tudi na ljubljanski oder¹⁵⁰, kar je »izdatno prispevalo k širjenju glasbenega obzorja ljubljanskega občinstva«,¹⁵¹ v slovenski operni ustvarjalnosti ne najdemo tipičnih romantičnih oper, oper, ukrojenih po belkantističnih zgledih ali francoskih žanrih *opéra comique* in *grand opéra*, temveč nastajajo spevoigre, vsaj v nekaterih segmentih še navezane na klasicistično izročilo (Cvetko Ipavčevega *Tičnika* ocenjuje kot »poznoklasicistično« delo),¹⁵² operete v smislu lažjega, krajšega in manj zahtevnega opernega žanra, kot zgled služi Lortzingov tip *Spieloper* ali model nacionalne opere, kakršnega je s *Prodano nevesto* razvil Smetana. Takoj zatem, v naslednji fazi, pa nastajajo že opere, ki so bolj trdno zavezane operni sočasnosti, torej tipiki operne ustvarjalnosti s konca 19. in začetka 20. stoletja: Savin sicer poizkuša ustvariti nacionalno opero, vendar je v kompozicijskem smislu odvisen od Wagnerjevega modela glasbene drame, Parma se od *Stare pesmi* naprej vse bolj zgleduje pri verizmu, medtem ko je glasbeni razvoj J. Ipavca in Hochreiterja potekal vzporedno z dunajsko *findesièclovsko* moderno, ki jo je mogoče razumeti kot nadaljevanje postwagnerjanske tradicije, ujete med nove kompozicijske postopke in še »staro« izrazno estetiko.

Če 19. stoletje v povezavi z nekaterimi glasbenimi žanri (npr. simfonična glasba) še ni prineslo do konca avtonomnih umetniških sadov, pa je gotovo vzpostavilo osnove, iz katerih so izrasli pomembni umetniški dosežki naslednjega obdobja. Kaj takega bi težje trdili za slovensko operno ustvarjalnost 19. stoletja, saj se zdi, da najpomembnejšega opernega dela naslednjega obdobja in morda tudi celotne slovenske operne kulture, *Črnih mask* (1928) Marija Kogojca (1892–1956), ne moremo razumeti kot naslednice razvoja slovenske operne ustvarjalnosti v 19. stoletju. Tudi sorazmeren recepcijski neuspeh *Mask* – to v slovenski muzikološki literaturi sicer veljajo za najpomembnejše operno delo, takšne veljave pa nimajo v širšem krogu opernega občinstva – ni toliko posledica skladateljevih v tistem času vse bolj izrazitih znakov mentalne bolezni, temveč nenavadne pozicije v kontekstu slovenske operne ustvarjalnosti, za katero je značilna šibka tradicija in slogovno »preskakovanje«. Tudi Kogojca lahko razumemo v smislu »preskokov«: kot preskok od poizkusov nacionalne opere (takšne namene ima Savin s svojim *Matijo Gubcem* še leta 1923) k ekspresionistični operi, kot preskok od operete v »starem številčnem slogu« k ekspresionistični glasbeni drami in kot preskok od domačijskega k nadnacionalnemu simbolizmu.

OPOMBE

- 1 Philipp Ther, *Center Stage* (West Lafayette: Purdue University Press, 2014), elektronska knjiga.
- 2 Friedrich Schiller, »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?«, v: *Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert*, ur. Jürg Mathes (Berlin: Walter de Gruyter, 1974).
- 3 Philipp Ther, »Wie national war die Oper? Die Opernkultur des 19. Jahrhunderts zwischen nationaler Ideologie und europäischer Praxis«, v: *Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*, ur. Peter Stachel in Philipp Ther (Dunaj: Oldenbourg, 2009), 90.
- 4 John Neubauer, »'Nichtfracks' for Comic Operas: Jernej Kopitar's Initiative to Write Slavic National Operas«, v: *Nova nepoznata glasba*, ur. Dalibor Davidović in Nada Bezić (Zagreb: DAF, 2012), 292–298. Od Slovencev je ta predavanja najbrž poslušal Jernej Kopitar.
- 5 Eric Hobsbawm, »Introduction: Inventing Traditions«, v: *The Invention of Tradition*, ur. Eric Hobsbawm (Cambridge: University Press, 1983), 1–14.
- 6 Ther, *Center Stage*.
- 7 Nav. delo.
- 8 Richard Wagner, »Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen«, v: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, zv. 2, ur. Richard Wagner (Leipzig: Verlag von J. W. Fritsch, 1871), 233–273.
- 9 Ther, *Center Stage*.
