

Poštnina plačana v gotovini

SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE V LJUBLJANI

GLEDALIŠKI LIST

OPERA

1952 - 1953

10

ANTON FOERSTER

GORENJSKI SLAVČEK

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1952-53

OPERA

Štev. 10

OB PRAZNIKU SLOVENSKE OPERE

Vsaka kulturna obletnica pomeni vsaj bežen postanek na prehojeni poti, ko se oko popotnika obrne v preteklost, se zatem ozre v sonce nađ sabo, da izmeri daljo in nebeško stran in se obenem zamisli v prihodnost, na pot, ki jo bo še treba prehoditi.

Šestdeset let, ki jih je prešla slovenska opera do danes, je že dolga pot. Celo dolga pot je to za osrednjo glasbeno ustanovo v narodu, ki se je pred dobrimi sto leti šele začel zavedati sebe. Ponos slovenske opere je, da po času rojstva le malo, zelo malo zaostaja za mnogo večjimi narodi, ki so podobno kot mi v preteklem stoletju šele začeli ustvarjati lastno narodno kulturo. In če pomeni operna ustanova mnogim večjim, celo stomilijonskim narodom drago razkošje, ki si ga morejo le redko privoščiti, je šestdeset let naše opere znak, da slovensko ljudstvo tega ne smatra za razkošje, temveč je dajalo in daje vse materialne žrtve z veliko ljubeznijo, ker čuti, da mu je lastna opera potrebna kot vsakdanji kruh.

Da je to res, dokazuje tistih štiri do šest milijonov slovenskih ljudi, ki so se v teh šestdesetih letih zvrstili v sedanjem ljubljanskem opernem posloplju kot obiskovalci glasbenih predstav. To dokazuje tudi okroglo skupno število 8.000 glasbenih predstav, med katerimi jih je bilo samo nekaj deset manj kot 6.000 posvečeno resni operni in baletni umetnosti. To potrjuje končno tudi 182 različnih opernih del — ne vštévši operete — iz svetovnega repertoarja, ki so v tem razdobju prišla ali med njimi nekatera prihajala po večkrat na deske ljubljanskega opernega gledališča. Med njimi so domala vsa najvrednejša dela iz svetovne literature, izvzemsji nekaj najzahtevnejših del Wagnerja in Richarda Straussa. Med njimi predstavlja 24 slovenskih opernih del poleg osmih hrvaških in

srbskih časten delež in prispevek domačih glasbenih ustvarjalcev, od Benjamina Ipavca, Foersterja, Gerbiča in Parma preko Savina in Sattnerja do Kogoja, Osterca, Bravničarja, pa še do Poliča, Švara in Kozina.

Da, v slovensko opero so resnično vgrajene žrtve in ljubezen vsega slovenskega ljudstva. V nič manjši meri pa niso v njo vgrajene žrtve in umetniško delo deset in stotin slovenskih gledaliških umetnikov. Od prvih desetletij, ko se je morala slovenska opera za vodilne dirigentske in pevske vloge posojati še mnogo ljudi iz tujine, se je delež domačih umetnikov stalno večal do zadnjih let, ko lahko s ponosom ugotovimo, da nosijo breme in slavo slovenske opere sami domači umetniki.

In če se zamislimo v zadnje razvojno razdobje slovenske opere po osvoboditvi, ko sleherno leto naraščajoča vrsta prvovrstnih mladih umetnikov več kot izpolnjuje vrzeli za onimi, ki jih je slava izvabila iz gnezda slovenske opere drugam, ko se celotna umetniška kvaliteta korakoma dviga kvišku, ko se nam iz skromnih predvojnih začetkov poraja lastna mlada baletna umetnost, ko je zrasel v Mariboru drugi stalni slovenski operni oder, ko sta se obe gledališči s podvojeno silo posvetili samo resni in veliki operni ter baletni umetnosti, ko se število poslušalcev te umetnosti leto za letom dviga in se ustavlja le ob tisti mučni meji, ki jo žal zaenkrat neizprosno postavlja skromen, preskromen obseg in zastarela ureditev operne hiše tu in tam, potem smatram, da razen ob tej zadnji misli ob prazniku slovenske opere pri vsej njeni preteklosti in sedanosti ni mesta za tisto običajno slovensko skromnost, ki rada občuduje le to, kar je tujega, temveč lahko brez pretiravanja izrazimo to, kar nam obiskovalci drugih narodov priznajo brez laskanja:

ponos in še enkrat ponos nad našo slovensko opero!

Dr. Valens Vodušek
direktor opere SNG v Ljubljani

ANTON FOERSTER,
skladatelj opere »Gorenjski slavček«

Za 60-letnico nekdanjega Slovenskega deželnega gledališča v Ljubljani, ki je začelo s svojimi predstavami 29. septembra 1892, ko je bilo dozidano novo gledališko poslopje, v katerem prireja od februarja 1919 domala vse svoje predstave slovenska opera, uprizarja v počastitev tega pomembnega dogodka v zgodovini slovenskega gledališča slovenska opera Foersterjevo opero »Gorenjski slavček«.

Anton Foerster (živiljenjepisni podatki

- R. 20. decembra 1837 v Osenicah (okraj Liban) na Češkem,
1858 matura,
1863 dokonča v Pragi pravne študije, nato poučuje na Smetanovem zavodu v Pragi klavir,
1865 postane stolni organist in pevodnja v Senju,
1867 pride v Ljubljano kot kapelnik Dramatičnega društva in pevodnja Čitalnice,
1868—1909 vodja cerkvenega petja v Ljubljani,
1877—1908 vodja Orglarske šole v Ljubljani,
1872 prva redakcija lirične operete »Gorenjski slavček«,
1896 »Gorenjski slavček«, opera,
1910 uprizoritev opere »Gorenjski slavček« v Brnu,

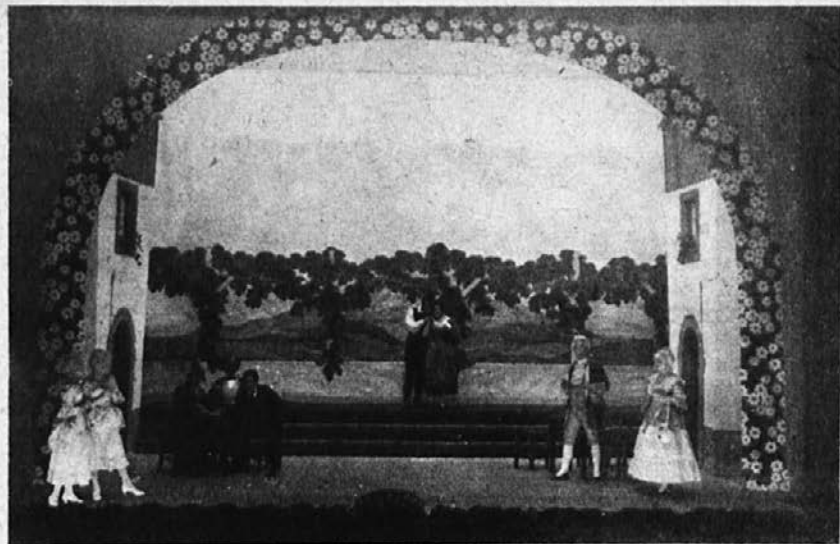


Anton Foerster,
skladatelj »Gorenjskega slavčka«

- 1922 nova uprizoritev opere »Gorenjski slavček« v Ljubljani,
1922 nova opera »Dom in rod«, za katero sta napisala besedilo dr. Fr. Goestl in dr. Fran Mohorič, nastala iz prvotne spevoigre »Materin blagoslov«, dozdej še ni bila uprizorjena.

Razna druga dela:

- 1883 Vodnikov venec,
1883 kantata »Domovini«,
1907 kantata »Turki na Slevici«,
36 moških zborov, 8 mešanih zborov, razna instrumentalna dela itd.,
Pevska šola v petih izdajah (1874, 1880, 1888, 1895 in 1901),
Nauk o harmoniji in kontrapunktu (1881 in 1904),
Teoretično-praktična klavirska šola 1886 itd.
U. 17. aprila 1926 v Novem mestu.



Foersterjeva opera »Gorenjski slavček« v uprizoritvi 1922/23. Sceno po zamisli prof. O. Šesta izdelal Vaclav Skružny.

Prof. O. Šest:

POJ, SLAVČEK, POJ!

(Nekaj opomb ob novi uprizoritvi.)

Čudne so včasih usode gledaliških del. Pojavijo se, za hipec zableste in zapadejo v pozabljenje. Leta minejo — spet se pojavijo in morda celo propadejo. So tudi glasbeniki, ki take opere po svoje predelavajo, jim marsikaj dodajo ali celo povsem bistveno izpremenijo. Nekako podobno usodo je doživljala tudi Foersterjeva opera »Gorenjski slavček«, ki pa se vkljub letom in operacijam še vedno krepko uveljavlja in bo slej ko prej dobrodošla v repertoarju.

»Gorenjski slavček« je izrazito slovenska folklorna opera, čeprav je njen avtor češkega porekla. Dolgoletno bivanje med Slovenci mu je odprlo vse bogate vire naše narodne pesmi, katere je s pridom uporabljal. Bil je v svoji dobi izredno priljubljen skladatelj — tako v mestu, kakor tudi na deželi.

Skoraj ganljivo je, ko pregleduje današnji človek besedilo te opere, ki sta ga napisala Emanuel Züngl in znamenitejša Luiza Pesjakova. Vse dejanje je nadvse preprosto, enostavno, ljubko, a zato prikupno. Iz tega besedila diha slovenska skromnost in ta skromnost je značilna tudi za vso ono dobo, v kateri je opera nastajala. Majhno družabno življenje, majhno okorno društveno življenje, Čitalnica, pevsko in gasilsko društvo — to je bil ves kulturni krog, v katerem sta se gibala avtorja in komponist. Tako je torej »Gorenjski slavček« živa priča in eden prvih poskusov, da se izpriča slovenstvo na odru.

Slovenska vasica — nekeje na Gorenjskem. Pa so hiše in šola in cerkev — in seveda tudi oštarija. Tam žive ljudje, se trudijo, delajo, imajo svoje breme in težave. A življenje teče



Samo Hubad in pevec Zupan
pri skušnji

— v hlevu moka kravica, pujsek kru-
li v svinjaku in petelin se šopiri na
gnoju. Majhne potrebe, majhne želje...
Delijo se na siromake, premožnejše
in bogatine, imajo župana in seveda
občinskega tajnika, da, celo policajca
(ki je istočasno tudi nočni čuvaj, ko-
njač, kurir).

Pa tudi mladi ljudje žive tu v vasi.
In kot je bilo vselej — jubezen se
vname med njimi, srčne težave, za-
pleti, poroke, rojstva.

Delo! Priroda, neizpremenljive, več-
no lepe planine in vsako leto novo
rumeno žitno polje, ki hoče biti po-
žeto, da bodo ljudje, ki žive tu, imeli
ljubi kruhek.

Seveda tudi v ta naš majhni kraj
utegnejo stopiti senzacije. Čudni tujci
se pojavijo od časa do časa — in
spet izginejo, kot so prišli. Tudi pi-
smonoša se oglasi in prinese nove ve-
sti — včasih dobre, včasih slabe...

Delo teče dalje in žito zori in
zvon vaške cerkve pošilja svoje po-
zive, da bi prebivalce morda opomnil
na minljivost vsega posvetnega.

Torej: žito, delo, gostilna in majh-
ne brige. To je osnova, na kateri smo
to pot snovali »Gorenjskega slavčka«.
Smo pa dali poteku dejanja krepkej-
še poudarke, in to lokalno, v značajih
oseb, pa tudi časovno smo ostreje
opredelili dobo. Dogajanje smo posta-

vili v čas, ko se plete pri nas maršal
Marmont, ko so naši fantje v franco-
skih uniformah korakali po daljnih
stepah in pod tujim nebom hrepeneli
po domačem.

Ta neobčuteni premik nam daje no-
ve možnosti, ki opravičujejo gotove
nerazumljive situacije. Recimo: od
kod prihaja Franjo? Študent... Ver-
jetno se skriva pred francoskimi biri-
či, ki bi ga vtaknili v »suknjo belo«.
Kako pride družba francoskih umet-
nikov kar na lepem k nam? Morda je
bil v Ljubljani koncert in baklada in
so sodelovali v knežjem dvorcu pri
soareji? Tega ne ve nihče. Zato smo
tudi naglušnega oskrbnika Štruklja
malo preoblekli in ga postavili za žu-
pana — maira. Seveda tudi tajnik
Rajdelj ne bobna več pred cerkvijo,
tudi on je funkcionar oblasti.

Francozi — umetniki nimajo slabih
namenov... Njihovega postopka je
krivo nekaj, kar je pri nas doma: pe-
tje! Lepo Minko, Franjevo punco, ho-
čejo odpeljati, izobraziti in peljati v
široki svet. Tu se človek spet malo
zamisli in nasmehne, pa si reče: pre-
sneto, ali se je kaj izpremenilo? Slo-
venski glasovi še danes veljajo in ve-
lika mesta jih poslušajo z navduše-
njem. Seveda, kar tako si pa srenja
in oblast le ne dasta odpeljati svoje
najzlahotnejše pevke. Nastane »mного
hrupa za nič« — spet je pesem tista,
ki vse uredi, da teče življenje lepo
mirno dalje.

Kot smo že rekli: pesem, planine,
vasiča, nekaj originalov. To je osno-
va naše uprizoritve. Leta so minula
in »Gorenjski slavček« je odpel
marsikatero pesmico in jo izpremenil v
zlat zvenk. To pot prihaja v najbolj
praznični obleki, saj mu jo je prikro-
jil največji mojster slovenske folklo-
re — mojster Maksim Gaspari.

Ob tem pomembnem jubileju šest-
desetletnice se vsiljujejo pisani spo-
mini na bivše uprizoritve. A to je za-
deva kronistov. Ob praznični uprizo-
ritvi »Gorenjskega slavčka« vzklikne-
mo samo: poj, slavček, poj!



Mojster — sedemdesetletnik Maksim Gaspari je za slavnostno uprizoritev »Gorenjskega slavčka« izdelal osnutke za kostume. (Skica za kostum Minke.)

Odlični slikar slovenskega narodnega življenja med ljudstvom, njegovih navad in običajev je dobil letos priložnost, da scenično opremi reprezentativno slovensko izvirno narodno opero Antona Foersterja »Gorenjski slavček«, ki so jo kot lirično opereto prvič peli v Ljubljani leta 1872,

Prof. O. Šest:

MASKE IN PROFILI ZA »GORENJSKEGA SLAVČKA«

Ob najnovejši uprizoritvi »Gorenjskega slavčka« je uprava SNG modro ukrenila, da je izročila naročilo za sceno in kostume največjemu slovenskemu poznavalcu »naše hiše«, noše in običajev — mojstru Maksimu Gaspariju. To, kar je tu storjenega,

je visoke umetniške vrednosti in osnutki bodo prav gotovo tvorili lep del našega muzeja, ker so značilni za slikarja, ki pa seveda z odrom ni imel živih stikov.

Kako smo se pogovarjali? Kaj je treba narediti? Danes nismo več taki

Mojster Maksim Gaspari:
Osnutek za kostum franco-
skega učitelja petja
Chansonetta.

Gasparijeva inscenacija ob
novi uprizoritvi slovenske
opere »Gorenjski slavček«
in njegovi osnutki za ko-
stume se bodo prilagali
režiserjevi zamisli o upri-
zoritvi te opere v našem
domačem življenjskem
okolju Gorenjske in njenih
slovenskih ljudi



siromaki. In Gaspariju smo ukazali:
»Nariši to, naslikaj ono, a vse mora
biti naše — naša pokrajina, naša no-
ša, naš običaj, kot ga Ti znaš že ne-
kolikanj let.«

Majda: Solidna vdova štiridese-
tih let, krepka baba, ki se bo morda
spet poročila (prav imal!), vsa brhka.
V drugem dejanju malo zgubljena —
potem pa »fejst žena«. — Mati!

Minka: dekle preprosto, naivno
in privezано na dom. Lepo, čedno, s
kitkami. V prvem in drugem dejanju
je oblečena preprosto, v tretjem pa
ima zavijačko. Gladka in šikovna
punca, ki bi tudi v Parizu imela s
svojo prirodno lepoto velik uspeh.

Franjo: Student, ki je gotovo
hodil v Vodnikovo gimnazijo, zdrav,
čeden in pol kmet, pol gospod. Iz-

ogiba se francoskih oblasti, da bi ga ne potegnile v soldaško suktnjo...

Lovro: Kmečki fant, prebrisan in pa prijatelj Franja. On takoj po tuhta vse nečedne stvari, ki jih nameravajo Francozi.

Zupan Štrukelj: okoren, debel dedec, gluha, zelo usmerjen k dobri jedachi in pijači. Pa tudi lepa žena mu ni v spotiko. Pa še to smo naredili, da smo ga naredili za »maïra«, ki nekako z maršalom Marmontom vlada.

Tajnik Rajdelj: Ti tajniki so od vekomaj! Uslužni, obrekljivi — in ker je njegov šef gluha, je še tem bolj oblasten. Tudi on ima smisel za dekleta, a ona ga žal za njega nimajo.

Chansonette: Učitelj petja v Parizu. Nihče ne ve, kako je prišel v našo deželo. Verjetno bi bilo, da so ga postavili z ženo in učenkami na kak koncert v eni naših žlahtnih palač.

Ninon: Mlada pevka, poročena s starim oslom Chansonettom, gleda

na življenje vse drugače. In gorenjski fantje so močno prikupni.

Učenke: Pevke in plesalke: mlada, razborita bitja z velikim šarmom in dobrodušnostjo.

Krčmar: Soliden mož, ki se znajde v vsaki situaciji in proda svojo pošteno robo res pošteno.

Polica j: Bivši Napoleonov grenadir. On samo spi in spi...

Postiljon je star znanec, ki pozna vse domačine in deli pošto na vse križe.

Pa še ribiča imamo in pa fanta z miško, da dekleta stisnejo kolena — in lepe nosače, ki pomagajo Francozinjam.

To bi bili skoraj vsi liki. Seveda je pa tu še nekaj: to je lik slovenskega ljudstva koscev, grabljic, žanjic — in pa onega, kar ni posebjeno — klasja, srpov, kos... in pa prostodušnosti našega Gorenjca. Zato teh reči scenografu ne moremo pripovedovati...

»GORENJSKI SLAVČEK« IN LJUBLJANSKO GLEDALIŠČE

Anton Foerster je prišel v Ljubljano leta 1867, torej v letu ustanovitve Dramatičnega društva. Najprej je bil v Ljubljani kapelnik Dramatičnega društva in pevovodja Čitalnice ter Južnega Sokola, nato pa je odločilno posegel v slovensko cerkveno petje kot organizator, preureditelj in skladatelj. Že v času svojega dela pri Dramatičnem društvu in svojih najožjih stikov s prvimi sodelavci urejajočega se gledališkega življenja v Ljubljani je Foerster spodbudno in sodelujoče vplival na prve glasbene predstave mladega društva. Instrumental je operni kvodlibet Josipa Ilnerja »Kralj Vondra XXVI.«, ki ga je po slovenski krstni predstavi v čitalnici 31. decembra 1868 prevzelo Dramatično društvo v svoj repertoar.

Glavna pobuda za Foersterjevo gledališko glasbeno ustvarjanje pa je po prvih uprizoritvah kratkih operet na

slovenskem odru prišla ob nagradnem razpisu za izvorno dramsko in glasbeno gledališko tvorbo. Pobudo za to je dalo Dramatično društvo, ki je na vprašanje deželnega odbora, kakšen način podpore bi več koristil društvu, predlagalo deželnemu odboru, naj razpiše nagrade za izvirna dela in prevode. Predlog Dramatičnega društva je na seji kranjskega deželnega odbora 22. septembra 1869 podprl slovenski pisatelj, deželni poslanec, poznejši odbornik društva in občasni gledališki poročevalec »Slovenskega Naroda« dr. Valentin Zarnik in konkretno predlagal 1600 goldinarjev podpore društvu.

Poleg 500 goldinarjev, ki naj bi jih društvo uporabilo za dramatično šolo, je bil po sprejetem Zarnikovem predlogu objavljen razpis nagrad in sicer dve nagradi po 250 goldinarjev za izvorno slovensko žaloigro in igro

kaz, dve nagradi za opereto, prva za 250 goldinarjev, druga za 200 goldinarjev, ter dve nagradi po 75 goldinarjev za libreto.

Za tekmovanje je bilo predloženih 11 iger, tako da je moglo Dramatično društvo deželnemu odboru šele po daljšem časovnem presledku predložiti predlog za razdelitev nagrad. Nagrade so prejela le predloženi glasbeni deli opereti in obe operetni libreti. Po oceni praških čeških glasbenikov (Bendl, Smetana, Prochaska) je dobil Foerster prvo nagrado za svojo opereto »Gorenjski slavček« v znesku 250 goldinarjev, libreto Lujze Pesjakove za to opereto pa nagrado 75 goldinarjev. Poleg te operete je bila pohvaljena in nagrajena z zneskom 80 goldinarjev opereta »Prepir o ženitvi«, ki jo je uglasbil učitelj Anton Hribar (1839—1887), libreto zanjo pa napisal Jurij Grabrijan (1800—1882). Ta Hribarjeva spevoigra ni bila uprizorjena v ljubljanskem gledališču, pač pa so jo peli na čitalničnem odru v Vipavi.

Drugi povod za Foersterjevo delo je bila vest o tem, da pripravlja pesnica in pisateljica Lujza Pesjakova (1828—1898) libreto, ki ga je nato po svojih popravkih uporabil za svojo skladbo. Pesjakovo je bila hčerka odvetnika dr. Crobatha, tako da je v domači hiši v svoji mladosti poznala dr. Franceta Prešerna, ki ji je poznavajoč njene prve nemške pesniške poizkuse posvetil znani sonet v nemščini »Mladi pesnici«. Pesjakova je pozneje začela pisati v slovenščini, ko je doživljala prerod v slovenskem kulturnem in družabnem življenju, in je ozko sodelovala pri Dramatičnem društvu s prevodi iger in z izvirnim prispevkom, dramatično sliko »Na Koprivniku«, ter je hotela prirediti Prešernov »Krst pri Savici« za libreto. Nekako iz istega časa, ko je napisala libreto za Foersterjevega »Gorenjskega slavčka«, izvira tudi njena petdejska tragedija »Prešeren«, v kateri je hotela prikazati pesnikovo

življenje. Njena hčerka Ana je sodelovala na eni izmed prireditev Dramatičnega društva, hčerka Helena (1849—1917) pa je postala odlična operna pevka in je pela na različnih nemških gledališčih.

Tako je pisateljica libreta povezovala Foersterjevo glasbeno delo z vrhom slovenskega pesniškega sveta, za svoj libreto pa se je zgledovala pri Levstikovih mentorskih izjavah o »predmetih za humoristično muziko«, ko je navdušeno pisal o Ipavčevi opereti »Tičnik«. Pomanjkljivosti libreta je v dobršni meri za prvo uprizoritev odtehtala vsebinska plat, privajajoč v slovensko gledališko dejavnost naše gorenjsko okolje z domačimi osebami, sicer bolj malo verjetno zgodbo o slovenskem dekletu, dasi je morda v tem bilo nekaj namigavanj na življenjsko pot pisateljčine hčerke Helene, kar pa dozdej še ni bilo raziskano in kakorkoli ugotovljeno.

Poleg teh dveh neposrednih pobud pa je priganjala Foersterja k ustvaritvi slovenskega glasbenega dela njegovo dotedanje glasbeno delovanje in doseženi uspehi. Zgledoval se je predvsem pri Čehih, ki jim je malo pred tem Smetana poklonil opero »Prodano nevesto« in jim z njo odprl sprva pot po Evropi, nato pa v svet. Kljub temu, da je Foerster na praški univerzi dovršil pravne študije, se je po svojih prijateljskih stikih s češkimi skladatelji Bendlom, Prochasko in Smetano, na čigar zavodu je poučeval klavir, odločil, da se posveti glasbi. Trio njegovih čeških prijateljev je odločeval tudi o usodi njegovega »Gorenjskega slavčka«, povezujoč s tem začetke slovenske glasbene tvornosti z vrhovi češke glasbene umetnosti. Ne glede na te Foersterjeve prijateljske glasbene zveze, na njegovo praško glasbeno šolo in vso njegovo začetno glasbeno tvornost pa ima njegov »Gorenjski slavček« ob domačem libretu tudi glasbeno tako slovensko osnovo, da

ga je kljub nedvomnemu čestvu njegovega skladatelja vzeti kot slovensko glasbeno tvorbo in po predelavi iz operetne oblike v operno ko prvo slovensko opero, ki si je osvojila slovenski oder in prešla za stalno v operni repertoar slovenskih gledališč.

Sodbe čeških ocenjevalcev so bile naslednje:

Bedřich Smetana: Prvo mesto za služi nesporno »Gorenjski slavček«. Ima svežo pevnost (melodijo), invencijo, znanja bogato harmonizacijo in spretno instrumentacijo.

Dr. Ljudevit Prochaska: Z umetniškega in glasbenega vidika pri presoji ni pomislekov, da je »Gorenjski slavček« najboljši posrečena stvar, katero je napisalo vseskozi rutinirano pero. Tudi z absolutnega stališča zasluži nedvomno prvo mesto; zlasti v ideji in formi je izpeljano delo kar najbolj. Po prirodnosti in gorkoti zasluži neomejeno pohvalo. Tudi nacionalnim posebnostim in praktični izpeljivosti je komponist zadostil v kar največji meri...

Karel Bendl: Po moji najboljši vesti in po načelih estetike in tudi posebej po glasbenih pravcih moram priznati, da je lirična opereta »Gorenjski slavček« najboljša in zasluži med vsemi prvo mesto.

Slovensko gledališče v Ljubljani je nagrajeno opereto »Gorenjski slavček« prvič uprizorilo v prvotni operetni obliki v sezoni 1871/72, ko je bil predsednik Dramatičnega društva Peter Grasselli, tajnik pa Josip Noll. Vodja in duša gledališča je bil tačas do svojega odhoda iz Ljubljane 1875 Josip Noll. V tem obdobju, ki ga označujemo razvojno kot Nollijevo gledališče, je dal Noll kot prvi režiser slovenskega gledališča »Gorenjskemu slavčku« tudi prvo odrsko obliko.

Prvo uprizoritev operete na slovenskem odru so vneto pripravljali in skladatelj se je namenil, da bo sam dirigiral. Za početno osebje sloven-

skega gledališča krstna predstava ni mogla biti lahko delo, toda zato se nič manj ni oprijelo vseh priprav z veliko navdušenostjo, ki ni minila brez vsakršnih peripetij.

»Novice« so naznanile uprizoritev 24. aprila 1872 z naslednjimi besedami: »Že danes vidimo, kako v soboto v gledališče vse vrē, kar le more, ker se bode prvokrat predstavljala željno pričakovana narodna opereta »Gorenjski slavček« na korist siromakom na Dolenjskem in Notranjskem. Pričela se bode dobrodelna predstava s prologom, ki ga je zložila gospa Lujiza Pesjakova in ga bode govorila gospodična Podkrajškova, končala pa s produkcijami našega »Sokola«. Part »slavčka« je drage volje prevzela gospodična Rosova namesto D. O. Besede (libreto) operete so že zdaj na prodaj v knjigoprodajalnici g. Klerra, na večer predstave pa pri kasi po 20 kr. Posestniki lož, ki ta večer morebiti ne pridejo v gledališče, so naprošeni, da jih dobrodelnemu namenu prepuustijo.«

Za kulisami so se bile pripetile stvari, ki mečejo posebno luč na ravnanje Dragoile Odijeve, voditeljice Dramatične šole in redno nastopajoče članice slovenskega početnega igralskega osebja. Glavno partijo Minke bi morala namreč peti Odijeva, ki jo poročilo diskretno imenuje z začetnima črkama. Toda Odijeva je odklonila partijo, češ da odpotuje iz Ljubljane, v resnici pa baje zato, ker je malo pred tem zbor slovenskega gledališča odklonil svoje sodelovanje pri benefici Odijeve. Odijeva naj bi se zdaj tako maščevala in nemški uradni list je hitel ugotavljati, da bo slovensko gledališče končalo sezono s štrajkom, tedaj v naših krajih še malo uporabljane taktike za uveljavitev volje prizadetih.

Pripetljaj je zapustil svoj odmev tudi v »Novicah«, ki so Odijevo si-

lovito napadle, češ »da smo mislili, da je gospa Odijeva se čutila za uda narodnega našega dramatičnega društva, a zdaj smo videli, da je navadna komediantinja. — Za soboto že odločena predstava se mora tedaj za par tednov odložiti...« Ta intermezzo je bil hitro končan, ko je partijo Minke prevzela Rossova, dasi se je Odijeva še nerodno branila v nemškem uradnem listu in s tem še povečala nerazpoloženje vsega narodnega občinstva proti sebi.

Krstna predstava je bila v slavnostnem razpoloženju in po poročilu »Novic« (ki ga je bržčas napisal Ivan Murnik), je bil »vspanj jako časten... S častnim deželnim darilom proslavljena opereta je bila — in to po pravičnici — navdušeno sprejeta. Krasen idiličen prizor je, prava narodna igra, ki nikjer ne žali npravnosti, kakor je to navada pri operetah francoskih in nemških današnjega časa. Iz tega ozira je djanje res »mager«, kakor »Laibacherica« pravi, ker ne kaže — debelih golih stegenj. In prav zato še posebno častitamo gospe pisateljici, ki po slovstvenem delovanju zasluži lični lavorovi venec, ki ga je danes prejela. — O muziki, ki jo je zložil našim bralcem dobro znani gosp. Förster, se ponášamo na rabsodbo 3 čeških učenjakov v Pragi, v »Novicah« naznanjeno, ki so vsako, sekirico Försterjeve skladbe pretresali in soglasno izrekli, da je v vsakem oziru izvrstna, popolnoma vredna prvega darila. Gromovita hvala, ki je njegovi kompoziciji donela, je potrdila to rabsodbo. Se ve da, kdor je tudi v glasbi želel lahkokrilitih napevov za ples ali godbe Ofenbachove, ni je najdel v vzvišenih melodijah, ktere večidel vladajo v tej opereti. Zaslužil je tedaj kot pravi mojster skladbe venec, ki so mu ga podali rojaki njegovi Čehi, družega pa njegovi častitelji Slovenci. — Ker pa je muzika umetna, je tedaj tudi težka, včasih prav težka, zato ne smemo moči dile-

tantov meriti z mero gledaliških pevk in pevcev. Kdor tedaj iz tega ozira pravično sodi, bode nam pritrdil, da je gospodična Rosova (ki je zaslužila venec priznanja že zavoljo svoje radovoljnosti, s katero je prevzela rolo Minke) arijo za sceno res angelsko pela...« Ko pohvali vse sodelujoče, konča poročevalec: »Nezadovoljnim nekterim dandanašnjim gostom nemškim pa rečemo le to: geht hin und macht es besser!...« Čistega dohodka za dobrodelni namen je bilo 134 goldinarjev in 40 krajcarjev.

»Slovenski Narod«, ki je izhajal v Mariboru, je prinesel o predstavi podrobno poročilo, ki ga je bržčas napisal dr. Valentin Zarnik: »Beseda na korist stradajočim minolo soboto se je vršila v resnici sijajno v vsacem obziru. Gledališče je bilo v vseh prostorih z izbranim občinstvom napolneno. Glavni vabljenik poleg dobrodejnega namena bil je »Gorenjski slavček«, noviteta, o kateri se je zadnji čas po gostem govorilo, in vse kako je ta večer pomenljiv za anale slovenskega gledališča, ker je na oder prišla prva povse izvirna opereta. Delo na drobno preresetati ni naš namen, samo nekoliko bolj splošnih opomb hočemo tu prijaviti. Opereta »Gorenjski slavček« je na vsako stran zelo različna od onega blaga, katero se dandenes prodaja pod imenom »operet«. Godba — in to je tudi pri opereti glavna stvar, vsaj imela bi to biti — nij hči lehkokrilita matere modernih operet, temveč naslanja se vseskozi na vzvišenejši, plemenitejši stil resne operne glasbe. Onim, kateri imajo v čisljih večne zakone krasoslovja, zdela se bo to gotovo velika prednost; ali se bo pa opereta prikupila velikemu občinstvu, posebno drugjé, v večjih mestih, kjer je okus po slastnih in mamljivih, časovno praznih melodijah zdaj gospodujoče godbe razvajan in pokvarjen, to iz ravno navedenega vzroka pač nij tako gotovo. Muzikal-

Julij Betetto in Svetozar Banovec v eni od prejšnjih uprizoritev »Gorenjskega slavčka«



ne misli so čvrste, oblika dovršena, z eno besedo osnovani izpeljava kaže povsodi temeljito izobraženega in izkušenega muzika; posebno umetljiva, pa tudi jako težka je instrumentacija; sploh nij prezirati, da je skladatelj pisal za izurjene pevske in orkestralne moči, da tedaj sile, katere so sodelovale pri prvi predstavi, niso imele ravno lehkega naloga. Podlaga tekstu je čisto prosta dogodbica; snov je dobro izmišljena, pa bi se dala po našem mnenju še vspešnejše in hvaležnejše razviti; mi bi imeli sem tja kaj opomniti, pa odvedlo bi nas to predaleč, in izrečemo le, kar se nam hoče dozdevati, da se je libretto v marsičem — prvotnemu načrtu nasproti — moral podrediti glasbi.«

Oba glavna sodobna slovenska lista sta torej novo slovensko glasbeno delo pozdravila ustrežajoče sprejemu, ki ga je delo doživelo pri slovenskem gledališkem občinstvu vsaj na prvi večer. Ko so 28. aprila 1872 opereto ponavljali, zaradi lepega vremena ni imela posebno številnega občinstva. To je nemški list takoj ugotovil, da bi podčrtal slabo zanimanje slovenskega občinstva za svoje gledališče. Nemška kritika je odklonila snov besedila kot skrajno mršavo, pohvalila pa glasbo in jugoslovanski slog, prepletajoč čisto slovanske motive z italijanskimi. Hkrati je poudarila, da zahtevajo napevi in instrumentacija uvežbane moči.

Prve dve izvedbi Foersterjeve operete v njeni prvotni obliki sta zapu-

stili malo trajnih sledov v razvoju slovenskega gledališča v njegovem začetnem, Nollijevem obdobju. V naslednjih sezonah se ni nihče več spomnil, da bi uprizoritev obnovil, dasi so tuje kratke operete ponavljali v repertoarju. Ko je pozneje delavnost slovenskega gledališča skoraj popolnoma zamrla, tudi ni bilo več možnosti, da bi Foersterjevo opereto ponavljali. Sele ustanovitev stalne slovenske opere s sezono 1892/93 je dal skladatelju pobudo, da se je vnovič lotil svojega glasbenega dela in ga predelal v opero.

Začetni glasbeni vložki operete so v »Gorenjskem slavčku« obsegali naslednje dele: 1. uverturo s skoraj vsemi glasbenimi motivi operete; 2. arijo Franja v d-duru; 3. arijo Minke v b-duru; 4. duet Minke in Franja v a-duru; 5. arijo Minke v g-duru, ki je veljala kot glasbeni višek; 6. arijo Chansonetta v es-duru; 7. kvintet v e-molu; 8. zbor v d-duru; 9. ansambel: Rajdelj, Chansonette, Ninon. zbor v e-duru; 10. zbor Ave Marija v f-duru; 11. napitnico Lovra z zborom v a-duru; 12. arijo Minke v e-duru; 13. zaključek z reprizo napitnice.

Foersterjeva predelava operete v opero se je opirala na te prvotne glasbene vložke z razširitvijo po zahtevah opere. Hkrati je Foerster po oglasu v listih dobil stik z libretistom Zünglom, ki mu je predelal libreto na novi, operni osnovi deia. Po krstni predstavi »Gorenjskega slavčka« kot opere v sezoni 1896/97 pa je

Foerster že za predstavo 3. novembra 1896 uvedel še to novost, da je prvo dejanje razdelil v dva dela, drugo dejanje pa nekoliko skrajšal. Tako je »Gorenjski slavček« postal tridejanska opera.

Predelani »Gorenjski slavček« je učinkoval kot novost in je bil sprejet v slavnostnem razpoloženju. Pod vtiskom tedanjih razmer v slovenskem gledališču je skušal Karel Hoffmeister opredeliti pomen nove slovenske opere v »Lj. Zvonu« takole: »Skladatelj »Gorenjskega slavčka« si je gotovo sam v svesti, da ni napisal nove »Čarovne piščali« ali »Figarove svatbe«. Vendar je spisal kaj dobro opero, zatorej nikakor ni zaslužil obsodbe, katero si dovoljujejo oni, katere so navdušile budalosti »Brata Martina« (navdušile seveda zato, ker so se predstavljale pred občinstvom dunajskih fijakarjev poldrugostokrat s kolosalnim uspehom). Če je najti v operi kaj pomanjkljivosti, je to morda skromno dejanje: nedolžna, malo dramatiška idila, kateri je poskusila dodati roka gledališkega rutiniera Züngla ono, česar ji je ravno nedostajalo za oder — namreč gibčnih in za skladbo uporabnih prizorov. Če je pa pogodil skladatelj kompozicijo tako, da celi večer niti ni občutiti tega nedostatka, je gotovo vreden največjega priznanja. In če je znal spisati skladbo, ki jo lahko razume tudi vsaki neglasbenik, in ki se vendar vedno vzdržuje na površju prave umetnosti ter se celo visoko dviga nad to površje, potem — kakor sem omenil — snemite klobuke pred njim! Orjaških piramid je v zgodovini mlade umetnosti mladih narodov običajno le malo. Postavil je pa Foerster v zgodovino slovenske glasbe časti vreden obelisk, ki ga ne zaspe tako kmalu pesek časa.«

Dasi je nova opera po glasbenem delu privlačevala občinstvo, je publicistika skušala prikriti pomanjkljivosti besedila, pri čemer se je povzpela

do trditve, da je »snov libreta sicer priprosta, a jako mična. Igra je tehnično spretno urejena, je polna poetičnih momentov, značaji so markantno orisani, vrh tega pa vlada v njej tudi pravi humor, tako da bi že libreto sam imel uspeh, ako bi se kdaj kot igra predstavljal.« Takemu rekamnetu, priporočilnemu pisanju se je uprl kritik Anton Funtek, čigar besedilo o teharskih plemičih sta uporabila za svoji slovenski operi i Benjamin Ipavec i Viktor Parma, in prepodil, da snov nima ne slovstvene ne drugačne vrednosti: »zmešana, motna idili brez poezije, brez pravega humorja...« Priznal pa je, da je skladatelj znal prikriti pomanjkljivosti besedila s svojo muziko, kajti »vso opero preplavlja tako na gosto glasba, da se skoraj docela pozabijo pomanjkljivosti besedila«. Po njegovem mnenju je ustvaril Foerster opero, ki je umetnina in na katero kot slovensko opero so Slovenci lahko ponosni.

Opero so peli v novi predelavi štirikrat, kar je v tem obdobju slovenskega gledališča pomenilo mnogo. Občinstvo se je navdušilo zanjo. Zato je uprava gledališča skušala popularizirati opero s posebno predstavo po znižanih cenah, češ »vodstvo« pa se tudi zaveda dolžnosti, katero ima naše gledališče kot narodni zavod in da ponudi kolikor moč širšim slojem priliko, seznaniti se s krasnim izvirnim delom, z opero, katera ima vsa svojstva, da upliva na občinstvo, kakor samo resnični umotvori uplivajo, zato je za sobotno predstavo določena znatno znižana cena. Zeleti bi bilo, da se posreči ta prvi poizkus prirejati predstave s toliko znižanimi cenami, da se samo dnevni troški pokrijejo. Prijatelji slovenskega gledališča in vsi tisti, katerim je na tem, da bi tudi masa prebivalstva postala deležna plemenitega umetniškega užitka, na, p. skrbe, da bo gledališče v soboto kolikor mogoče dobro obiskano.« Ta poizkus se je posrečil in gledališče



Bivši direktor slovenske Opere
Mirko Polič

je bilo skoraj docela že tretjič razprodano.