- 10 Tatjana Marković, »How much is opera inter/national?«, *Muzikološki zbornik* 48, št. 1 (2012): 101.
- 11 John Neubauer, »Zrinyi, Zriny, Zrinski, or: In which direction does the gate of Vienna open?«, *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum* 29, št. 1 (2002): 225.
- 12 Anton Trstenjak, *Slovensko gledališče: zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske* (Ljubljana: Dramatično društvo, 1892), 169.
- 13 Takšne primere predstavljajo operni intendant Franz Thomé, ki je vodil operna gledališča v Lvovu, Ljubljani, Trstu, Celovcu, Gradcu, Rigi in končno tudi v Pragi, dirigent Gustav Mahler, ki je deloval v Olomoucu, Ljubljani, Kasslu, Pragi, Leipzigu, Budimpešti, Hamburgu in pred zadnjo službo v New Yorku tudi na Dunaju, med Slovenci pa bi lahko podobno »mednarodnost« poiskali v pevski karieri Frana Gerbiča, ki ga je vodila v Prago, Zagreb, Ulm, Lvov, po zaključeni pevski karieri pa se je pridružil glasbenemu vodstvu v *Dramatičnem društvu*.
- 14 Trstenjak, *Slovensko gledališče*, 34.
- 15 Nav. delo, 48.
- 16 Leta 1884 so v *Dramatičnem društvu* Schantlovo varianto izvajali celo kot »opero v treh dejanjih«.
- 17 Igor Grdina, »Slovenska opera v Ljubljani«, v: *110 let ljubljanske Opere*, ur. Tatjana Ažman in Mateja Zavrl (Ljubljana: SNG Opera in balet, 2002), 9.
- 18 Gl. pismo V. Valenti, 16. februar 1883, Glasbena zbirka, *Narodna in univerzitetna knjižnica* v Ljubljani.
- 19 *Novice*, 8. februar 1866, 71.
- 20 *Novice*, 7. februar 1866, 51.
- 21 Trstenjak, *Slovensko gledališče*, 58.
- 22 Nav. delo, 58.

- 23 Ther, Center Stage.
- 24 Fran Göstl, »Gojitev opere in operete v Slovencih,« *Ljubljanski zvon* 16, št. 9 (1896): 543.
- 25 V pismu Leošu Janáčku Ipavec svojo opero povezuje s tradicijo A. Lortzinga. Prim. Igor Grdina, *Ipavci: zgodovina slovenske meščanske dinastije* (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2002), 185.
- 26 Ther, Center Stage.
- 27 Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 2 (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959), 272.
- 28 Lucijan Marija Škerjanc, *Jurij Mihevc: slovenski skladatelj in pianist* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1957), 25.
- 29 Josip obnavlja legendo o tem, da naj bi se Mihevc na Dunaju srečal z Beethovnom. Prim. Josip Mantuani, »Jurij Mihevc,« *Nova muzika* 2, št. 3 (1929): 9–10.
- 30 Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3 (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1960), 370.
- 31 Hubert Pettan, *Hrvatska opera: Zajčevi sodobniki I* (Zagreb: samozaložba, 1969), 23.
- 32 Nav. delo, 46.
- 33 *Obzor* 38, št. 27 (1897).
- 34 Pettan, *Hrvatska opera*, 45.
- 35 Dragotin Cvetko, *Davorin Jenko* (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1980), 134.
- 36 Anton Trstenjak, »Listek: dr. Benjamin Ipavec,« *Slovenski narod*, 9. december 1892, 1.
- 37 Jernej Weiss, »Neuprizorjena opera Melusina Emerika Berana,« *Muzikološki zbornik* 46, št. 2 (2010): 77.
- 38 Göstl, »Gojitev opere in operete«, 544.
- 39 Primož Kuret, »Emil Hochreiter in njegov čas,« v: *Hochreiterjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 1995), 8.
- 40 Primož Kuret, »Sattner in Hochreiter,« v: *Sattnerjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 2001), 67–77.
- 41 Primož Kuret, »Emil Hochreiter in njegov čas«, 15.
- 42 Igor Grdina in Mitja Spreizer, »Stara pesem – mojstrovina Viktorja Parme in zmazek Ivana Cankarja,« *Zgodovina za vse: vse za zgodovino* 6, št. 1 (1999): 42–55.
- 43 Dragotin Cvetko, *Risto Savin: osebnost in delo* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949), 75.
- 44 Andrew Lamb, »Operetta.« *Grove Music Online*. 2001; Dostop 17. jun. 2021. <https://www-oxford-musiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020386>.
- 45 Škerjanc, *Jurij Mihevc*, 30.