Četrta predstava opere pa je bila 13. decembra 1896. Kakor je gledališko vodstvo že pri Ipavčevih »Teharskih plemičih« organiziralo množični obisk iz Celja in okolice k predstavi te opere, katere zgodba je predvsem zanimala domačine, je tudi na »Gorenjskega slavčka« opozorila Gorenjce. Uspeh ni izostal in četrta uprizoritev Foersterjeve opere je bila do zadnjega kotička razprodana, ker se je je udeležilo nad 150 zunanjih gostov iz Kranjske gore, Dvojega in Mojstrane, Zatrežnice, Jesenice, Save, Radovljice, Bleda, Podnarta, Kranja, Kroke, Kamne gorice, Kamnika itd. Prišli niso samo razumniki, ampak tudi kmetско ljudstvo, nekateri celo v narodnih nošah. Z zadovoljstvom je zabeležila publicistika: »Zdi se nam, da je to dalekosežnega pomena, navdušenje za slovensko gledališče mora prodreti tudi v širše kroge,

mora prodreti v maso naroda, in da je začelo prodirati, o tem smo se prepričali pri sinočni predstavi.«

Toda navzlic takim spoznanjem vodstva gledališča in finančnim potrebam, ki niso prišle najbolj nazadnje v poštev, pa po velikem uspehu štirih uprizoritev slava nove slovenske opere ni prodrla globlje v potrebe repertoarja slovenske opere in v splošno glasbeno življenje Slovencev. Dasi je opero izdala Glasbena Matica v lepi ediciji ter so njeno uverturo uvrstili v predvajanje uvertur vseh važnejših slovenskih oper pri eni slavnostnih predstav za 1000. predstavo Dramatičnega društva leta 1900, se do konca prve svetovne vojne ni več pojavila na odru slovenskega gledališča. Spomin nanjo ni osvežila niti češka uprizoritev v Brnu 1910, dasi je slovensko ponovitev opere Govekar po letu 1908 zaporedoma naznanjal v svojih problematičnih repertoarnih načrtih. Šele obnovev slovenskega gledališča po letu 1918 je Foersterjevi operi odmerila posebno mesto v slovenski izvirni operni tvorbi.

Zaslugo za pobudo ponovne obnove »Gorenjskega slavčka« ima nedvomno Matej Hubad, ki je leta 1922 postal upravni državnega Narodnega gledališča v Ljubljani. K temu ga je vzpodbudila skladateljeva 85-letnica in v letu 1922 pripravljana proslava 50-letnice Glasbene Matice. »Gorenjski slavček« je bil namreč še prvič kot opereta uprizorjen v letu ustanovitve Glasbene Matice v Ljubljani. Hubadovo zamisel pa je bilo mogoče uresničiti le pri popolni predelavi opere v sceničnem smislu in deloma v muzikalnem. Pri tem sta ponovni uprizoritvi opere zagotovila uspeh prof. Karel Jeraj, ki jo je ustrezajoče glasbeno preuredil in izvedbo tudi dirigiral, ter prof. Osip Šest, ki je kot dramski režiser prvič režiral opero, zamislil svojevrstno sceno, ki jo je slikarsko izdelal Skruž

ny, ter vse ostale preureditve besedila.

Pavel Debevec, ki je pri tem ponovnem vstajenju »Gorenjskega slavčka« sodeloval kot pevec, opazoval Sestovo delo iz bliza, je opisal delo modernizatorjev takole: »Sest... je opero scenično tako temeljito predelal, tako genialno prikojil po današnje in jo navdahnil z duhom modernega gledališča, da bi si smel privajati skoro nekako dramaturgizacijo pravico... Predvsem lepa je ideja stilizirati sceno ravno v »Slavčku«, pokazati, s kako razmeroma majhnimi »pripomočki« je mogoče doseči naravnost velike učinke. Na vsako stran dve hišici. Primitivni, kakor so hišice pri nas na Gorenjskem. Potem nekoliko dvignjen terrain, na katerem se najslikoviteje lahko razvijejo tako lepe in žive zborove scene — zadaj Triglav. Gostilna, sonce in Triglav! To so tri prvotnine, v katerih živi naš Gorenjec svoje najlepše življenje. Sest je pograbil stvar intenzivno in če bo tvegano dejstvo, vprizoriti danes tako staro stvar — poplačano z uspehom, je to povečini zaslug Sestova. »Gorenjski slavček« — kakor mehak pozdrav iz naše minulosti...«

Petdeset let po svoji prvi uprizoritvi in petindvajset let po uprizoritvi predelave v opero je »Gorenjski slavček« po Kimovčevih besedah doživel »sijajno vstajenje, ko je kot preroben ptič Feniks planil na dan. Takega uspeha menda še ni doživela nobena opera v našem gledališču... Opera v sedanji inscenaciji, da se morda za kak prizor najde kdaj še kak boljši domislek, je taka, da jo Slovenci lahko pokažemo komurkoli kot prvi zrel slovenski plod: to bo brez dvoma naša reprezentativna opera...«

V valu prebujene slovenske zavesti v prvih letih svobode je ponovna uprizoritev opere zadobila še zato svoj posebni pomen, ker so jo uprizorili skoraj docela samo s sloven-

skimi močmi z eno samo izjemo (vloga Ninon, ki jo je pela Lewandovska). Ko je Niko Štritof o uprizoritvi poročal kot o gledališkem in glasbenem dogodku, je na to še izredno opomnil in dostavil svoj predlog, da bi tudi vlogo Ninon lahko pela Slovenka Thalerjeva. Tako je tudi v razvoju slovenske opere odigrala Foersterjeva opera »Gorenjski slavček« svojo pomembno in razvojno pospešujočo vlogo na poti k osamosvojitvi slovenske opere in predoru slovenskih pevskih moči v celotnem gledališkem aparatu obnovljenega slovenskega gledališča v prvih letih po prvi svetovni vojni. Skladatelj je to uprizoritev 1922 še doživel, ni je pa več slišal, ker je bil docela oglušil. Svojevrstna usoda prve slovenske opere in njenega skladatelja!

Uspeh te prenovljene uprizoritve »Gorenjskega slavčka« je omogočil, da je opera res obveljala kot slovenska reprezentativna opera, dasi razen primera v letu 1910, ki smo ga omenili, ni našla mesta v repertoarjih drugih opernih gledališč. Peli pa so ga v Ljubljani in v Mariboru zlasti ob slavnostnih priložnostih. Zamikal pa je naše glasbenike in tudi občinstvo toliko da so to opero vsaj v Ljubljani peli v različnih sezonah med obema vojnama: 1929/30, 1937/38, 1939/40 in 1943/44.

To, kar je najbolj privlačevalo občinstvo k obiskovanju Foersterjeve opere in kar ji je zagotovilo priznavno sodbo naših glasbenikov, je ležalo skrito v življenjski sili »Gorenjskega slavčka« ter se je v posrečeno zamišljenih uprizoritvah očitovale v domači prisrčnosti in intimni povezanosti s slovensko zemljo in njenimi ljudmi. Če se je nemška kritika spodtikala nad naivnim potekom dejanja v operetni obliki, je slovensko gledališče v početnem obdobju njenega razvoja prav to naivnost sprejemalo v odgovor na problematične snovi tujih operet, ki so nedvomno manj sodile v naše kulturno območje kakor

ZASEDBE POSAMEZNIH PARTIJ PRI »JUBLJANSKIH UPRIZORITVAH
FOERSTERJEVE OPERE »GORENJSKI SLAVČEK«:

Sezona	1871/72	1896/97	1922/23, 1923/24
Dirigent	Foerster	Benišek	Jeraj
Režiser	Nolli	Nolli	Šest
Franjo	Meden	Binder	Šimenc, Banovec
Minka	Rossa	Ševčikova	Lovšetova, Zikova
Majda	Podkrajškova	Veterova	Sfiligojeva
Chansonette	Nolli	Nolli	Levar
Ninon	Potočnikova	Polakova	Lewandovska, Matačič
Štrukelj	Jekovec	Fedyczkovski	Zupan
Rajdelj	Kajzel	Podgrajski	Bratuž, Mohorič
Lovro	Pucihar	Štamcar	Pavel Debevec
Krčmar	Šubert	Kronovič	Zorman, Perko
Kurir	—	—	Drenovec
Pismonoša	—	—	Bekš
1. učenka	—	—	Ribičeva, Jeromova
2. učenka	—	—	Korenjakova
1929/30	1937/38	1939/40	1943/44
Polič	Polič	Neffat	Hubad
Šest	Šest	Zupan	Frelih
Gostič	Francl	Francl	Lipušek
Ribičeva	Vidalijeva	Ribičeva	Vidalijeva
Španova	Golobova	Španova	Zamejčeva
Grba	Janko	Anžlovar	Janko
Popovičeva, Jermanova	Poličeva	Barbičeva	Kršetova
Rumpelj	Betto	Zupan	Betto
Mohorič	Banovec	Sancin	Banovec
Janko	—	Dolničar	Dolničar
Sekula	Kolacio	Orel	Gregorin
Jelnikar	—	—	Piancki
Bekš	—	Ocvirk	—
Ramšakova	—	Japljeva	Baukartova
Jeromova	—	Brarjeva	Sancinova

pa nedolžna snov »Gorenjskega slavčka«. Pozneje 1922, ko je naša opera že dozorela za poudarjeno intimno uprizoritev »Gorenjskega slavčka« v počasi se oblikujočem domačem opernem slogu, je domača uprizoritev z domačimi močmi vzdržala opero nakljub problematičnemu besedilu in nakljub občinstvu, dosihmal navajenega na laške opere. Tako je domača uprizoritev vzdržala »Gorenj-

skega slavčka« z njegovo snovjo srčne dobrote, brez ubojstva in umora, kot snov prave srčne prosvete. In propagatorji Foersterjeve opere so mogli v svoji vznichenosti poudarjati: »Tudi brez junaštva, viteštva, klativiteštva in razbojništva se vršijo tragedije v malem, idiličnem življenju kmetskega ljudstva in prav taka idilična tragedija je snov Foersterjeve opere »Gorenjski slavček«, prav ka-

kor je enaka idilična tragedija vsebovana tudi v Smetanovi »Prodani nevesti«.

Posamezne pomanjkljivosti Foersterjevega dela pa so privabile pokojnega ravnatelja opere Mirka Poliča, da se je lotil temeljite predelave opere, za katero je izpremenjeno besedilo po Poličevi zamisli napisal Jo-

sip Vidmar, v glasbenem oziru pa je opero priredil Polič. Spremembe so bile dokaj korenite in novi »Gorenjski slavček«, katerega krstna predstava je bila 30. novembra 1939, more veljati kot Poličeva opera, dasi je uporabljal Foersterjevo glasbeno snov. Pokazalo se je, da lahko živita obe operi svoje samostojno življenje.

VSEBINA »GORENJSKEGA SLAVČKA«

I. dejanje:

Po daljši odsotnosti se je v domačo vas povrnil študent Franjo. Ves srečen je. Najprej sreča svojega dobrega prijatelja Lovra, kmalu nato pa svoje brhko in ljubljeno dekle Minko. Takrat se v naši deželi pojavi francoski učitelj petja Chansonette. Ne vemo, kaj ga je privedlo v naše kraje, dejstvo pa je, da zbira narodne pesmi. Tako sliši tudi prelepi glas Franjove deklice. Docela očaran jo hoče vzeti s seboj v Pariz, da bi jo tam izšolal. Toda »Slavček« se skrrije... Ko nastopijo vaška dekleta, je Chansonette prepričan, da bo med njimi spoznal tudi Minkin glas. Preizkusi vsako dekle, toda Minkinega glasu ne najde. Ves je obupan, ker ne more najti pravega slavčka. Ko že hoče oditi, se oglasi Minka... Ves vesel ji Chansonette hiti naproti.

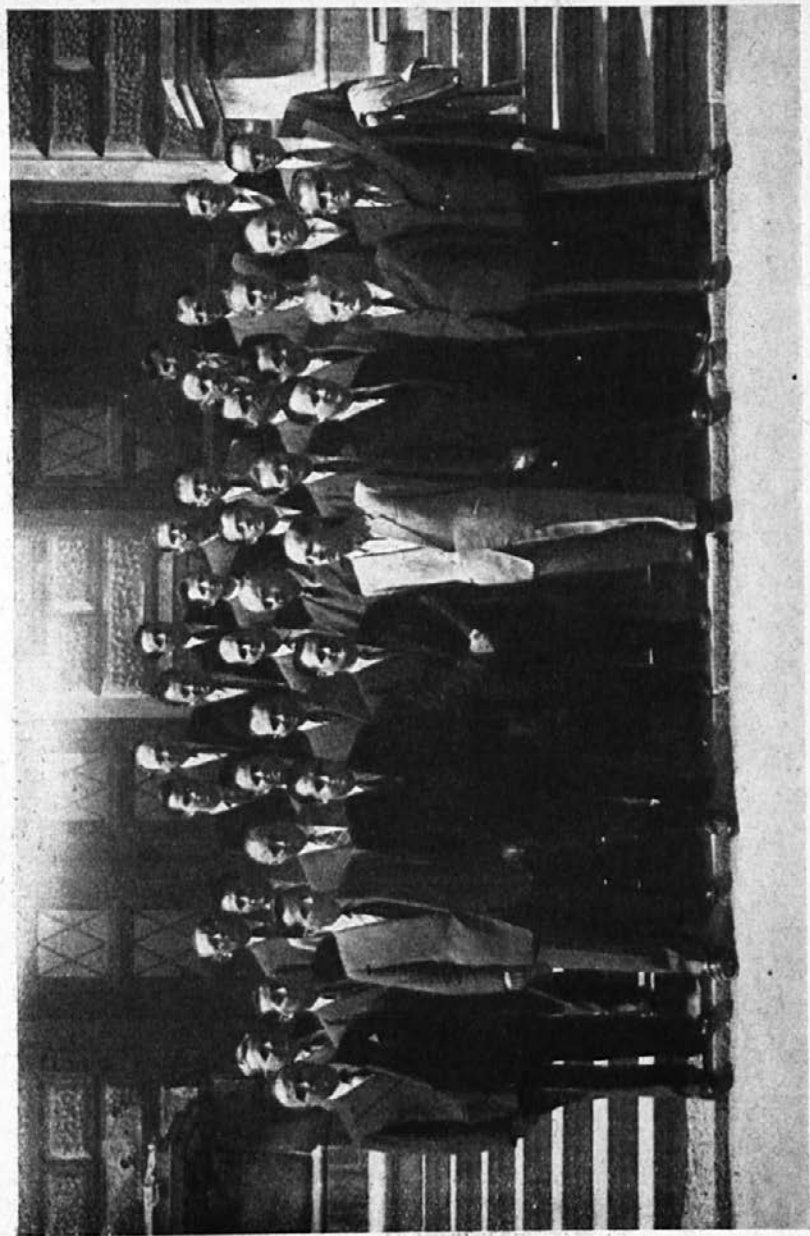
II. dejanje:

Krčmar uslužno streže Chansonettu in njegovi ženi Ninon. Tja prideta tudi vaški tajnik in pisar Rajdelj in prava gorenjska korenina, župan Štrukelj, ki pa je nekoliko naglušen. Vsi se seveda seznanijo. Ninon domaćinom pokaže svojo umetnost in jim zapoje in zapeše. Minkina mati prihiti vsa obupana in potoži svoji hčerki, da jo bo upnik pognal iz hiše, če mu takoj ne izplača dolžnih dvesto goldinarjev. Ko Chansonette to sliši in izve o težkem položaju Minkine matere, ponudi Minki dve sto goldinarjev, če bi šla z njim v Pariz, da bi jo izobrazil v petju. Franjo

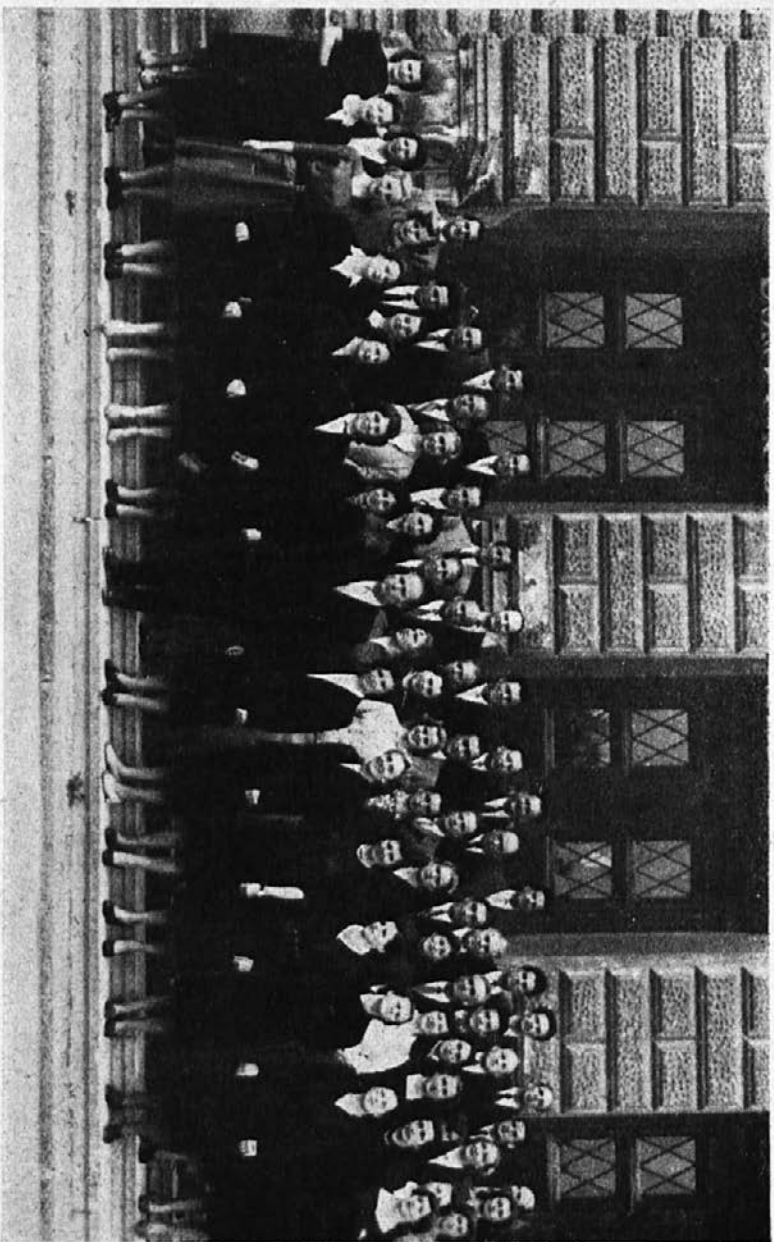
pa, ki je izvedel, da mu Chansonette namerava odpeljati dekle v tujino, brž pokliče prijatelja Lovra, župana Štruklja in pisarja Rajdlja, da bi z združenimi močmi skovali učinkovito zaroto proti Chansonettovim name-ram. Gorenjski fantje s Franjom na čelu pridejo mimo in pojejo prelepo slovensko pesem »Vsi so prihajali«. Vsi so prevzeti, morda najbolj Minka, ki spozna, kjer mora živeti svoje življenje. Zato se odloči, da bo ostala pri svojem Franju in srečna steče k njemu.

III. dejanje:

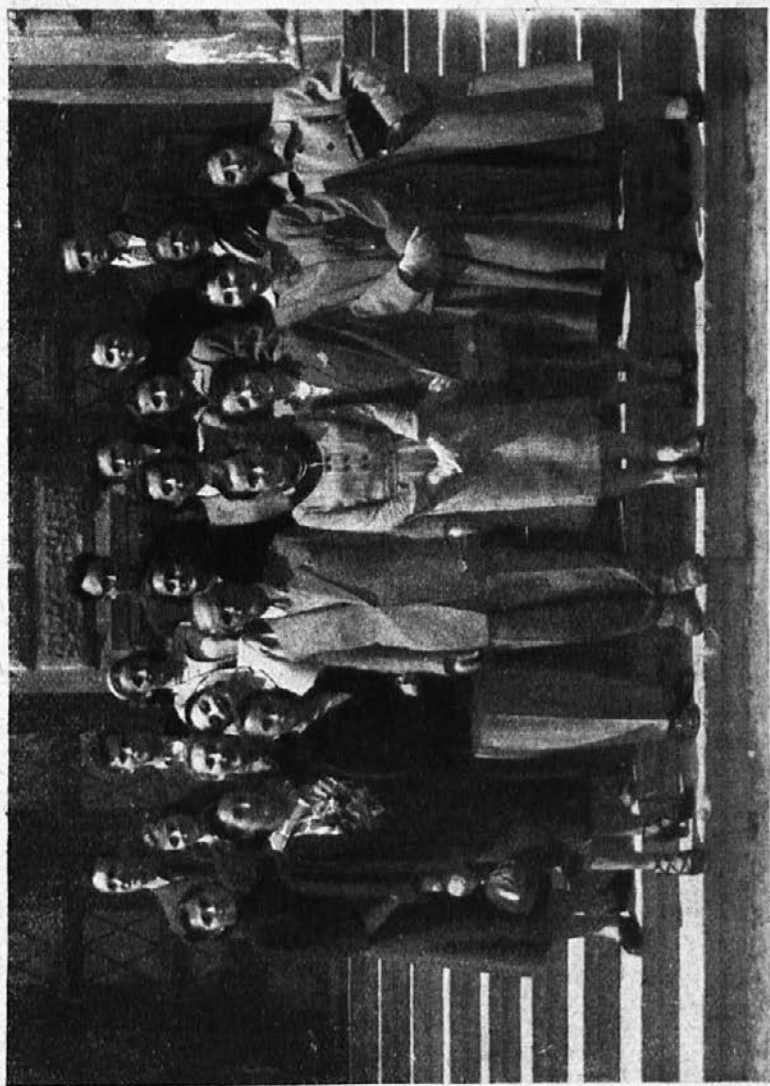
Franjo, Lovro, Štrukelj in Rajdelj so že potuhtali, kako bodo iz domovine izgnali tujca Chansonetta. Župan Štrukelj improvizira sodnijo in obsodi francoskega pevca na izgon in na denarno globo. Nazadnje pa se vsa zadeva le pojasni in vsi uvidijo, da je imel Chansonette z Minko samo dobre namene. Daruje ji denar. In ker vidi, da ima svojega fanta resnično rada, je nič več ne pregovarja, naj bi ga zapustila. V zahvalo mu Gorenjci zapojejo nekaj slovenskih narodnih pesmi. Tedaj pa pride sel in sporoči, da je bil Chansonette povišan v knežji stan in imenovan za dvornega pevca. Seveda mora zato zapustiti lepo Gorenjsko deželo. V veselem razpoloženju se drug od drugega prijateljsko poslovijo. Slavček ostane pri svojem Franju na Gorenjskem, Chansonette in njegova žena Ninon, ki sta med našimi ljudmi preživela nekaj lepih ur, pa se vrneta v svojo domovino.



Sedanji operni orkester



Operni zbor z dirigentom Jožetom Hancejnj



Ciani opernega baleta



Basist in pedagog profesor
Julij Betetto

JULIJ BETETTO

Iz teatra, v katerem je kljub vsemu redu vedno nered — sem prišel k mojstru Betetto, v prostor, kjer je vse v redu, kjer ima vse svoje mesto, svoj pomen in svoj namen. Red je tudi v njegovih mislih, v njegovih spominih, v pogledih v preteklost. Nisem mnogo vpraševal — in že je mojster zaživel v pripovedovanju o vsem, kar je bilo...

Med realčnim študijem v Ljubljani je Betetto pel na frančiškanskem koru pod vodstvom patra Angelika Hribarja, pozneje pa pri Sv. Jakobu, kjer je bil zborovodja Fran Gerbič. Tam je prepeval tudi Pavšek — prvi naš Vašek v »Prodani nevesti«. Pavšek je navduševal mladega pevca za gledališče, Dramatično društvo pa ga je angažiralo za člana zbora. Kot tak je pel v sezoni 1903/4 v Čajkovskega operi »Evgenij Onjegin«. In pel kot

zborist prvič in poslednjič. Miha v »Prodani nevesti« je bila kmalu nato njegova prva solistična operna partija sploh in seveda tudi prva na našem opernem odru, na katerem je pel štiri leta pred odhodom na Dunaj.

Takrat je slovensko gledališče vodilo Dramatično društvo. Intendant, tajnik in blagajnik so bili voljeni vsako leto. Vendar je bil v onem času intendant skoraj vedno Fran Govekar, blagajnik je bil finančni svetnik Rozman, tajniki pa so se menjavali. Člani društva so vse svoje delo opravljali brezplačno. Gledališče je uprizarjalo dramska, operna in operetna dela, in sicer tako, da so v enem tednu igrali Slovenci štiri dni, Nemci pa tri dni. V naslednjem tednu pa narobe. Predstave so bile v sedanjji Operi. Solisti so bili večinoma tujci, Čehi, Poljaki, Rusi. Tako sta bila v letu 1903 basista Pestkovski in Patočka, tenorja Orželski in Lang, sopranistki Skalova in Kalivodova, mezzosopranistka Glivarčeva in bari-tonist Angeli. V letu 1904 sta bila basista Betetto in Peršl, baritonist Ourednik, tenorist Orželski, sopranistki Skalova in Klementova, mezzosopranistka pa Stolzova.

Vse delo je vodil en sam dirigent — Hilarij Benišek. Bil je prepisovalec not, tajnik, sluga, dirigent, korepetitor solistov in zbora — skratka: vse. Orkester je bil sestavljen iz godbenikov vojaškega orkestra. Poklicnega zbora sploh ni bilo. Zboristi so bili vsi v službah in so zato mogli imeti vaje samo v večerih. Tudi baleta niso imeli. Skušnje so bile podnevni samo ob nedeljah dopoldne, sicer pa v večerih in nočeh; aranžirke večinoma v bivšem Narodnem domu. Režiral je navadno eden izmed zboristov...

Vendar so bile plače kljub skromnim prilikam kar dobre. Tako je imel Betetto v začetku 25 goldinarjev mesečnih prejemkov, v drugem letu 50,

v tretjem 75 in v četrtem že 100. Mogel si je privoščiti, da mu je izdeloval obleke najboljši tedanji ljubljanski krojač... Res pa je tudi, da so bili solisti med počitnicami brez plače. Takrat so sicer mogli dvigniti pred-ujem, toda treba ga je bilo vrniti. In ko so ob pričetku počitnic tuji pevci odšli domov, so se domači gledališki umetniki napotili po domovini in skupno nastopali. V začetku jih je vodil dramski igralec Dragutinovič, s katerim so popotovali po Hrvatski. Betetto je nastopal v igrah, spevoigrah in tudi v skromnih operetah. Včasih je nastopil kot »intermezzo« med odmori... Seveda: če je bil obisk zadovoljiv, so bili umetniki zadovoljni. Če ne pa... Pozneje je tako družbo gledaliških umetnikov vodil tudi Danilo. Z njim je Betetto doživel v Bakru posebno lep sprejem. Pripoveduje, da so bili umetniki privajeni vsemu. Bili so odrski delavci in pevci, popotniki in umetniki. Trda, pa dobra življenjska šola! Leta 1907. pa je Betetto že sodeloval pri operni turneji v Varaždinu, Sisku in Sarajevu. Tako je na primer pel v Sisku Mefista med štirim kulisami in s spremljavo klavirja, toda kljub temu so izvajali vsega »Fausta«...

V svoji prvi solistični sezoni je pel Betetto v »Evgeniju Onjeginu«, »Prodani nevesti«, »Afričanki«, »Ciganu baronu«, »Nemi iz Portici«. V drugi sezoni v »Hugenotih«, »Hoffmanovih pripovedkah«, »Lohengrinu«, »Mignon«, »Trubadurju«, »Carmen«, »La Boheme«, »Poljubu«, »Lepi Heleni«. Sodeloval je tudi v »Rokovnjačih«. V tretji sezoni je pel v »Carju in tesarju«, »Pikovi dami«, »Aidi«, »Seviljskem brivcu«, »Cornevilskih zvonovih«, »Ciganu baronu«, »Čarostrelcu«, »Daliborju«, »Poljskem židu« in »Tosci«. V četrth sezoni pa v »Lovcih biserov«, »Rusljanu in Ljudmili«, »Rigolettu«, »Prodani nevesti« (prvič kot Kecal), »Lucii lamermoorški«, »Evan-geljniku«, »Traviati«, »Faustu« (ki je bil hkrati častna predstava in Betet-tova odhodnica na Dunaj).

Betto je bil 1905. leta na Dunaju pri Franzu Schalku, ki mu je napove-dal veliko kariero. Zato je iskal pod-poro za študij, ki pa je ni prejel, če-prav se je tedanja dvorna dama Fran-ja Tavčarjeva zelo zavzemala zanj. Ko pa je v letu 1907 pod Hubado-vim vodstvom pel basovsko partijo v Verdijeve »Requiemu« (s Födrans-pergovo, Wagnerjevo, Camarottom), je doživel velik uspeh. Po koncertu so v veliki Unionski dvorani odstrani-li stole in namestili mize. V vesel-em večeru ga je poklical takratni sodnik dr. Franc Goršič in ga vprašal, zakaj ne študira. Betetto mu je pove-dal, da je že od svojega devetega leta brez matere in očeta — in zato brez sredstev. Goršič, Zotman, Pajnič in Jeršinovec so nato sklenili, da bo-do poslali mladega pevca študirat v tujino. Betetto ni verjel. Imel je pač že slabe izkušnje. Verjel je šele, ko je dobil Goršičevo pismo, v katerem mu je ta sporočil, da to ni bila na-vadna gostilniška obljuba. Omenjeni rodoljubi so res dosegli, da mu je posojilnica v Voloski pošiljala me-sečno 150 kron podpore, ki pa jih bo treba po študiju vrniti. Tako se je Betetto vpisal leta 1907 na dunajski konservatorij. Bil je sprejet takoj v predzadnji letnik. Pri sprejemnem iz-pitu je bil navzoč tudi prvi režiser dvorne Opere, profesor August Stoll. Betetto je pel med drugim odlomek iz Verdijevega »Requiemu« — in po-zneje ga je profesor Stoll pri prvi uri vprašal, če je on pel »Requiem«. Ko je pevec pritrdilno odgovoril, ga je profesor vprašal, če bi bil priprav-ljen podpisati z Dvorno opero more-bitno pogodbo. Če se bo izka-zal, bo pogodba veljavna leta 1909, po končanem študiju. Betetto je ponudbo seveda z veseljem spre-jel. (Pogodbo je podpisal Gustav Mahler.) Dirigent Weingartner, Mah-lerjev naslednik, pa je pogodbo uveljavil že 1908. leta. Tako je bil Betetto še študent in že član dunajske Dvorne Opere. Prvo vlogo je pel v Blechovih »Zapečatenih«. In

nato so sledile vloge, vloge in spet vloge. »Prorok«, »Samson in Dalila«, »Zongler naše ljube Gospe«, »Mignon«, »Mrtvo mesto«, »Mona Liza«, »Fidelio«, »Lakme«, »Nižava«, »Pelleas in Mellisanda«, »Benvenuto Cellini«, »Zapečateni«, »Car in tesar«, »Aida«, »Rigoletto«, »Romeo in Julija«, (Gounod), »Ukročena trmoglavka« (Götz), »Djamileh« (Bizet), »Afrodita« (Oberleitner), »Gianni Schicchi«, »Banadietrich« (S. Wagner), »Kavalir z rožo«, »Ariadna«, »Parsifal«, »Figarova svatba«, »Čarobna piščal«, »Don Juan«, »Tosca« itd. itd.

Betetto je bil član dunajske Opere do leta 1922, ko se je vrnil v domovino. Ostal je v domovini vse do danes, le v letih 1930 do 1932 je bil v Monakovem na brezplačnem dopustu.

Po povratku v Ljubljano je bilo gledališče že državno. Takratni intendant je bil profesor Juvančič, direktor pa Friderik Rukavina. In Betetto je pel in pel. Matej Hubad pa ga je navdušil tudi za pevsko šolo. Tako je Betetto poleg opernega dela pričel z vzgojnim in pedagoškim delom. Vzgojil je cel rod pevcev, med njimi tudi take, ki mu danes ne privoščijo lepe besede...

Betetto je do prvega septembra 1952 pel v stosedemtridesetih operah stodvainsedemdeset vlog. Številka njegovih nastopov pa je 3217... Pel je seveda tudi na koncertih, v oratorijih, po raznih gostovanjih, doma in na tujem.

Gotovo bo zanimivo, če navedemo nekaj slavnih dirigentov, pod vodstvom katerih je nastopal tudi mojster Betetto. To so bili med drugimi Siegfried Wagner, Franz Schalk, Felix Weingartner, Richard Strauss, Bruno Walter, Max Schillings, Eugen D'Albert, Leo Blech, Wilhelm Furtwängler, Guarneri, Hans Knappertsbusch, Carl Elmendorf, Gabriel Pierné, Oscar Nedbal, Robert Heger, Franz Schmitz, Karl Osterčil, Lovro Matačić itd.

Priznam, da sem bil kar pretresen od vsega bogastva velike Betettove kariere. In pretresen od velikega, vztrajnega in nenehnega dela. Saj so gotovo zelo redki pevci ki bi s polnim glasom mogli praznovati petdesetletnico umetniškega delovanja, ki jo vprav letos slavi mojster Julij Betetto.

CIRILA ŠKERLJEVA - MEDVEDOVA



Cirila Škerljeva - Medvedova,
nekdanja odlična altistka

Prvič sem jo videl, prvič sem z njo govoril. In v trenutku sem vedel: energična, samozavestna, odločna, neomahljiva in vedno mlada žena. Pripoveduje kratko, jedrnat. Moraš ji verjeti.

V teater je prišla iz Akademije. Prej je gostovala v graški Operi. Ko pa se je pripravljala na drugo gostovanje, je kljub temu sprejela

angažma v Ljubljani. Bila je prva mezzosopranistka. Pela je v »Pikovi dami«, »Prodani nesti«, »Evgeniju Onjeginu«, »Hoffmanovih pripovedkah«, »Madame Butterfly«, »Netopirju« itd.

»Saj sama ne vem, kaj sem pela.«

V drugi sezoni pa je že odšla. Vodstvo ji je bilo prešarlatansko. Sprejela je angažma v Drami. Ko pa je Rukavina zapustil Opero, je tu večkrat gostovala.

In potem spomini...

Študirala je na Akademiji tudi moške vloge, ker ni bilo dovolj moških pevcev...

Bila je vojni otrok s trdo življenjsko šolo. Mnogo je trpela in je bila zato še bolj borbena...

Preden je pela v »Pikovi dami«, je študirala smrt s korepetitorjem, pa tudi z — zdravnikom...

»Da, da, pela sem pozneje tudi v »Faustu«, »Miloševi ženitvi«, »Salomi«, »Marti«. »Marto« sem celo režirala...«

Vodila je operno šolo v ljubljanskem konservatoriju. Pri njej so se učili naši slavni pevci Anton Dermota, Jože Rus, Anita Mezetova, Jože Gostič, Golobova, Fratnik...

Tudi v Beogradu je vodila operno šolo...

Takrat so bile čudne razmere v teatru. Predložila je na primer svoj repertoar: trideset naštudiranih vlog. Morala pa je nastopiti v enaintrideseti... Telegrafirala je po klavirski izvleček in študirala. Prvo skušnjo je nato imela pri Rukavini. Tolkel je melodijo po klavirju z enim pistom. Rekla mu je, naj jo kar pošteno spremlja. On pa: »Saj nič ne znaš!« Resnica pa je bila, da on ni znal spremljati... In tako je »pogruntal«, da ga je ona »pogruntala«... Pa sta bila vsaksebi...

Za »Hoffmanove pripovedke« je dobila vlogo pri generalni vaji. Morala je nastopiti. In je! Pela je in ni pogršila. Drugič je v »Hoffmanovih pripovedkah« morala sprejeti vlo-

go Antonijine matere nekaj ur pred predstavo... In je pela...

Rukavina je za pultom dajal na- pačne vstope... Publika seveda tega ni vedela...

»Sicer pa: jaz nisem nič več hu- da...«

Sijajen režiser je bil Marek, ki jo je kasneje vabil na Češko. Ker pa se je možila, je pustila operno kariero...

»Spominjam se tudi, da sem pela v »Čarobni piščali« in v Bravničarjevem »Pohujšanju«. Toda to je bilo pozneje...«

»Ko sem začela z delom v Operi, smo bili tam samo trije »naši«: Thalerjeva, Kovač in jaz. Sicer pa večinoma Poljaki in Čehi... V najlepšem spominu imam Thalerjevo. Bila je gotovo med največjimi našimi opernimi talenti. Direktor pa — sam nemuzikalen — ni prenesel muzikalnih pevcev... Takoj sem vedela, kako je z njim...«

*

Silovito, neugasljivo življenje, pred katerim bi bilo marsikaterega mlade- ga človeka sram. Nepozabno sre- čanje!

PROFESOR OSIP ŠEST

Profesor režira »Slavčka«, profesor išče Gasparija zaradi kostumnih osnutkov, profesor piše članek za Gledališki list, profesor... Skratka: profesor je utrujen! Pa sva se dome- nila, da se bova pogovorila tam, kjer se Slovenci odpočijejo in pogovori- jo, kjer so si blizu in kjer jim be- seda gladko teče — v gostilni...

»Najprej sem imel posla z Opero kot gledalec... Pozneje pa me je Ma- tej Hubad poklical, naj bi režiral »Gorenjskega slavčka«. Jaz pa sem mu rekel, da v Operi še nisem delal in naj me rajši pusti pri miru. Hu- bad pa ne in ne! In tako mi je dal klavirski izvleček. Dobro! Toda kdo bo dirigiral? Pa se je za to interesiral profesor Jeraj. Prav! Preigral mi je



Profesor Osip Šest je režiral »Gorenjskega slavčka« že po prvi svetovni vojni leta 1922

vsu stvar. Takoj sem videl, da iz reči, kot je napisana, ne bo nič. Vse je bilo tako neorganizirano narejeno. Seveda sem rekel Hubadu, da iz tega ne bo nič. Kvečjemu, če bi vsu stvar z Jerajem temeljito predelala. No, in takrat je nastala redakcija. Dodali smo dosti novega teksta, izvršili nekaj premikov zborov itd. Študirali smo, doštudirali — in opera je pod Jerajevim in mojim vodstvom imela resnično velik uspeh.«

Tako je bil vprav »Gorenjski slavček« prva Šestova operna režija.

»Druga pa »Carostrelec«, je dodal profesor.

In tako je profesor iz Drame romal v Opero in narobe. Ko je nekoč v Operi primanjkovalo režiserjev, je

profesor za dve leti prešel tja, po letu 1945 pa dokončno. Zrežiral je preko šestdeset oper in marsikatero opereto. Razumljivo je, da je njegov repertoar zelo velik, od »starih« pa do modernih del. Delal je z dirigenti Matačićem, Neffatom, Peričem, Brezovškom, Rukovino, Poličem in drugimi.

Pripoveduje, da je bila Opera po letu 1928 že zelo pomembna ustanova, čeprav se tujcev še niso mogli znebiti. Opero je tedaj vodil konzorcij, tajnik pa je bil Daneš. Pozneje pa so nastopili intendant. (Juvančič.) V tistih časih se je v Operi lepo razvijal tudi balet z Vlčkom in Vizjakovo. Izvajali so že samostojne celovečerne balette. Z režiserji je bil večji križ. Prihajali so razni možje, za katere pravzaprav nisi vedel, od kod so in kaj so. Za opremo predstav pa je skrbel stari Skružny, ki je z majhnimi sredstvi ustvarjal prave čudeže.

Denarne in druge prilike so vodstvo prisilile, da je teater produkcijo večal. Študirali so naglo in brez preneha. Seveda so morali dajati tudi operete, ki so mnogokrat reševale finančno plat. Polagoma pa je nastajal pred drugo svetovno vojno občuten preokret. Izgubljali so počasi vse tuje elemente. Opera je postala res slovenska.

Vprašal sem profesorja, kakšen je njegov odnos do opere.