- 46 Cvetko, *Davorin Jenko*, 139.
- 47 Stanko Premrl, »Kovačev študent,« *Dom in svet* 23, št. 3 (1910): 142.
- 48 Vojteh Valenta, »Čarovnica,« *Slovenski narod*, 5. april 1876, 1.
- 49 »Anton Stöckl,« *Dom in svet* 16, št. 2 (1903): 124.
- 50 Nav. delo.
- 51 Pismo V. Valenti, 2. januar 1888, Glasbena zbirka, *Narodna in univerzitetna knjižnica* v Ljubljani.

- 52 Igor Grdina, »Funtkov libreto Teharski plemiči«, *Jezik in slovstvo* 36, št. 5–6 (1991): 150.
- 53 Grdina, *Ipavci*, 283.
- 54 »Teharski plemiči«, *Slovenski narod*, 13. december 1892, 1.
- 55 »Slovensko gledališče«, *Ljubljanski zvon* 13, št. 1 (1893): 61.
- 56 Direktor češkega Nacionalnega gledališča F. A. Šubert, ki je bil v kontaktih z *Dramatičnim društvom oz. Deželnim gledališčem*, je propagiral podobne gledališke vlake (divadelni vlaky). Gl. Ther, *Center Stage*.
- 57 Grdina, *Ipavci*, 280.
- 58 Borut Smrekar, »Glasbeno-gledališki opus Benjamina Ipavca«, v: *Benjamin in Gustav Ipavec: zbornik prispevkov simpozija ob 100. letnici smrti Benjamin in Gustava Ipavca*, ur. Primož Kuret (Šentjur: Knjižnica, 2009), 54.
- 59 Grdina, *Ipavci*, 271.
- 60 Grdina, *Ipavci*, 265.
- 61 Darja Frelih, »Viktor Parma – raziskovalna izhodišča«, *Muzikološki zbornik* 29 (1993): 40.
- 62 Fran Göstl, »Nova slovenska opera«, *Slovenski svet* 8, št. 9 (1895): 80.
- 63 Prim. Manica Špendal, »Gorenjski slavček – slovenska nacionalna opera?«, v: *Opera kot socialni ali politični angažma*, ur. Primož Kuret (Ljubljana: Festival, 1993), 58–64.
- 64 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Laaber: Laaber Verlag, 1980), 180.
- 65 Marković, »How much is opera«, 94.
- 66 Neubauer, »Zrinyi, Zriny, Zrinski«, 225.
- 67 Izidor Cankar, *Obiski* (Ljubljana: Nova založba, 1920), 41.
- 68 Nav. delo, 41.
- 69 »Theaterbericht«, *Laibacher Zeitung*, 29. april 1872, 691.
- 70 Nav. delo, 692.
- 71 Avtor je o tem pripravil tudi daljši znanstveni članek za *Muzikološki zbornik*. Gl. Gregor Pompe, »Geneza opere Gorenjski slavček«, *Muzikološki zbornik* 51, št. 1 (2015): 145–159.
- 72 Borut Smrekar, »Foersterjevi operi«, v: *Foersterjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 1998), 90.
- 73 Cankar, *Obiski*, 41.
- 74 Matija Bravničar, »Gorenjski slavček«, *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* št. 5 (1937/38): 44.
- 75 Vladimir Karbusicky, »Gorenjski slavček – Prepad med domovino in tujino«, v: *Foersterjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 1998), 105.
- 76 Vlado Kotnik, *Operno občinstvo v Ljubljani: vzpon in padec neke urbane socializacije v letih 1660–2010* (Koper: Univerzitetna založba Annales, 2012), 145.
- 77 Julius pl. Ohm Januschowsky, »Musikalische Streiflichter«, *Laibacher Zeitung*, 19. december 1896, 2508. »Foersters Musik wirkt auf die Empfindung und den Verstand, in seiner Op. gibt es duftige Blumen zu pflücken, er vermeidet es, Höhen zu erklimmen, die im Widerspruche mit der Handlung stünden, er verabsäumt es jedoch nicht, den ersten Meister des Kontrapunkt hervorzukehren, wo es not tut.«

- 78 »Theaterbericht,« *Laibacher Zeitung*, 29. april 1872, 692.
- 79 Vilko Ukmar, »Foerster-Polič: Gorenjski slavček,« *Slovenec*, 25. november 1937.
- 80 Fran Govekar, »Novo predelani 'Gorenjski slavček',« *Slovenski narod*, 22. november 1937, 3.
- 81 Jože Sivec, »Gerbičevi operi,« v: *Gerbičev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 2000), 91.