»Opera mi je kot dramskemu režiserju in posebej kot režiserju Shakespeara postala zelo domača. Saj je tudi Shakespeare romantik, luč, barva, muzika, petje. Res je, da v operah navadno ni shakespeareških zapletov, res pa je tudi, da mi je opera mnogokrat nadomestila, kar sem v dramah pogrešal. Jaz nočem biti globokoumen, potrebujem pa razmaha, in to tudi, če ne verjamem v to, kar se na odru dogaja... Saj sem po dramaturški, pa tudi po muzikalni strukturi romantik. Zato me moderna opera prav nič ne zanima. Opera je meni

harmonija, velika ubranost — čeprav sem režiral tudi moderniste, na primer Vladigerova, Novaka, Čerepnina, Prokofjeva, Šostakoviča itd. Vendar sem to delal po »službeni dolžnosti«. Kajti tedanji direktor Polič je bil novotar, ki je hotel Ljubljani pokazati vsa nova operna dela, teater pa je bil prazen...«

In profesor je še povedal, da smo do slovenskih oper preveč kritični. (Z »Gorenjskim slavčkom« vred). Res je sicer, da Parmove in Savinove opere niso velika dela. »Vendar mi je vsaka — četudi slabša — domača reč bolj pri srcu.« Marsikateri domači operi nismo pomagali k večjemu in dostojnejšemu uspehu. Seveda po naši krivdi.

»Nisem nasprotnik operete. Vendar sem svoje gledanje v tem pogledu nekoliko spremenil. Kajti dejstvo je, da je klasična opereta po svojih libretih plesniva in zaostala. Ne vem, kako bi to »popravili«. Res pa je, da bi bile v času dnevnih skrbi in brig občinstvu potrebne tudi lažje stvari, ki jih vsebuje opereta. To dobro de.«

*

Še marsikaj je povedal profesor Šest. To pa bomo zapisali takrat, ko bomo o Šestovi biografiji pisali obsežno in nadvse zanimivo poglavje o njegovi duhovitosti, sočnosti, živosti in nenehni originalnosti. Morda pa bo to še najboljše storil sam v knjigi »Prirodopis teatra«, ki bo prav vsem teatrskim ljudem in ljubiteljem teatra duhovito pripovedovala o vsem, kar se je v vseh gledaliških sveta vedno dogajalo, se dogaja in se bo dogajalo, dokler bodo živeli ljudje, ki bodo peli in igrali — in ljudje, ki bodo pevce in igralce gledali, poslušali in ljubili.

DRAGO ZUPAN

Ko sem bil še precej daleč od karvarne »Evrope«, sem skoz okensko steklo že ugledal njegove bele lase. Kmalu sem bil pri slovenskem Hör-



Operni in operetni pevec in igralec
Drago Zupan.

bigerju. Naročila sva slivovki, prižgala cigarete. Zupan je že vedel, zakaj sem prišel. Nasmehnil se je, si z roko zaslonil oči in pričel pripovedovati...

...da se je po prvi svetovni vojni, ko se je vrnil domov in slekel vojaško suknjo, vpisal na višjo obrtno šolo. Studentje, ljubitelji petja, so se zbrali v slovenski kvartet in peli v raznih lokalih, posebno pa v nekdanji Narodni kavarni. Tako so nekoga večera peli med drugim Prelovčeve »Rdeče rože«. Kvartetovce je poslušal tudi tedanji direktor Opere Friderik Rukavina. Zupanov glas mu je bil zelo všeč — in kmalu mu je poslal pismo, naj se oglasi pri njem. Zupan je res prišel in pel advicijo. Rukavina mu je takoj nato ponudil angažma. Zupan pa se je kar ustrašil: »Saj nimam nobene pevske šole!« Vendar je po direktorjevem prigovarjanju podpisal pogodbo. Toda še istega dne se je vrnil v gledališče, da bi pogodbo preklical. Vedel je, da je med ljudmi poklic pevca-umetnika zelo zaničevan, pa se je zbal

trnove umetnikove poti. Toda Rukavina mu je odvrnil, da je pogodba podpisana in da drži, pa konec... In Drago je postal in ostal član ljubljanskega gledališča. Njegova mamičica, ki je mislila, da fant pridno obiskuje šolo, je šele po dolgih mesecih izvedela iz časopisov, da je sin v Operi, kjer celo uspešno deluje in sodeluje... (Sezona 1919/20.)

Prišel je študirati tudi v Konservatoriju pri Mateju Hubadu. Študiral je z veliko vnemo in voljo. In tako je dozorel za prvo solistično operno vlogo. To je bil Ferrando v Verdijevev »Trubadurju«. (Pri prvem nastopu mu je dal režiser Bučar v roke velikanski meč. In Zupan se je obenj krepko spotaknil, ob besedah: Ne spite! pa tudi krepko padel... Tako se je njegov vzpon začel s padcem... Težak začetek!)

Nato pa je Zupan pel basovske partije v »Gorenjskem slavčku«, »Selvijskem brivcu«, »Don Pasqualu«, »Borisu Godunovu«, »Nižavi«, »Knezu Igorju«, »Prodani nevesti« itd.

Gostoval je v zagrebški Operi in bil po zelo uspešnih gostovanjih tam tudi angažiran. (Leta 1926.) Sploh se je tedaj ves »ljubljanški kvartet« (Zikova, Simenc, Cvejič, Zupan) preselil v Zagreb. V hrvatski prestolnici je ostal Zupan do leta 1930, ko se je vrnil v Ljubljano.

Takrat ga je prišel tedanji direktor Mirko Polič polagoma uvajati v opereto. Kot operetni pevec in igravec je prvič nastopil v opereti »Viktorija in njen huzar«. Nato bi bil moral nastopiti v opereti »Pri belem konjičku«. Pel bi naj tovarnarja Kottenino. Zupan pa hud! Zagotavljal je dirigentu Štriftofu, da to ni in ni partija zanj. Niko Štriftof pa ni odnehal. Brez počitka je »zasledoval« Zupana vsepovsod in ga končno le prepogovoril, da je privolil in prevzel omenjeno vlogo. Toda, joj! Besedilo je bilo potrebno govoriti v ribniškem narečju... Tega po ubogi Drago ni obvladal... Kaj zdaj? Hitro se je znašel. Prosil je za teden dni dopusta in

se odpeljal naravnost v Ribnico. In tam je poslušal in poslušal in se učil in učil. In zaključek? Tovarnar Kottenina je bil Zupanov največji uspeh v opereti...

Nato je pel glavne vloge med drugimi tudi v sledečih operetah: »Poljska kri«, »Dijak prosjak«, »Andula«, »Netopir«, »Clivia«, »Paganini«, »Boccacio«, »Pod to goro zeleno«, »Pri treh mladenkah«, »Sveti Anton — vseh zaljubljenih patron«, »Lumpacij vagabund« itd. itd.

Poleg nastopanja v operah in operetah je Drago Zupan sodeloval v slovenskem gledališču tudi kot režiser. Prva njegova režija je bila »Mala Floramy«, sledile pa so opere »Gianni Schicchi«, »Vesele žene windsorske«, »Jolanta« itd.

V letu 1945 je bil Zupan kot režiser angažiran v Mariboru, kjer sta z Antonom Neffatom v težkih razmerah postavila »Prodano nevesto«, »Gorenjskega slavčka« in »Evgenija Onjegina«.

Leta 1946 je prišel Zupan v ljubljansko Dramo, končno pa leta 1949 spet domov — v Opero.

Pel je z mnogimi slavnimi pevci. (Baklanov, Zalevski, Destinova, Bechi, Andayeva, Solari, Ada Sari, Pola, Marta Nemeth, Jerger, Burdino, R. Pampanini itd.) In pel je »pod« upravniki Juvančičem, Matejem Hubadom, Kregarjem, Treščecem, Zupančičem, Herzogom, Golio, Liškom, Kozakom. Njegovi direktorji pa so bili doslej Rukavina Polič, Ukmar, Neffat, Jan, Samo Hubad, Vodusek.

Zupan se je zamislil. Živo se spominja prve izvedbe »Gorenjskega slavčka« v naši Operi pod Sestovim in Jerajevim vodstvom. In ve za vse soliste, ki so pri prvi predstavi sodelovali: Bili so: Lovšetova kot Minka, Sviligojeva kot mati, Levandovska kot Ninon, Levar got Chansonette, Simenc kot Franjo, Zupan kot Strukelj, Bratuš kot Rajdelj, Pavel Debevec kot Lovro in Perko kot krčmar.

In Drago pripoveduje, kako je bilo, ko je izvedel, da bo v »Prodani nevesti« gostovala slavna pevka Ema Destin. On pa vprav tedaj v »Prodani nevesti« ni bil zaseden! Ves v ognju je dirjal k direktorju Rukavini in ga za božjo voljo prosil, če bi smel samo za to predstavo peti partijo Indijanca. Tako rad bi bil in pel poleg slavne pevke. Rukavina je seveda dovolil, Zupanu pa je to še danes nepozabno doživetje.

Ko je slavni Sigmund Zalevski gostoval kot Boris Godunov, je bil Zupan z njim v isti garderobi. Takrat so v teatru »strašno« preganjali kadilce. Zalevski pa ni vedel za to prepoved in je mirno in z užitkom kadil. Pa je prišel mimo garderobe visok policijski uradnik: »Prosim, da takoj ugasnete cigareto!« Zalevski pa si docela mirno prične brisati masko z obraza. Slučajno se pojavi Mahkota in vpraša, kaj je. Zalevski z največjim mirom, ki ga človek zmore: »Pa naj tale gospod poje Borisa namesto mene!« Seveda je smel kaditi naprej...

Opero »Fra Diavolo« je dirigiral pokojni Neffat, režiral pa dr. Bratko Kreft. Zupan je moral po režiserjevi želji kot ropar Beppo prileteti po sredini odra do rampe, tam pa zavihetiti nogo čez rampo in markirati, da bi se rad skrnil. Pri neki predstavi »Fra Diavola«, katero je prenašal tudi radio, je Zupan priletel do rampe tako močno, da se je preveč nagnil, se hitro prijel za stojalo mikrofona, pa kljub temu padel med orkester, in sicer naravnost — v cello... (Uboogi čelist Feršnik!) Publika v smeh, Neffat je ustavil orkester, Zupan pa je bil takoj nato že na odru in rekel: »Dobro sem se skrnil!« Smeh! Neffat je nadaljeval, cello pa je plačala uprava gledališča...

Vesel in žalosten ji bil Zupan v svojih spominih. Mnogo je bilo učenja in truda, mnogo težkega in hudega. Toda Zupan je prepričan: »Če bi se znova rodil, bi prav gotovo spet in spet živel za teater...«

V sobi Mile Kogejeve si takoj doma. Začutiš ženo, mater in umetnico. Po stenah podobe sina in hčerke — in fotografije umetnice same v njenih najboljših vlogah. In ko odpreš njen spominski album, si kar začuden nad njeno pridnostjo in vestnostjo. Od slike idrijskega rudarja (saj je bila rudarjev otrok), mimo očeta in matere — do kritik, fotografij, slik komponistov, Gledaliških listov — je zbrano vse, kar je umetnico spremljalo na njeni umetniški poti od otroških let do ene prvih slovenskih opernih solistk.



Mezzosopranistka Mila Kogejeva

Ko ji je bilo petnajst let, je z mamicco prišla v Ljubljano. Pred opernim poslopjem je vprašala, kakšna hiša je to. »Opera«. »Kaj je to?« »Kar v Drami govorijo, v Operi pojejo.« Ko je šla prvič v teater, je strmela na oder dobesedno zamaknjena. Začutila je, da je to tisto, za kar je bila rojena. Hodila je v gledališče vsa navdušena in občudovala Zikovo, Simenca, Betetta, Cvejiča.

In je prišla v gledališče...

Igrala je pet let v mariborski Drami karakterne vloge, nastopala pa

tudi v operah in operetah. Kot pevko jo je v Mariboru odkril Mitrovič. Šla je študirat v Zagreb, kjer je bila poleg Kunčeve najboljša pevka in najboljša altistka sploh.

Leta 1929 jo je tedanji direktor ljubljanske Opere Polič poklical v Ljubljano. Debutirala je kot Azucena v »Trubadurju« — v Primožičevi režiji in pod Neffatovim muzikalnim vodstvom. (Takrat sta z njo pela Kunčeva in Kovač). Takoj nato je bila angažirana. Ostala je v Ljubljani vse to danes, edino v sezonah 1942 do 1945 je bila članica zagrebške Opere.

Mila Kogejeva je pela do danes okrog dvainsedemdeset vlog in je imela okrog dva tisoč pet sto opernih nastopov. Med svoje najboljše vloge šteje Amneris v »Aidi«, Evdoksijo v »Plamenu«, Azuceno v »Trubadurju«, Maršalico v »Kavalirju z rožo«, Lauro v »Giocondi«, Ortrudo v »Lohengrinu«, Mignon, Sabsko kraljico, Ulrico v »Plesu v maskah« itd., itd.

V Ljubljani je študirala pri Mateju Hubadu in pri profesorju Župevcu, v Trstu pa pri profesorju Bevilacqua. Posebej je hvaležna doktorju Švari, s katerim je mnogo študirala in pela.

Rada se spominja Zinke Kunčeve, Betetta, Gostiča, Nožiničeve, Križaja, Gjungjenčeve, Ivana Francla, Janca.

Gostovala je med drugim tudi v Bukarešti («Aida», »Ples v maskah») in imela velik uspeh.

Pela je z dirigenti Matačićem, Poličem, Neffatom, Štrifom, Švaro, Baranovičem, Papandopolom, Gotovcem, Konjovičem, Simonitijem, Hubadom, Žebretom.

Nastopala je tudi na koncertih, v raznih oratorijih (Händel, Mozart, Verdi).

*

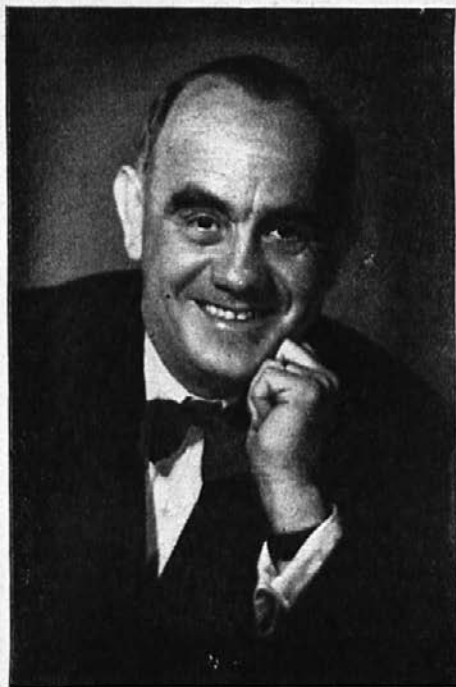
Mila Kogejeva je pri teatru od svojega osemnajstega leta. Poleg vseh svojih materinskih skrbi je vedno našla čas za pevsko in igralsko izpopolnjevanje. Le z veliko ljubez-

nijo in vztrajnim delom je mogla dozoreti do takih kreacij, kot je njena Amneris, za katero je dejal dirigent Lovro Matačić, da je najboljša, kar jih je kdaj videl...

VEKOSLAV JANKO

Že dvajset let stanuje Janko v prijazni vili v Rožni dolini. Tam sem ga obiskal in našel v krogu njegove družinice. Očka in nepozabni Oče iz »Traviate« me je povabil v klavirsko sobo in mi povedal, kako ga je v ljubljansko Opero pripeljal pravzaprav — slučaj.

Že leta 1923 je hotel priti v Ljubljano. Pa sta se upravnik Hubad in direktor Rukavina nekaj »bodla« — in z Ljubljano ni bilo nič. Janko je bil prej v Mariboru, v Celju pa je vodil gledališče. Tam ga je pri nekem bohemskem večeru poslušal tudi Betetto. Ko pa si je Rukavina zlomil nogo, ga je nadomestoval Betetto in brž telegrafiral Janku, naj pride v Ljubljano... Pred tem je Janko pel v treh večerih tenorsko partijo v »Stambulski roži«, očeta v »Traviati« in igral Osipa v »Revizorju«. Četrtega dne pa je prišel v Ljubljano. Na avdiciji, kateri so prisostvovali Hubad, Betetto in Neffat, je pel samo dvoje stvari. Hubad ga je vprašal, če je že kje podpisal pogodbo. (Tedaj v ljubljanski Operi ni bilo nobenega baritonista.) Res se je nekaj smukal okoli Gradca, pa je vendarle podpisal v Ljubljani kontrakt. Kmalu je že pel Silvia v »Bajazu«. (Emil Adamič je takrat zapisal, da »ima gospod Janko preseñetljivo prijeten glas«). Nastopal je v operah in operetah, hkrati pa študiral konservatorij. (Takoj je prišel v tretji letnik). Leta 1938 je hotel oditi v tujino (na Dunaj). Prejel je ponudbo za tri angažmane, in sicer v Zürichu, Königsbergu in v Gradcu. Odločil se je za Gradec. Župančič ga je vprašal, kako se je odločil. Janko pa mu je odvrnil, da bo šel, ker bo v tujini bolje plačan. Pa so Av-



Dolgoletni član slovenske Opere
baritonist Vekoslav Janko

strijo zasedli Nemci — in Janko je ostal v Ljubljani.

Že v drugem letu je pel Brivca, potem pa Švando »Švanda dudak« in Jonnyja »Jonny svira«. Sledile so njegove lepe stvaritve v »Carju Kalojanu«, »Mrtvih očeh«, »Traviati«, »Čarobni piščali«, »Figarovi svatbi«, »Prodani nevesti«, »Evgeniju Onjeginu«, »Madame Butterfly«, »Faustu«, »Trubadurju«, »Eru z onega sveta«, »Carmen«, »Knezu Igorju«, »Aidi«, »La Boheme«, »Plesu v maskah«, »Pikovi dami«, »Don Pasqualu«, »Giocondi« itd. itd.

Janko je pripovedoval, kako zelo je ob njegovem prihodu primanjkovalo slovenskih pevcev. (1925). Pev-

ke so bile večinoma Čehinje, prihajal je nek Bolgar, pojavil se je nek Rus... Pravzaprav je šele Betetto vzgojil pevski kader, s katerim je mogel mašiti velike vrzeli. Vendar so po letu 1930 peli v Operi že sami Slovenci, prej pa nikakor ni bilo mogoče izvajati operé s samo slovensko besedo.

V tistih časih je bila velika stiska za denar. Stare dekoracije so na novo preslikavali in si sploh na vse načine pomagali naprej. Solistični ansambel je bil kljub tujcem maloštevilen. Tudi zbor je bil majhen, vendar pa zelo kvaliteten. V njem so bili dobri, zdravi glasovi, žal večinoma že v zrelih letih. Bili pa so vsi zboristi Slovenci. Orkester je bil sestavljen iz starih vojaških godb. (V orkestru je bilo posebno mnogo Čehov.)

Doba opernega preporeda je nastala pravzaprav v letih 1925 do 1930. Takrat so pevci začutili tudi večjo odgovornost do svojega poklica. Tujci so tudi med našimi pevci naleteli mnogokrat na ostro konkurenco, saj so se pojavili pevci kot na primer Gostič, Marjan Rus, Gjungjenac (katero so vsi imeli za Slovenko). Spiritus agens opernega dogajanja in ustvarjanja je postal nepozabni dirigent in veliki umetnik Niko Štritof, ki je z Gjungjenčevo, Gostičem, Kogojevo in Jankom odlično poustvaril celo vrsto velikih opernih umetnin. Štritof je visoko dvignil umetniški nivo slovenske Opere. In to ne samo kot odličen dirigent in pedagog, ampak tudi kot najboljši prevajalec opernih tekstov, ki so šele z njegovim mojstrskim delom postali resnično slovenski in resnično pevni.

Gostovanje slovenske Opere po Dalmaciji (leta 1927) je bilo za ves ansambel izredno pomembno. Naša Opera je doživela velik uspeh, čeprav so prej po Dalmaciji gostovali Zagrebčani in Beograjčani. Seveda je uspeh zelo dvignil samozavest slovenskih pevcev in mnogo doprine-

sel k nadaljnjemu razvoju in nivoju slovenske Opere. Tudi ljubljanska publika, čeprav stroga, je bila ponosna na svoje pevce in jih je spremljala z veliko ljubeznijo. Pevec, ki je »prebil led« v Ljubljani, je mogel brez skrbi peti po vsej državi. Tujci — gosti so imeli vedno težje stališče.

Janko je nadaljeval s pripovedovanjem, kako trdo in brez počitka so včasih delali. Bili so na primer trije prazniki, v katerih je ležal doma, imel šest predstav. Popoldne opereta, zvečer opera... In naslednji dan enako. In spet, in spet... Še v letu 1950 je pel v devetih zaporednih dneh devet predstav...

Tam okrog leta 1939 se mu je pripetilo tole: Napovedana in tudi razprodana je bila predstava »Traviata«. Janko pa je ležal doma, imel 39 stopinj temperature... Pa ni nič pomagal! Kočijaž se je pripeljal ponj, bolnika so zavili v odeje, v teatru so mu vbrizgali injekcijo — in Janko je šel na oder — in Janko je pel Očeta... Publika sploh ni opazila, da je bil bolan...

Janko v vsej svoji karieri ni zamudil niti ene predstave, samo enkrat je zakasnil neko popoldansko predstavo za četrto ure. Vedno je operno delo jemal z vso resnostjo in vestnostjo.

Rad se spominja tudi dveh velikih praznikov slovenske Opere: dvakratnega gostovanja v Trstu. (Leta 1937 in 1939). Po predstavah, ki so bile triumfalno sprejete, so poslušalci naše pevce naravnost oblegali. Iz bližnjih in daljnjih vasi so prišli v Opero zastopniki in potem poročali vaščanom o ogromnem uspehu slovenskih pevcev. (V Trstu je Janko pel mlinarja Simo v Gotovčevem »Eru z onega sveta« — in Krušino v Smetanovi »Prodani nevesti«).

Tudi gostovanje v Celovcu leta 1950 je Janku ostalo v neizbrisnem spominu. Ne more pozabiti, kako so stare slovenske mamice jokale od ganjenosti nad slovenskim petjem.

(V Celovcu je pel mlinarja Simo z Valerijo Heybalovo in Josipom Goštimem.)

Janko je sodeloval pri vseh opernih gostovanjih in turnejah.

Ob koncu mi je še pokazal zanimivo Osterčevo oceno »Kneza Igorja (leta 1930). Osterc pravi med drugimi: »Pevci so peli tako, kakor smo jih vajeni. Najbolj simpatično gotovo Janko; pri njem sem razumel vsako besedo in čutil močno odstopnjevanje dinamiko. Niti ni bilo opaziti, da je vloga zapisana za bas in ne za bariton. Škoda, da ne tremolira! Zanj, ne za nas. Kajti, ako bi to delal, bi imel gotovo posebne doklade za meketanje, kakor jih imajo menda nekateri drugi. Pa vem, da Janko nalašč noče.«

*

Jankova prijazna gospa nama je lepo postregla. Janko pa je ponovno pogledal daleč v preteklost. »V hudem in napornem delu so bili prelepi trenutki, prelepa doživetja... Res mi ni za narejeno hvalo, če pa me je srečala stara ženica in mi rekla, da sem ji pel od srca, mi je bilo to mnogo več od lovorjevih vencev...«

Poslovil sem se od našega odličnega baritonista z iskreno željo, da bi ga po daljšem odmoru kaj kmalu spet slišali tam, kjer je doma: na odru ljubljanske Opere.

SVETOZAR BANOVEC

S Svetozarjem Banovcem sva se našla pred skušnjo za »Gorenjskega slavčka« kar v Operi. Kakor vedno je bil ta pevec, ki je toliko prepeval na našem odru, tudi to pot skromen. Skromnost, natančnost in vestnost so njegove dragocene in vsem opernim ljudem poznane vrline.

Banovec je pel v zboru Glasbene Matice pod vodstvom Mateja Hubada. Hubad ga je pri vajah pazljivo poslušal in mu rekel, naj bi se šolal. Pregovoril je tudi starše — in Banovec se je vpisal na Jugoslovanski konservatorij Glasbene Matice (leta



Tenorist Svetozar Banovec je pel celo vrsto let Franja v »Gorenjskem slavčku«, pozneje pa pisarja Rajdlja v isti operi.

1919). Istočasno pa je bil angažiran v operni zbor. Vendar je bil zborist samo v eni sezoni, medtem pa je študiral pri Mateju Hubadu. Ko pa je Hubad postal intendant gledališča, ga je leta 1922. angažiral kot solista. Banovec je v študiju zelo hitro napredoval. Z Nandom v »Nižavi« je že doživel uspeh. Leta 1923 in 1924 je pel že glavne tenorske partije. Kot Juranič v operi »Nikola Šubić Zrinjski« je doživel velik uspeh. (Dirigent Rukavina). Nato je pel glavno tenorsko vlogo v »Carski nevesti«, leta 1924 pa je bil že Vojvoda v »Rigolettu«.

Nato je Banovec postal vodilni lirični tenorist naše Opere in je pel ves lirični repertoar (»La Boheme«, »Traviata«, »Madame Butterfly«, »Manon« id. itd.) Leta 1924 je prvič pel Franja v Foersterjevem »Gorenjskem slavčku« — in ga pel vsekozi do vojne. Med vojno je v

»Slavčku« prevzel vlogo pisarja Rajdlja, v kateri bo nastopil tudi v letošnji obnovitvi te opere.

Banovec repertoar je rasel. Pel je v »Jenufi«, »Hoffmanovih pripovedkah«, »Seviljskem brivcu«, »Don Pasqualu«, »Čarobni piščali«, »Faustu«, »Marti«, »Mignon«, »Prodani nevesti« (Janka in Vaška), »Fegu iz Seraja«.

Gostoval je v skoraj vseh jugoslovanskih mestih, na primer v Zagrebu v operah »La Boheme«, »Seviljski brivec«, »Rigoletto«, »Manon«, v Beogradu pa poleg zgoraj naštetih še v »Hoffmanovih pripovedkah«. Sodeloval je na turnejah po Dalmaciji.

Banovec je pel in igral tudi v operetah. Na primer »Pri treh mladenkah« (Schubert), »Zemlja smehljaja« (Princ), »Vesela vdova« itd.

Banovec je sodeloval pri koncertih Glasbene Maticе in raznih pevskih zborov (kot solist). Sodeloval je pri Slovenskem in Primorskem kvartetu, prepeval po vsej državi in tudi v Ameriki...

O letih 1923 do 1925 pripoveduje, da so bili v Operi pevci večinoma tujci. Domačina sta bila Pavla Lovšetova in Polde Kovač, ostali pa so še študirali. Pomembni dirigenti so bili Neffat, Balatka, Rukavina, Matačić, Škerjanc in Ravnik sta bila korepetitorja. Režiserji pa so bili takrat profesor Šest, Rus Sevastianov, Pavel Debevec, Putjata, Bučar.

Svetozar Banovec je odpel okrog sto velikih tenorskih partij in imel okrog tri tisoč nastopov...

Vprav s Franjom v »Gorenjskem slavčku« je imel izredno velik uspeh. Ne more pa pozabiti, kakšno tremo je imel pri prvi predstavi. Pravi, da se je v prvi ariji ves tresel. Sploh ni vedel, kaj je pel. Take treme ni imel nikoli ne prej in ne pozneje. Prejel pa je velik in navdušen aplavz in izvrstne kritike...

*

Vsi v Operi cenimo in spoštujemo Banovcovo veliko delo za slovensko Opero in mu želimo še nadaljnjih uspehov.

Seveda so še ljudje, ki bi jih morali omeniti in ki so z zgoraj naštetimi pionirji pomagali ustvarjati našo, slovensko operno gledališče in našo operno umetnost. Mnogih ni več, vendar bodo večno živeli v zgodovini naše Opere. Nekaterih ni v Ljubljani in jih ni bilo mogoče obiskati. Gotovo pa je, da se slovenska Opera in slovenska operna publika spominjata vseh, prav vseh z globoko hvaležnostjo. Človek skoraj ne

more verjeti, koliko ljubezni, naporov in dela so ti ljudje darovali rasti in napredku slovenske Opere, slovenski besedi in slovenskemu petju. Koliko je bilo truda, koliko skrbi, koliko skoro nepremostljivih težav, ki so jih naši pionirji premagovali z veliko in trdno vero v svoje poslanstvo. Morejo biti ponosni na svoje delo, ponosni na to, da so bili temeljni kamni vsega, kar danes pomeni in vsebuje pojem — slovenska Opera.

Pavel Rasberger:

NEKAJ UTRINKOV IZ MOJEGA ZAČETNIŠTVA



Pavel Rasberger, nekdanji član slovenske Opere, skladatelj, igravec itd.

Že kot desetleten deček sem prestopil in to prav ob otvoritvi nove stavbe Deželnega gledališča v Ljubljani prag skrivnostnega prostora, ki se mu pravi — oder. Prišel sem te-

daj tudi že do besede, kajti razen da sem v nekaj igrach kot otrok štatorial, sem igral tudi škrate v »Snegulčici« in dečka v Smetanovi operi »Prodana nevesta«, ki v tretjem dejanju prisopiha na oder z besedami: »Bežite, bežite, medved je utekel!« Ta moj prvi stik z gledališčem me je čudovito prerodil. Ozračje, napolnjeno z vonjem šminke, naftalina in plina (električne razsvetljave še ni bilo) me je vedno znova privlačilo. Tudi dejstvo, da je bila moja sestra Rozalija (poročena Škarjevčeva) neangažirana članica gledališča, ter da je moj brat Alojzij nastopil v večji vlogi v »Valenski svatbi« je navduševalno delovalo name. Čeprav nisem pozneje več »nastopal«, sem se dnevno ustavljal pri gledaliških lepakih ter jih vedno znova prebiral. Poznal sem vse gledališke igralce in igralko, ki sem jih imel za nadzemljska bitja. Na enem teh svojih študiranj plakatov sem nekoč v Knafljevi ulici videl tudi plakat, ki je objavljaval 15-letnico umetniškega delovanja Avguste Danilove in tega se še danes spominjam. Malo let kasneje sem se začel zanimati za slovensko gledališko literaturo in prebiral z užitkom zvezke »Talijs«. Bil sem stalni gost v starinarnah na Gallusovem nabrežju, kjer sem našel tudi nemške drame in biografije nemških

igralcev. Tako sem v navdušenju za gledališče dočakal dobo, ko sem — po velikosti — dorasel za diletantski oder. Rokodelski dom je bil takrat skoraj edino pribežališče v Ljubljani, kamor so se zatekali mladi, odra žejni začetniki. Prav tako že pred menoj moja učitelja Danilo in Verovšek. Toda v meni je bila še ena strast: glasba: Zanj sem se v nemal že od detinstva. Sicer so mi vsa tista moja otroška leta zavita v pajčolan pozabe, vendar se mi zdi, da je nekdo nad nami igral Mozarta, Haydna in Beethovna na klavir, kajti ob vsakem današnjem poslušanju ali igranju del teh velikanov imam občutek, da sem jih že davno vsrkaval vase. Toda do kakega sistematičnega poduka ni prišlo. S 15. letom sem se pa spoznal z Josipom Heybalom, očetom Valerije Heybalove, ki je bil moje starosti. Igral je že dobro klavir in gosli. Gosli sem se najprej lotil, kar je bila tudi želja mojega očeta. Heybal mi je dal tudi prvi poduk v glasbeni teoriji. Pozneje sem gosli opustil in se oprijel klavirja; v njegove skrivnosti pa me je uvajal prijatelj Pavel Balog, ki je bil tedaj gojenec Glasbene matice. Po brezuspešnem sprejemnem izpitu v orglarski šoli sem še isto uro odšel v Glasbeno matico k prof. Mateju Hubadu, ki me je takoj vpisal v drugi razred glasbene teorije, obenem pa sprejel v prvi razred harmonije. Za učenje klavirja pa sem bil dodeljen ravnatelju glasbene šole prof. Franu Gerbiču, ki me je vpisal tudi v drugi razred. Prav tedaj je izdajal svojo revijo »Glasbena zora«. Naročil sem se nanjo in vedno, kadar je izšel nov zvezek, mi ga je sam Gerbič prinesel h klavirski uri. Ves letnik hranim še danes. Prof. Gerbiča sem poznal kot dirigenta že od prve »Prodane neveste« in spominjam se tudi njegovega častnega večera. Taki častni večeri so bili takrat v navadi. Spominjam se darila, ki ga je med drugimi ob tej priložnosti dobil: precej velik okrogel šopek, na katerem ni bilo

dosti cvetja, pač pa sami — srebrni goldinarji. Rad sem hodil h klavirskim uram prof. Gerbiča tudi iz razloga, ker je pred menoj imel uro prerano umrli bariton Avgust (Slavoj) Polašek, ki se je pri prof. Gerbiču učil solopetja. Postala sva pozneje dobra prijatelja.

Matej Hubad je učil solopetje, teorijo, harmonijo, kontrapunkt in hkrati predaval o glasbeni zgodovini. Poleg tega je bil še koncertni vodja in intendant Slovenskega gledališča. Moja največja želja je bila, da bi mogel obiskovati dramatično šolo v gledališču. Tu so se pa moji pojmi križali. Kako naj grem v gledališče, če je tam prof. Hubad in kaj bi on rekel, če me zagleda! Da nastopam na diletantskem odru, tega menda ne bo zvedel.

Vsa ta moja premišljevanja je nenadno pretrgal sam prof. Hubad, ko me je ob začetku sezone 1900—1901 obdržal po končani uri v šoli ter mi začel takole govoriti: »Imate lep glas, slišal sem, da dobro igrate, da imate talent; vzel bi vas v gledališki zbor in majhne vloge bi igrali — hočete? Koliko bi radi gaže — dal vam bom 15 kron — ne — 17 — ali vam bo dosti? — Če boste pridni, vam bom še povišal.« Bil sem kratek v svojih besedah, kajti bil sem neizmerno srečen. Po enem mesecu mi je res povišal gažo na 30 kron.

V zboru nas je bilo 12 članov, jaz med njimi pravi Benjamin. Spominjam se skoraj še vseh pevcev, med njimi Černeta — ki so mu rekli »Fekete«. Star pevec je bil in kadar je bilo potrebno, me je vedno na odru sunil ter rekel »Fant, pritisni!«

Prof. Hubada se posebno rad spominjam, ker mi je bil vedno naklonjen. Vedno mi je dal kako delo, da sem nekaj zaslužil. Sestavljal sem iz zborovskih glasov partiture starih osmeroglasnih zborov, urejeval arhiv in pisal material za gledališče. Kadar sem kako delo dovršil, mi je na svoji posetnici napravil račun, s katerim sem šel k blagajniku, da mi

izplača. Vsakokrat pa me je vprašal, če imam dovolj in je po navadi vedno kaj primaknil kar sam od sebe. Nekoč, ko je gostoval Ignacij Borštnik v burki »Vrban Debeluhar« in niso imeli suflerske knjige, sem po Hubadovem naročilu tako rekoč čez noč spisal knjigo iz posameznih vlog. Za to delo me je Hubad dobro nagradil. Kako mi je skušal pomagati, se vidi tudi iz tega, da mi je nekoč podaril dobro ohranjeno salonsko obleko, s katero sem po predelavi še dolgo let »paradiral«. Za leto 1900 je Glasbena matica izdala za svoje člane Slovenske duhovne in narodne pesmi, ki jih je harmoniziral in priredil Matej Hubad. Dal mi je svoj rokopis, da prepisem skladbe za tiskarno Eberle na Dunaju. Pesem števil. 8. »Rožmarin« je bila v originalu v e-duru. Ne vem, kaj mi je šinilo v glavo, da sem — zelenec — svetoval Hubadu, da bi bila pesem lepša, če bi bila za pol tona nižja. Hubad me pogleda, nato se prisrčno nasmeje in reče: »No, če mislite, da bo bolje, pa naredite tako.«

Še tole: Bil sem član dijaškega zbora Glasbene matice. Ob večjih koncertih je prof. Hubad boljše mlajše pevce, med drugimi tudi mene, dodelil glavnemu zboru. Nekoč me je v Narodnem domu prav ob koncu koncerta, ko je občinstvo odhajalo iz dvorane, a pevci v stranske prostore — obšla slabost. Dva pevca sta me odvedla v sobo poleg dvorane ter me tam položila na sedež. Prof. Hubad je takoj naročil kočijo, ki naj me odpelje domov, mi stisnil v roko srebrn tolar (dva goldinarja), ter naročil Josipu Heybalu da me spremlja.

V tistih časih sem se začel zanimati za vse panoge gledališkega dela, tako tudi za korepetiranje. V to delo me je upeljal Hilarij Benišek, takratni edini kapelnik Slovenskega deželnega gledališča, Čeh je bil po rodu. Deloval je v Ljubljani od l. 1894 do 1910, razen v sezoni 1901—1902. Bil je izredno agil in praktičen dirigent. Naštudiral in dirigiral je ne-

šteto oper. Dolgo let je bil pevodnja Slovenskega delavskega pevskega društva »Slavec« ter kapelnik meščanske godbe, ki je bila nekaka predhodnica poznejše Slovenske Filharmonije. Umrl je med prvo svetovno vojno v Beogradu v slabih razmerah kot pianist v kavarni Moskva.

V sezoni 1901—1902 je bil kot operni dirigent angažiran Bogumil Tomaš, tudi Čeh po rodu, zraven pa Andro Mitrovič, ki je tedaj prišel iz praškega konservatorija; ni pa dolgo ostal v Ljubljani. Da je odšel, je bil dosti kriv sam, ker ni znal ravnati s člani. Ker so bile moje simpatije na strani Mitroviča, mi to ni bilo prav in sem svojo nevoljo pokazal s tem, da nisem nekoč pravočasno izvršil poverjenega mi dela — prepisa nekkih opernih partij. Dela je bilo za vsa nedeljo, jaz pa sem v nedeljo popoldne počival, v ponedeljek pa prinesel Tomašu le toliko, kolikor sem imel gotovega. Tomaš mi je začel očitati, da se sprehajam, mesto da bi delal. Tudi jaz mu nisem ostal dolžan odgovora in sem mu povedal svoje mnenje. Posledica je bila ta, da nisem hotel priti več v gledališče. Po dveh, ali treh dneh pa je prišel pome računski svetnik Rozman, ki je bil blagajnik gledališča, in me nagovarjal, naj se vrnem. Seveda tudi jaz nisem mogel biti brez gledališča in sem obljubil, da pridem. Šel sem k Franu Govekarju, ki je prav tisto leto prevzel posle intendanta. Sprejel me je prav lepo, vendar mi je očital, da se nepotrebno zavzemam in izpostavljam za druge. S tem je bila ta zadeva poravnana.

To so torej spomini na prva leta mojega gledališkega življenja, ki so nepopolno opisani in so zato le drobci za zgodovino slovenskega gledališča. Vendar so bila ta leta za mene pomembna zato, ker sem takrat prišel v stik z nekaterimi najvidnejšimi osebnostmi naše Talije in sploh vsega takratnega kulturnega življenja v Ljubljani.

USTANOVITEV SLOVENSKE OPERE IN NJEN RAZVOJ DO PRVE SVETOVNE VOJNE

Med narodi avstro-ogrske monarhije je bil slovenski narod najmanjši. Kadar je Njegovo Apostolsko Veličanstvo cesar in kralj Franc Jožef I. ob urah potrebe naslavljal svojim podanikom dokaj patetične manifeste, jih je naslavljal vzvišeno »Mojim narodom!« Pismouki so jih prevajali na razne jezike in te redke habsburške časti je bil deležen tudi slovenski narod, ki pa ga habsburške fevdalne priposestvalne pravice niso poznale in mu v zapletenem ustavnem pravu avstro-ogrske monarhije po nagodbi z Madžari niso priznale praosnove naroda z določeno ozemeljsko suverenostjo Slovenije, ampak so mu razbile teritorij v sklopu notranje avstrijskih habsburških kronovin. Razvoj slovenskega naroda pa je šel po svojih potih naprej, četudi v okviru provincialnih možnosti, ki jih je le počasi podirala politična in kulturna zamisel Zedinjene Slovenije. Taisto provincialno podlago je očitoval razvoj gledališča s to bistveno razliko, da mu ni nudila nobene materialne podpore mecenatska navdušenost habsburških knezov in je zato slovenski narod gradil svoje gledališče z lastnimi materialnimi sredstvi tudi v okviru razvoja svojega gledališča, sicer tako tipične priložnosti za izkaz kneževskih mecenatskih dobrohotnosti.