- 82 Fran Gerbič, »Avtobiografija (tipkopis),« v: *Gerbičev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 2000), 163.
- 83 Nav. delo, 166.
- 84 Jože Sivec, »Neuprizorjena Gerbičeva opera 'Kres',« *Muzikološki zbornik* 11 (1976): 54.
- 85 Nav. delo, 56.
- 86 Zgodba naj bi bila sicer povzeta po resničnem dogodku. Prim. Hugo Gerbič, »Kako je komponiral moj oče,« *Gledališki list* št. 2 (1925/26): 5.
- 87 Stanko Vurnik, »Dve operni premieri,« *Slovenec*, 27. oktober 1925, 3.
- 88 Fran Göstl, »'Almira' in 'Ksenija',« *Slovenski narod*, 24. junij 1920, 2.
- 89 Nav. delo, 2.
- 90 »Ksenija v Zagrebu,« *Slovenka* 1, št. 6 (1897): 9.
- 91 »Slovensko gledališče,« *Slovenski narod*, 20. november 1911, 3.
- 92 Jože Sivec, *Dvesto let slovenske opere* (Ljubljana: Opera in balet SNG Ljubljana, 1981), 21.
- 93 Grdina in Spreizer, »Stara pesem«, 47.
- 94 Anton Foerster, »Viktor Parma: Stara pesem,« *Slovenski list* 3, št. 54 (1898): 1.
- 95 Fran Zbašnik pogreša več dramatičnosti, ne ugaja mu tudi libreto. [Fran Zbašnik] »Slovensko gledališče,« *Ljubljanski zvon* 18, št. 11 (1898): 703–704.
- 96 Fran Govekar, »Viktor Parma – Anton Balatka: Amaconke,« *Slovenski narod*, 13. september 1937, 2.
- 97 Leopold Pahor, »Amazonke,« *Ljubljanski zvon* 23, št. 5 (1903): 318.
- 98 Adolf Rosiva, »Viktor Parma: 'Nečak',« *Dom in svet* 21, št. 4 (1908): 189.
- 99 Paolo Petronio, *Viktor Parma: oče slovenske opere* (Trst: Mladika, 2002), 220.
- 100 Nav. delo, 229.
- 101 Viktor Parma, »Zlatorog,« *Slovenski narod*, 8. februar 1920, 1.
- 102 Nav. delo.
- 103 Prim. Gregor Pompe, »Zlatorog Viktorja Parme – med opero in glasbeno dramo,« *Muzikološki zbornik* 45, št. 1 (2009): 29–44.
- 104 Suzana Ograjenšek, »Savinova glasbena biografija in izvlečki iz njegove skladateljske korespondence,« *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 23.
- 105 Nav. delo, 26. »Welche Richtung ich dann nehmen werde, kann ich nicht sagen, die deutsche von Wagner angezeigte Music paßt mir nicht spricht mir nicht aus der Seele und am liebsten würde ich eine Internationale Richtung einschlagen. Freilich gebe ich mich diesbezüglich keiner Illusion, weiß ich doch daß Slovenen auf jeden Gebiet ein armes Volk, auch in der Musik in der Kinderschule stehen und mir noch alles zu machen übrig bleibt. Auch Ipavic ist ein solches Kind sagt wie ihm's der Himmel eingegeben hat ohne tieferer Sachkenntnis. Überhaupt will ich nicht von einem beschränkt slowenischem Standpunkt, sondern würde die ganze »Südslavische« Gruppe in der Musik vertreten. Du hast ein Werk, welches – glaube ich in Böhmen erscheinen ist und Nationallieder enthält. Wenn

- du bei der Gelegenheit mir die Hefte senden wolltest, ich möchte sie durchblättern um so die ersten Studien von Nationalliedern machen. Auch wäre ich nicht abgeneigt einen Nationaln Operntext zu ent[...]; aber wo einen nehmen und vorderhand den Leuten nichts bitten können.«
- 106 Risto Savin, »Nekaj podatkov,« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* št. 3 (1936/1937): 24.
- 107 Ograjenšek, »Savinova glasbena biografija«, 27.
- 108 Borut Smrekar, »Opere Rista Savina,« *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 143.
- 109 Cvetko, Risto Savin, 89. Slavko Osterc pozneje govori celo o »idejnih motivih«. Slavko Osterc, »Ob 80 letnici Rista Savina,« *Jutro*, 28. april 1940, 7.
- 110 Smrekar, »Opere Rista Savina«, 144.
- 111 Ograjenšek, »Savinova glasbena biografija«, 32.
- 112 Nav. delo, 33.