Ustanovitev Dramatičnega društva v Ljubljani 1867 je bil eden izmed odgovorov počasi se oblikujočega kulturnega kroga Mladoslovencev političnemu porazu, ki ga je doživelo politično vodstvo Slovencev v avstrijskem državnem zboru ob glasovanju za ustavo, prezirajočo suvereni narodov izraz ob njegovi zahtevi po politično Zedinjeni Sloveniji. Peščica idealistov pod idejnim vodstvom Franceta Levstika je začela iskati novih možnosti za utrditev

kulturnega prizadevanja oblikujočega se slovenskega naroda v zavesti, da more le kulturno močno oblikovani in snujoči narod izoblikovati tudi svoje politične zahteve z večjim upom na končni uspeh uresničenja. Rodoljubi v najintimnejšem smislu te besede, ki so začeli snovati slovensko gledališče, so začeli s smotreno organizacijo, posnemajoč češki zgled, pripravljali kulturni upor nadvladi nemštva v slovenskih deželah in začeli z ustanavljanjem najbolj vidnega in vplivnega torišča za javno demonstracijo slovenskega jezika, počasi predirajočega iz rovtarskega območja v slovenska mesta in naselja. Oprti na borno slovensko gledališko tradicijo preteklosti so začeli ustvarjati iz nič, prilagali svoje prispevke v denarju in duševnih izdelkih brez posebne mecenatske podarjenosti ter začeli oblikovati novo območje za uveljavitev slovenskega jezika in duha.

Kal, ki so jo položili v zemljo, se je v naslednjih letih razrasla. Njihovi načrti sicer v prvih začetkih niso segali po težko dosegljivi popolnosti na prvi mah, ampak so vključevali postopni razvoj v okviru možnosti. Med ustanovitelji Dramatičnega društva so bili tudi pevci, ki so že 1872 ustanovili naslednjo važno organizacijo v kulturnem razvoju Slovencev — Glasbeno Matico. Ne vemo, če jim je pri njih kulturnem prizadevanju že kar od kraja lebdela misel na slovensko opero, nedvomno pa so mislili na slovenske glasbene predstave, ki so jih netili posamezni glasbeni nastopi pri prireditvah Čitalnice, diletantske uprizoritve prvih kratkih operet, poizkus mladega Benjamina Ipavca s prvo slovensko opereto »Tičnik«, prav nič pa najbrž ne misel na nekdanja gostovanja laških opernih družb v



Fran Gerbič, ustanovitelj slovenske
Opere

Ljubljani. Stremljenja v tem smislu so pospeševale javno zabeležene misli prof. Josipa Stareta, enega izmed ustanoviteljev Dramatičnega društva, o možnostih razvoja glasbe pri Slovencih in prvih slovenskih pevskih kadrih, ki so začeli dobivati po šolanju v Pragi prve določnejše obrise in upanje na čim prejšnje udejstvovanje v domovini.

Levstik, ki je z največjim zanimanjem zasledoval razvoj prosvete pri Slovencih in pazno prisluškoval utripom komaj zaznavnih napovedi za boljše bodočnost, je prve glasbene prireditve naših gledaliških diletantov na čelu z glasbenim snovanjem Benjamina Ipavca vzhiceno pozdravljal, opozarjal na možnosti besedil iz ljudskega izročila in tipične slovenske domačnosti ter sprejemal uveljavljenje glasbenih prireditev kot enega važnih činilcev, ki bo mogel v mladem slovenskem gledališču izoblikovati ne najmanj važni sestavni del gledališča — četudi v avditoriju —: prvo slovensko gledališko občin-

stvo. Početna prizadevanja slovenskih glasbenikov v gledališki smeri je zato Levstik sprejel kot bistveni sestavni del v svoj koncept o oblikovanju bodočega slovenskega gledališča.

Ta prizadevanja so ob prvih sistematičnejših glasbenih uprizoritvah Nollijevega gledališča v prvem obdobju slovenskega gledališča ob podpori dr. Valentina Zarnika in z denarjem kranjskega deželnega odbora, prepuščenega kot podpora Dramatičnemu društvu, rodila 1872, v letu ustanovitve Glasbene Maticice, svoj posebni sad: nagrajeno Foersterjevo lirično opereto v njeni prvotni obliki »Gorenjski slavček«. Četudi so se temu delu že prej oziroma kasneje pridružila razna druga glasbeno-odrska dela Vilharjevega ali Schantlovega kova, pa je ostal glasbeni izraz Nollijevega gledališča omejen na družabne potrebe komaj oblikujočega se slovenskega meščanstva Ljubljane v letih okoli velike gospodarske katastrofe v Avstriji 1873. Naslednja leta so prinašala vedno bolj očitnejši upadek zanimanja za slovensko gledališče, ne toliko zaradi Nollijevega odhoda, kakor zaradi političnih porazov, ki so začeli spremljati Slovence in omogočevali svojevrstno razširitev nemškutarske politične brezglavosti če ne v kulturnih prizadevanjih pa vsaj v političnih kolotečinah.

Preporod v življenju Dramatičnega društva je prišel šele z letom 1885, ko je drugi dr. Josip Stare s svojo vzpodbudnostjo in nenehnim delom začel ustvarjati pogoje za novo življenje v slovenskem gledališču. Spoznanje, da je treba slovenskemu gledališču solidnega in šolanega vodstva, je narekoval vodstvu društva primerne ukrepe, ki so bili podlaga novemu razvoju slovenskega gledališča in ki so hkrati omogočili oživitev glasbenih predstav, prizadevanje, iz katerega se je naposled rodila slovenska opera.

Ignacij Borštnik in Fran Gerbič sta tisti slovenski zgodovinski osebnosti, na kateri je v največji meri vezan preporod slovenskega gledališča v 90. letih in ki hkrati po svojem delu oznamujeta podstavo za prehod slovenskega diletantizma v novo obdobje korenitejše igralske odgovornosti in početkov oblikovanja slovenskega poklicnega in stalnega gledališča. Kakor pa sta oba moža v prvem desetletju svojega plodnosnega delovanja v slovenskem gledališču zapustila dobro izorano ledino, sta po naključjih slovenskih neuravnovešenih kulturnih razmer oba predčasno zapustila slovensko gledališče: Borštnik 1894, da se še vrne v drugačnejših okoliščinah, Gerbič pa 1896 da nikdar več ne vzame v roke taktirke za pultom slovenske opere.

Ustanovitelj slovenske opere Fran Gerbič je v svojem mehkem telesu nosil slovensko osebnost nikoli obupanega idealista starega kova. Dasi je že zgodaj odšel na študij v Prago in pozneje nastopal na različnih evropskih operah od Prage, Zagreba, Ulma do Lwowa, je bil po svojem bistvu nerazdružljivo povezan s slovensko zemljo. Nič manj ni v vsem času svojega bivanja v tujini izoliral svojih stikov s slovensko kulturno stvarnostjo. Že dolgo preden se je navezal na slovensko gledališče, je skušal predreti kot zakupnik deželnega gledališča, kar pa se mu ni posrečilo. Pozneje je zvest svoji nikoli zatajeni idealistični osnovi zavrzel lepe možnosti, ki jih je imel kot glasbeni pedagog v Lwovu, potem ko se je prostovoljno odločil, da se odpove kariere opernega pevca, in ta svoj položaj — po slovensko trmasto odločen — zamenjal z mestom kapelnika Dramatičnega društva in ravnatelja Glasbene Matice v Ljubljani. Ta dualizem v zaposlovanju glasbeno-odrskih izvršujočih glasbenikov v slovenskem gledališču je bil v začetnem obdobju slovenske opere nujen potreben in se je deloma izkazal še tudi pozneje (Hubad, Polič, Mahkota),



Josip Nolli, slovenski operni pevec evropskega glasu

pa je prinesel Gerbiču osnovo za poznejša trenja med Dramatičnim društvom in njim in se končal z Gerbičevim odhodom iz slovenske opere. Ne glede na to se je Gerbič uveljavil kot ustanovitelj slovenske opere, na kar je morda mislil že v 80. letih, ko sta se z Nollijem našla v hrvaški operi v Zagrebu, oba mlada poročenca, stanujoča v isti vili in je Gerbič prešerno napovedoval domačega Fausta kar na dvorišču, saj je sam pel partijo Fausta, žena mu Mila Margareto, Nolli pa Valentina.

Toda ob Gerbičevem prihodu v Ljubljano je vodstvo Dramatičnega društva za začetek stremelo le za obnovitvijo prvotnih skromnih glasbenih prireditev v obsegu nekdanjega Nollijevega gledališča. Gerbič je na lastno pest ta skromni koncept društva razširjeval, dokler ga ni naposled razširil tudi na enodejansko opero. Priznanje, ki ga je pri tem dosegel, mu je bilo le nova vzpodbuda, ki je ni omejila požarna katastrofa starega, tako imenovanega stanovskega gledališča. Gerbič je nadalje-



Gizela Nigrinova, ena prvih slovenskih opernih pevk

val s svojim glasbeno-odrskim seminarjem tudi v ozkem obsegu čitalniškega odra ter vztrajno prilagala nove kamne temelju za slovensko opero. Sam je pozneje opisal svoje težaško delo, ki ga je začel opravljati in ga vztrajno in zagrizeno nadaljeval, četudi prepričan, da izvaja težaško delo. Vse te uprizoritve, bodisi da je šlo za enodejanske opere bodisi za to ali ono obliko operete, so nosile pečat njegovega podrobnega pedagoškega dela, ki je rodilo šele pozneje ob prvem razcvetu slovenske opere svoj pravi sad. V tistem trenutku se je Ljubljana naslajala ob ugotovitvah, da ima le ona med vsemi jugoslovanskimi mesti opero. Toda pot do stalne slovenske opere še ni bila dohajena, o tem sta si bila edina i Gerbič i vodstvo Dramatičnega društva.

Za ta daljni cilj se je ponudila začetna možnost, ko je bilo leta 1892 postavljeno novo deželno gledališče in so se razvoju slovenskega gledališča ob politični uveljavitvi Slovencev v kranjskem deželnem zboru pokazale lepše možnosti. Dramatično društvo se je ob sodelovanju Gerbiča že leta prej pripravljalo na ta odločilni trenutek in previdno presojalom možnosti za ustanovitev stalne slovenske opere. Odločitev k temu je

bila hladnokrvno in preudarno presojana. Perspektive je podpiral Gerbič s svojo avtoriteto nekdanjega opernega pevca in z doseženimi uspehi na čitalničnem odru. Vendar se je odločilo vodstvo Dramatičnega društva le z nekim strahom in pozornost vzbujajočo previdnostjo za nevarno vpt.

Gibanje za ustanovitev slovenskega gledališča se je rodilo globoko v ljudskih koreninah, katerih osnove je med ustanovitelji Dramatičnega društva po vsem svojem bistvu in idejni usmerjenosti predstavljal Fran Levstik. Ves početni razvoj slovenskega gledališča je takisto temeljil na slovenskem ljudstvu, katerega očitni izraz je v tem obdobju predstavljalo oblikujoče se slovensko meščanstvo v Ljubljani s prvo plastjo zavednega slovenskega razumništva. Takisto so temeljili začetki slovenske opere na ljudskih virih, na razvijajoči se slovenski glasbeni kulturi in ne nazadnje na idealističnih osnovah slovenskih gledališčnikov, ki so že mogli opreti na oblikujoče se prvo stalno slovensko gledališko občinstvo. Z ustanovitvijo stalne slovenske opere pa je bilo treba vzeti v poštev nešteto drugih činilcev, ki bi mogli deloma pospešujoče deloma pa zaviralno in s tem skrajno nevarno vplivati na pogumno podvzetje. Denarno vprašanje je ob ustanovitvi slovenske opere še vedno viselo v zraku. Mecenatskih možnosti ni bilo in naša uvodna beseda o knežjih mecenih za slovensko opero, kot sad idealistov in naroda, ki si je skoraj vedno moral biti sam svoj mecen, se nanaša na težavno in tvegano odločitev slovenskega gledališkega vodstva za ustanovitev opere, ki je od vsega začetka pogrešala mecenov. Četudi si je lastil cesar in kralj lastnosti mecenov in jih deloma uresničeval — vsaj hrvaškemu gledališču v Zagrebu je prav do razpada monarhije dotekala cesarska subvencija — je navzlic proslavljeni podložniški zvestobi Kranjcev izostajala vsakršna

Nova opera!

Št. 22. Deželno gledališče v Ljubljani. Dr. pr. 489.

V soboto, dne 10. decembra 1892.

Teharski plemiči.

Lirčna opera v treh dejanjih. Spisal A. Funck. Uglasbil dr. B. Ipavec. Kapelnik g. Fr. Gerbit. Režiser g. Jos. Noll.

Muzični obojni orkester:	
Prvi violini	gospod Jozef Kralj
Drugi violini	gospod Karel Križanovič
Violine, viola	gospod Ljudek Šušteršič
Viola, violončelo	gospod Jozef Perčič
Kontra	gospod Milica Gorkič
	gospod Fran Trnava

Kontra bas	gospod Fran Trnava
Bas	gospod Karel Trnava
Prvi tenor	gospod Jozef Kralj
Drugi tenor	gospod Jozef Kralj
Prvi bariiton	gospod Jozef Kralj
Drugi bariiton	gospod Jozef Kralj
Prvi sopran	gospod Jozef Kralj
Drugi sopran	gospod Jozef Kralj

Prva, druga, tretja, četrta, petna, šestna, sedma, osma, deveta, deseta, enajsta, dvajseta, trideseta, štirideseta, petdeseta, šestdeseta, sedemdeseta, osemdeseta, devadeseta, stotina, sto petdeset, sto osmdeset, sto devadeset, sto tisoč.

Novi kostumi. Novo dekoracijo Teharjev naredila tvrdka Kautsky & Rottonara, c. kr. dvorna gledališka slikarja na Dunaju.

Začetek točno ob polu 8. uri, konec pred 10. uro zvečer.

Dramatično društvo.

Pri predstavi svira orkester slavnega domačega pešpolka baron Knihu št. 17.

Ustopnina:

Parterni sedeli I. do III. vrste 90 kr. Parterni sedeli IV. do VIII. vrste 70 kr. Parterni sedeli IX. do XI. vrste 60 kr. Balkonski sedeli I. vrste 70 kr. Balkonski sedeli II. vrste 60 kr. Balkonski sedeli III. vrste 50 kr. Galerijski sedeli 40 kr. Ustopnina v lože 60 kr. Parterna stojališa 50 kr. Dijaške ustopnice 30 kr. Galerijska stojališa 20 kr. Sedeli se dobivajo v čitalniški trafik, Šelenburgove ulice, in na večer predstave pri blagajnici.

Prihodnja predstava bode v nedeljo dne 18. decembra 1892 l.

Blagajnica se odpre ob 7. uri zvečer.

(Muzika Teharjev v Ljubljani)

Izvirni gledališki lepak za krstno predstavo Ipavčeve opere »Teharski plemiči« 1892



Mila Gerbičeva, med prvimi slovenskimi opernimi pevkami

vladarjeva mecenatska aktivnost slovenskemu narodu. Dramatično društvo se ni niti poganjalo zanjo, četudi jo je pogršalo. Oprlo se je na možnosti, ki bi jih nudil razvoj gledališča v najbližji časovni perspektivi in si zagotavljajo uspeh v osnovnih optimizmu, ki ga je podkrepljevalo nenehno naraščanje kulturnih delavnosti v vseh slojih slovenskega naroda.

Zato so vse nevarnosti skoka v terno le površno zaplale v mislih vodstva Dramatičnega društva, ki si je oblikovalo prvo podobo slovenskega stalnega gledališča v Ljubljani za prva leta v novem gledališkem poslopju. Izpremenjeni organizacijski okvir, ki si ga je društvo ustvarilo z novimi pravili, je upošteval nove možnosti razvoja in posebno še umetniško oblikovalne vodstvene posege v ustroj novega slovenskega gledališča. V resnici je šlo tu za novo slovensko gledališče, ki naj se povzpne

iz omejenih diletantskih možnosti v področje igralsko-umetniško odgovorne umetniške ustanove. Pravzaprav je slovensko gledališče že pred letom 1892 imela značaj stalnega gledališča, kolikor je pod tem razumeti v rednih časovnih presledkih stalno se ponavljajoče prirejanje gledaliških predstav. S prehodom v novo gledališče se je ta stalnost razširila, hkrati pa se je deloma prostovoljski način udejstvovanja posameznih igralcev izpremenil v poklicna službena razmerja s točneje opredeljeno igralsko odgovornostjo. Če je to veljalo za dramske igralce, so tem bolj morali opustiti volonterška razmerja posameznih pevcev pri glasbenih uprizoritvah, ki bi bile razširjene in poglobljene z novostjo stalne slovenske opere po vzgledu vseh drugih oper.

Nova organizacijska ureditev in uvedba intendantce, kot umetniško odgovornega vodje predstav, sta prinesli prve kali nespোরazuma med dosedanjim odgovornim vodjem gledališča Ignacijem Borštnikom in tajnikom društva Trstenjakom in pozneje pri novih nespোরazumih povzročili Borštnikov odhod iz Ljubljane. Gerbiču tačas še nista povzročili neprijetnosti in v skladu z novimi načrti se je povsem posvetil organiziranju slovenske opere v novih možnostih, ki je vršičilo v začetku v ureditvi prvih angažmajev opernih pevcev, potem ko se je pokazalo, da z domačimi močmi ne bo mogoče začeti slovenske opere, niti ne v začetni obliki njenega razvoja. Pri vsem svojem delu za prvo sezono slovenske opere je očitoval Gerbič zvrhano mero podrobnega dela, pri katerem je mogel uveljaviti svoje pedagoške sposobnosti. Če se te niso v veliki meri tikale prvih angažiranih solistov slovenske opere, so se pač organizacije moškega in ženskega zbora, ki so ga v glavnem sestavljali pevci pevskega društva »Slavec«. Število solistov je bilo spočetka še majhno in na alternacije ni bilo misliti.

V novo gledališko poslopje, v katerem je začela živeti slovenska opera, je prešel Gerbič z izpopolnjenim ansamblom, a starim, že prej v čitalnici petim repertoarjem. To je bila Blodkova opera V vodnjaku in opere Zajc, Mornarji na krov, Suppe, Cannebas in Offenbachova Svatba pri svetilnicah. Prvi vidni uspeh mlade ustanove pa je bila uprizoritev nove slovenske lirične opere Benjamina Ipavca »Teharski plemiči« na domače Funtkovo besedilo. Tej krstni predstavi je posvetilo Dramatično društvo vso možno skrb in ji vzdalo poseben pomen kot resnični začetek slovenske opere, h kateri se je začasno kot gost vrnil pevec evropskega slovesa in eden izmed ustanoviteljev slovenskega gledališča Josip Nolli. Z uprizoritvijo te izvirne slovenske opere je hotelo vodstvo gledališča v veliki meri poudariti pomen slovenskega gledališča kot osrednje slovenske kulturne ustanove, ki naj po svojem pomenu združi vse Slovence v zamisli združene kulturne Slovenije in je v tem oziru z večšo organizacijo obiska Slovencev tudi iz krajev zunaj Ljubljane doseglo svoj namen. Glasbeni višek prve sezone slovenske opere pa je nedvomno pomenila uprizoritev moderne Mascagnijeve »nodejanke« Cavalleria rusticana, z izvedbo katere si je pridobil i Gerbič i mladi operni ansambel važno priznanje.



Lujiza Daneševa, solistka prvega slovenskega opernega osebja

nilo dokaj tveganemu podjetju ustanovitve slovenske opere tudi prvo finančno podlago. Sprva skeptično vodstvo se je oprijelo zdaj na vso moč opere in dovolilo, da je opera začela preraščati dramo, ne samo po številu predstav, ampak tudi po ljubezni, s katero se je oklenilo gledališko občinstvo, razširjajoč krog obiskovalcev predstav slovenske opere tudi na drugojezično prebivalstvo Ljubljane. Ta položaj je za kratko dobo skorajda zavrl razvoj drame in prenesel vso težino delovanja društva na opero, s katero se je hotelo uveljaviti tudi pri tujcih.

Že od uveljavitve Slovencev v novem gledališču s sicer skromnimi uspehi dokaj omejenega gledališkega udejstvovanja je vodstvo poudarjalo politični pomen slovenskega gledališča, potem ko je predrlo s svojim predlogom, da je bilo novo gledališče začeto s slovesno otvoritveno predstavo. Nič manj ali še bolj pa je začelo vodstvo uvaževati politični pomen gledališča, ko je ob razmerah v Ljubljani, kjer se je še vedno močno uveljavljalo nemško gledališče v

Repertoarno je sledil v naslednjih sezonah Gerbič svojemu sporedu in pridružil dosedanjim operam nove: Bendlovo »Stari ženini«, Kreutzerjevo »Prenočišče v Granadi« in Webrovega »Čarostrelca«, ki jim je sledila kot novi višek slovenska krstna predstava Smetanove opere »Prodana nevesta«.