- 113 Anton Svetek, »Nova slovenska opera 'Lepa Vida',« *Slovenec*, 21. december 1909, 1.
- 114 »Slovensko gledališče,« *Ljubljanski zvon* 30, št. 2 (1910): 124.
- 115 Matija Bravničar, »Lepa Vida,« *Maska* 1, št. 2 (1920): 24.
- 116 Smrekar, »Opere Rista Savina«, 144.
- 117 Cvetko, *Risto Savin*, 93.
- 118 Smrekar, »Opere Rista Savina«, 152.
- 119 Cvetko, *Risto Savin*, 99.
- 120 Nav. delo, 103.
- 121 Nav. delo, 103.
- 122 Marij Kogoj, »Dve operni noviteti,« *Ljubljanski zvon* 44, št. 4 (1924): 56.
- 123 Emil Adamič, »Risto Savin: 'Gospodovski sen',« *Slovenski narod*, 4. december 1923, 3.
- 124 Cvetko, *Risto Savin*, 120.
- 125 Risto Savin, »Kako je nastala opera 'Matija Gubec',« *Nova muzika* 1 (1928): 12.
- 126 V gledališkem listu je Savin priobčil celo skico vojaških manevrov. Risto Savin, »Okoli moje narodne opere 'Matija Gubec',« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* št. 3 (1936/1937): 22.
- 127 Savin, »Okoli moje narodne opere«, 20.
- 128 Slavko Osterc, »Slovenska opera o Matiji Gubcu,« *Jutro*, 30. september 1936, 7.
- 129 Emil Adamič, »Risto Savin, 'Matija Gubec',« *Jutro*, 3. oktober 1936, 7.
- 130 »Velika slovenska opera,« *Slovenija* 5, št. 41 (1936): 2.
- 131 Grdina, *Ipavci*, 409.
- 132 Darja Koter, *Slovenska glasba 1848–1918* (Ljubljana: Študentska založba, 2012), 248.
- 133 Danilo Pokorn, »Možiček, pantomima Josipa Ipavca – začetek slovenske baletne glasbe,« v: *Josip Ipavec in njegov čas*, ur. Igor Grdina (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000), 90.
- 134 Gojmir Krek, »Ipavic: 'Možiček',« *Ljubljanski zvon* 21 (1901): 11.
- 135 Evgen Lampè, »'Možiček',« *Dom in svet* 14, št. 3 (1901): 190.
- 136 Pokorn, »Možiček, pantomima Josipa Ipavca«, 92.
- 137 Grdina, *Ipavci*, 400.

- 138 Nav. delo, 418.
- 139 Nav. delo, 404.
- 140 Nav. delo, 428.
- 141 Nav. delo, 437.
- 142 V literaturi se pojavljajo različne datacije dela. Na ohranjenem klavirskem izvlečku je avtor zapisal letnico 1905, Primož Kuret navaja letnico 1911 (»Sattner in Hochreiter«, 70), medtem ko Matjaž Barbo sklepa, da je zadnje vpise v izvleček Hochreiter opravil še celo v 30. letih (»Operna 'vožnja domov' Emila Hochreiterja,« v: *Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju*, ur. Jernej Weiss (Koper: Založba Univerze na Primorskem in Ljubljana: Festival), 2019, 328).
- 143 Primož Kuret sicer navaja, da naj bi Hochreiter napisal še opereto *Grob na pusti* in opereto *Die listige Mutz op. 74*. Kuret, »Emil Hochreiter in njegov čas«, 7.
- 144 Karl Paumgarten, *Judentum und Sozialdemokratie* (Gradec: Stocker, 1920); Karl Paumgarten, *Juda: Kritische Betrachtungen über d. Wesen u. Wirken d. Judentums* (Gradec: Heimatverlag L. Stocker, 1921).
- 145 Borut Smrekar, »Hochreiterjeva opera,« v: *Hochreiterjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 2001) 86.
- 146 Prim. Barbo, »Operna 'vožnja domov'«, 314.
- 147 Kuret, »Emil Hochreiter in njegov čas«, 10.
- 148 Prim. Jože Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861* (Ljubljana: Slovenska matica, 1971).
- 149 Prim. Manica Špendal, »Glasbene predstave na odru mariborskega gledališča od leta 1785 do 1861« (magisterij, Univerza v Ljubljani, 1971).
- 150 Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 177.
- 151 Jože Sivec, »Opera v Stanovskem gledališču med letoma 1765 in 1861,« v: *Zlitje stoletij*, ur. Kristjan Ukmar (Ljubljana: SNG Opera in balet, 2001), 121.
- 152 Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti*, zv. 3, 181.