Z izvedbami oper prvih dveh sezon je Gerbič utemeljil slovensko opero, ji dal prvo uprizoritveno podlago za dlje časa in hkrati prepričal vodstvo Dramatičnega društva o pomembnosti svojega dela, ki je pome-



Josip Pavšek, operni pevec v prvem obdobju slovenske Opere

istem posloplju in pritegovalo tudi slovensko občinstvo, moralo gledati na zunanji uspeh in pri tem po finančnem uspehu opernih uprizoritev ugotovilo, da se je pri tujcih uveljavilo slovensko gledališče le z opero in ne dramo. Ta neuravnovešenost, ki se je kazala pri številu predstav pa tudi po izbiri repertoarja, je imela po drugi strani nedvomno škodljive posledice za razvoj drame, v kateri je v nekaki pasivni resistenci še vztrajal Borštnik, v sebi pa že noseč misel na skorajšnje slovo iz Ljubljane. To se je 1894 zgodilo in ne prelahko obremenjena ramena vodstva Dramatičnega društva z dr. Ivanom Tavčarjem na čelu so imela že v začetnem razvoju slovenskega gledališča v novih razmerah prenesti dvojno težko obremenitev.

S sezono 1894/95 je skušalo vodstvo presekati gordijski voz zapletkov z angažmajem prvih tujcev v dramskem osebju, ki se je pod vodstvom mladega češkega režiserja Inemanna začelo razvijati v povoljniji smeri docela poklicnega gledališča in počasi uveljavljati tudi v izbiri izbranejšega repertoarja po namenih vodstva. Ko je tako začasno nasitilo potrebe drame, je vodstvo hkrati preudarno razširilo spored opere in preobremenjenemu Gerbiču pridruži-

lo mladega češkega dirigenta Hilarija Beniška, s čimer je sicer podrlo načelo o potrebi avtohtonosti razvoja slovenskega gledališča, ki si ga je v čim večji meri zastavljaj Gerbič, dasi se še ni pojavljajo v tisti jačini, kakor ga občutimo iz današnje perspektive.

Vsekakor je sodelovanje Gerbičevo in Beniškovo trajalo le kratko dobo, potem ko vodstvo društva ni moglo najti zadovoljive rešitve, po kateri bi Gerbič pristal na nadaljnje sodelovanje. V tem času je gledališče prineslo novitete: Smetanovo opero »Poljub«, katere tretjo predstavo je že dirigiral Benišek, Flotowa »Mart«, Maillardovo »Puščavnikov zvonček« in kot dva viška prvega Verdija na slovenskem odru z njegovo opero »Trubadur« in prvo izvirno Parmovo opero »Urh, grof celjski«.

Ustanovitelj slovenske opere Gerbič je zapustil slovensko opero. Ko je pozneje vodstvo Dramatičnega društva v svojem uradnem glasilu »Slov. Narodu« poudarjalo zasluge Beniškove, je prvo, Gerbičevo obdobje slovenske opere nazvalo šablonsko »diletantsko obdobje«, kar ne ustreza docela Gerbičevemu delu in splošnim doseženim uspehom, Gerbič ni improviziral, ampak je — dasi je prenekaterikrat ustvarjal iz nič — svoje uprizoritve temeljito pripravljaj, ves čas v borbi z nedovoljno glasbeno in odrsko pripravljenimi člani opernega osebja. Njegovo delo je bilo pionirsko in na njegovi osnovi se je mogla slovenska opera v nadaljnjem razviti na stopnjo, ki jo je dosegla po temeljitih Gerbičevih pripravljajnih delih. Hkrati je Gerbič dokaj ljubosumno varoval interese domačih pevcev, ki jih je skušaj čim bolj uveljaviti in dosegel z njimi prave triumpfe, o katerih prihaja na primer po njegovi vzpodbudi kreirana vloga Vaška v »Prodani nevesti«, ki jo je prej in pozneje z velikim uspehom pel Gerbičev učenec Pavšek, zadovoljivo se

uveljavljajoči slovenski član osebja.

Z Beniškom si je pridobilo Dramatično društvo ambicioznega mladega dirigenta, ki je imel za seboj nekaj prakse v Ernu in Plznu in ki se je v naslednjih sezonah uspešno uveljavil v slovenski operi po svoji temeljitosti, uvežbanosti in širokem razgledu. Razen sezone 1901/02 je ostal pri slovenski operi do leta 1910 in je slovenska opera ob njegovem sodelovanju dosegla v prvih letih novega stoletja tisti višek svojih uspehov, ki jih ni dosegla in ne presegla ves čas svojega obstoja do prve svetovne vojne.

Vrsta slovenskih opernih predstav se je v naslednjih sezonah zvečine pod Beniškovim vodstvom pomnožila za naslednje opere: Meyerbeer »Afričanka«, Bizet »Carmen«, Gounod »Faust«, Verdi »Rigoletto«, Bellini »Norma«, Verdi »Ernani«, Auber »Fra Diavolo«, Verdi »Traviata«, Verdi »Ples v maskah«, Moniuczko »Hal-ka«, Nicolai »Vesele žene Windsorske«, Verdi »Aida«, pri čemer se je v repertoarju začela uveljavljati izvorna slovenska operna tvorba, ki sta jo predstavljala poleg že naštetih Foerster s predelanim »Gorenjskim slavčkom« in Parma s kratkima operama »Ksenija« in »Stara pesem«.

Iz odpora proti zatiralnim poizkusom Nemcev ustanovljeno slovensko gledališče se je tudi v prvem obdobju svoje stalnejše oblike začelo uveljavljati zlasti po svoji operi kot protiutež nemškemu gledališču. Nemško gledališče sicer tudi v času, ko je vzdrževalo nemško opero v Ljubljani, repertoarno ni vplivalo na slovensko opero, pač pa je zaradi nevarnosti neposrednega vpliva na manj zavedno ljubljansko gledališko občinstvo moglo zmanjševati obisk slovenskega gledališča. Vodstvo Dramatičnega društva je ta vpliv izpodbijalo s kakovostnimi opernimi predstavami, zagotavljajoč si pri tem potrebne denarne vire. Po prvem obdobju svojega delovanja je vztrajala



Matej Hubad, umetniški organizator slovenske Opere

slovenska opera v tem svojem, do neke mere sovražnem razmerju ob nemškem gledališču. Politične razmere na Kranjskem so ob koncu prejšnjega stoletja prinesle neko posebnost, ki je vršičila v koaliciji slovenske liberalne stranke, pobudnice in glavne idejne vzdrževaljice slovenskega gledališča, s stranko nemškega veleposestva v deželi. Eden izmed predmetov sporazuma je bilo tudi vprašanje gledališča in liberalna stranka si je domišljala, da more zagotoviti neoviran razvoj slovenskemu gledališču, če pristane na nemško zahtevo, da se vprašanje obeh gledališč obravnava v duhu političnega sporazuma al pari: nobena obeh strank ne bo načejala vprašanja gledališč, ki jim pa bosta nudili finančno podporo dežele. S tem sporazumom je slovensko gledališče deloma izaubilo svoj slovenski napadalni značaj prvih sezon, hkrati pa mu je bil za daljšo dobo zagotovljen v okviru možnosti miren razvoj. Ta-

kisto je bil s tem zagotovljen razvoj slovenski operi in Dramatično društvo jo je vzdrževalo vzlic nekajkratnim notranjim oviram.

Nekako ob istem času je prišlo do osebnih sprememb v vodstvu Dramatičnega društva, ko je dr. Tavčar odložil mesto predsednika odstopajoč to in druga mesta mlajšim močem.

V izpremenjeni intendanci se je poleg Milčinskega uveljavil Matej Hubad, ki je dosihmal sodeloval pri društvu le pri angažmajih novih pevcov, naslanjajoč se na prijateljske nasvete zvestih čeških prijateljev slovenskega gledališča. Po odloženem poizkusu, da bi se uveljavil kot dirigent ob opernem pultu, se je rajši posvetil organizacijskim problemom mlade slovenske opere in usmeritvi repertoarja.

Tako je ob prelomu v novo stoletje sveža sapa mladine tudi v slovensko opero prinesla novosti v repertoar in nove angažmaje opernega osebja. Repertoar se je razvijal s slovenskimi krstnimi predstavami naslednjih oper: Wagner »Lohengrin«, Leoncavallo »Glumači«, Smetana »Dalibor«, Strauss »Netopir«, Wagner »Večni mornar«, Wagner »Tannhäuser«, Halevy »Zidinja«, Flotow »Alessandro Stradella«, Rossini »Viljem Tell«, Kovačovic »Psoglavci«, Offenbach »Hoffmannove pripovedke«, Franchetti »Azrael«, Verdi »Othello«, Puccini »Boheme«, Čajkovski »Jevgenij Onjegin«, Auber »Nema iz Portici« itd. Dasi to obdobje ni prineslo novosti slovenske izvirne operne tvorbe, je slovenska opera ob ponovitvah raznih oper iz prejšnjih svojih repertoarjev skušala vzdrževati vsaj jugoslovanski operni repertoar z opernimi novostmi, kot so bile opere: Zajc »Nikola Subic - Zrinjski«, Vilharjeva »Smiljana«, Albini »Maričon« in s problematično Mandičevo »Peter Svačić«.

V tem obdobju se je slovenska opera ob krajšem sodelovanju dirigenta Bog. Tomaša in vnovičnem Hil.

Beniška povzpela do nekakega viška, ki ga je izkazoval repertoar čeških, nemških, francoskih, italijanskih in jugoslovanskih oper. Vzgojevalni smoter je repertoar nedvomno dosegel, uprizoritve pa so pridobivale na popolnosti in izvajalni spretnosti. Zlasti se je pri tem odlikoval dirigent Hilarij Benišek, ki mu je sodobna kritika hvalila njegovo spretnost in energijo. Tako je njegovo delovanje pridobivalo na ugledu pri uprizoritvah slovenske opere in hkrati pri občinstvu vzbujalo zaupanje v razvoj domače opere in vse večje zanimanje, ki se je kazalo v stopnjevanem obisku opernih predstav.

Približal pa se je konec političnega zatišja, kolikor sta ga slovenskemu gledališču naklonili koalirani politični stranki liberalcev in nemških veleposestnikov v kranjskem deželnem zboru. Z dobro premišljeno taktično potezo, v parlamentarnem življenju avstrijskih deželnih zborov vprav genialno premišljeno in izvedeno, je vodja mlade, pa že do podrobnosti organizirane klerikalne stranke dr. Ivan Šušteršič razbil nenaravno koalicio v deželnem zboru in omogočil svoji stranki politično prevlado v deželi. Politična izprememba ni ostala brez posledic za slovensko gledališče, ki je s tistim mahom v letu 1905 izgubilo denarno podporo kranjskega deželnega odbora in bilo s tem prepuščeno še bolj v objem slovenske liberalne stranke, še vedno vzdržujoče svoje politično gospodarstvo v ljubljanskem občinskem svetu.

Spčetka se odmik politično nasprotna stranke od vprašanja slovenskega gledališča še ni kazal v kakih čvrsto preciziranih načelih zadevajajočih bodisi moralne prigovore bodisi estetske pomisleke, temveč se je lovil v prosti antitezi dežele in mesta, kmeta in meščana in se je kazal v odreki denarne podpore. Počasi pa se je v zelo motno razvijajočem se političnem življenju dežele razgibal v politično stremljenje, za

vsako ceno onemogočiti delo Dramatičnega društva, kot enega izmed kulturno najbolj živih in delovnih sopotnikov in podpirancev liberalne stranke.

Nevarnost ustavitve denarnega podpiranja po letu 1905, s katerim je deželni odbor prenehal izplačevati podporo Dramatičnemu društvu in zdrževal to svoje stališče prav do razpada monarhije, je skušalo društvo paralizirati s prilagoditvijo repertoarja željam ljubljanskega meščanskega občinstva, uvajajoč ga hkrati v uživanje umetnostno pomembnih glasbeno-odrskih del, po drugi strani pa s čvrstejšo naslonitvijo na denarne podpore mestne občine Ljubljanske. Iz tega položaja se je izcimilo posebno razmerje med društvom in mestno občino, na podlagi katerega je mestna občina, pripravljena, da prevzame deželno gledališče docela v svoje roke, zadovoljiva dokaj velik vpliv na razvoj gledališča, ki ni ostal brez posegov v gledališki repertoar in prizadeval tudi delovanje opere. Pri tem so bile odločilnega pomena tudi nekatere druge okoliščine, toda o tem pozneje.

Hkrati so se začela pojavljati velika nesoglasja glede umetniških načel v vodstvu gledališča, ki so vršičila v ostrih razporih med Cankarjem in Govekarjem, povzpevskega se od tajnika gledališke intendantice v prvih letih novega stoletja do intendantice z odločilnim vplivom na repertoar in siceršnje dogajanje v gledališču. Tudi ti razpori niso v naslednjih sezonah ostali brez vpliva na repertoarno politiko v gledališču, ki je po svojem vodstvu — bodisi da je to bil Govekar, bodisi da je bil Juvančič — pričelo na delno škodo slovenske opere uvajati vedno številnejše operete. Dasi je po eni strani s tem pridobivalo potrebne denarne vire, je pa po drugi strani kvarilo okus občinstva, nedvomno na škodo njegove glasbene vzgoje in komaj

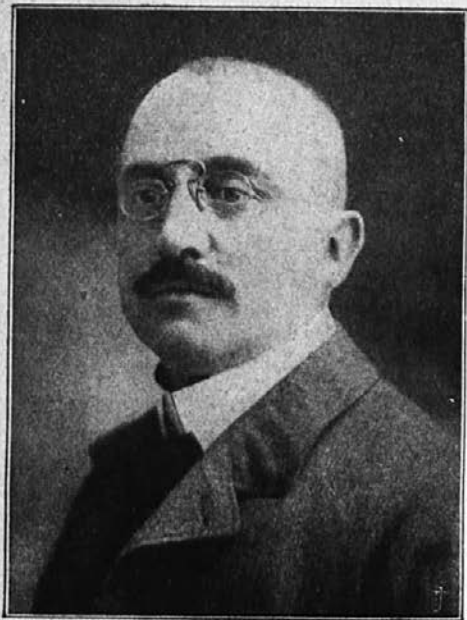


Marcel Fedyczkowski, eden prvih basistov v slovenski Operi

uveljavljene nekajsezonske operne tradicije.

Navzlic temu je intendantica gledališča, ki sta ji zlasti pripadala društveni predsednik dr. Karel Bleiweis in gledal. praktik Fran Govekar, v času preloma z deželnim odborom uveljavila naslednji operni repertoar: Meyerbeer: Hugonoti, Thomas: Mignon, Puccini: Tosca, Lortzing: Car in tesar, Čajkovski: Pikova dama, Hummel: Mara, Rossini: Sevilski brivec, Weis: Poljski žid, Bizet: Biseri, Glinka: Ruslan in Ljudmila, ob raznih ponovitvah. Temu je pridružil prof. Juvančič še naslednje: Donizetti: Lucia di Lammermoor, Kienzl: Evangeljnik, Massenet: Manon, Savin: Poslednja straža, Gounod: Romeo in Julija, Dvořák: Rusalka in Minhejmer: Mazepa.

S sezono 1908/09 so se navzlic klerikalnemu bojkotu gledališča odpirale slovenski operi nove možnosti. Ob zlomu Juvančičevega režima v gledališkem vodstvu je osredotočil Govekar žilavo kampanjo pri županu Hribarju, katerega senca ga je ščitila, da se na podlagi njegovih prak-



General Širca,
slov. operni skladatelj Risto Savin

tičnih izkušenj pri gledališču reorganizira vodstvo gledališča. Pobude za te svoje predloge je Govekar deloma črpal pri Stjepanu Miletiću, nekdanjemu reorganizatorju Hrvaškega deželnega gledališča v Zagrebu in obnovitelju hrvaške opere. Miletičeva praktična izkušnja je govorila za neodvisno uveljavitev intendanta gledališča, ki ga pa morajo v glavnem voditi umetnostna načela. Kakor so bila taka in podobna načela v svojem bistvu ustrezajoča, jih je povezovala s stvarnostjo osebnost Miletiča i kot priznanega dramatika i kot gledališkega organizatorja in mecena. Te podstave Govekar ni imel, oziroma mu jo je njegovo problematično delovanje izpodnašalo. Navzlic temu bi bil mogel svojo reorganizacijo vodstva gledališča, ki mu je na čelu ravnatelj z vso odgovor-

nostjo mimo dosedanjega kolektivnega telesa intendance (razpis službe je poveril to mesto Govekarju), zlozneje izvesti, če bi bil uveljavil izdatneje umetniška načela in bi mu v nadaljnjem ne izpodnesle tal nove politične razmere v deželi, ko je postal deželni glavar dr. Šušteršič in s tem gospodar deželnega gledališča kot takega.

Hkrati so se ob Govekarjevem vnovičnem nastopu razmere tako bistveno izpremenile, da jih je bilo treba čim bolj izrabiti v prid slovenskemu gledališču. Povod temu so bili pripetljaji v Ptujju leta 1908 in njim sledeči septembrski dogodki v Ljubljani, ki so sprožili vsaj med slovenskim meščanstvom in mladino revolucionarni val narodne navdušenosti. Liberalna stranka kot usmerjevalka tega valovanja je pospeševala bojkotno gibanje proti nemškim denarnim zavodom, privajajoč slovenski denar načrtno v početno zbiranje slovenskega kapitala v vseh možnih akumulacijskih oblikah, ter sprožila hkrati veliko bojkotno gibanje proti nemškemu gledališču v Ljubljani. Dasi je to gibanje trajalo malo časa (že leta 1909 so se našli pristaši vseh slovenskih strank pri uprizoritvi D' Albertove nove opere »Nižava« v nemškem gledališču), toda imelo je eno najvažnejših posledic za slovensko opero in sploh slovensko simfonično glasbo. Javnost se je uprla, da bi kot gledališki orkester sodelovala pri glasbenih prireditvah vojaška godba redne avstrijske vojske, kakor je to bilo pri slovenskih glasbenih prireditvah v gledališču od pamtiveka, in je s tem dala pobudo, da se je iz skromne ljubljanske meščanske godbe razvila prva Slovenska filharmonija, stalni gledališki orkester, ki ga je v naslednjih sezonah Vaclav Talich razvil v upoštevanja vredno slovensko-simfonično glasbeno telo.

Nakljub nacionalnemu valovanju v Ljubljani pa je Govekar v svojih prvi vnovični sezoni poleg opernih

novitet (Puccini: Madame Butterfly, Saint-Saens: Samson in Dalila, Masseneta: Werther) začel uvajati v izdatni meri problematične in celo nemške operete. Dasi je v naslednjih sezonah zgornjim uprizoritvam pridajal novitete (D'Albert: Nižava, Savin: Lepa Vida, Goldmark: Sabska kraljica itd.) in zaradi številnejših gledaliških dni slovenskega gledališča, potem ko so Nemci dobili s podporo Kranjske hranilnice in avstrijskega cesarja kot zgledega gledališkega mecena svoje gledališko poslopje, ni bilo čutiti številčnega procentualnega nazadovanja opernih predstav, je vedno močnejše uveljavljanje operete povzročalo enodušen odpor.

Domala dvajset let obstoja slovenske opere je izoblikovalo svoje občinstvo, a hkrati so se razvile tudi drugače ugodnejše podlage za razvoj slovenske glasbe. Mlada skupina slovenskih glasbenikov, zbirajočih se okoli revije »Novi akordi« pod uredništvom dr. Gojmira Kreka, je čedalje bolj pronicljivo prodirala v slovensko kulturno, zlasti pa glasbeno umejevanje. Ostri kritiki te skupine tudi glede položaja slovenske opere Govekarjev publicizem ni odoleval. Ko je še stari Gerbič uveljavil svoj glas in predlagal, da mora v vodstvu slovenske opere biti slovenski glasbenik, so uresničitev tega predloga zavrle samo politične razmere. Sezona 1912/13 je pomenila le prehodno sezono, dasi se je v njej vnovič uveljavil Matej Hubad kot intendant za opero. Četudi se je prav v tej sezoni začela razvijati opera pri Slovenskem gledališču v Trstu, ki jo je z mladeniškim zanosom organiziral mladi Mirko Polič, so se slovenski operi v Ljubljani 1913 zaprla vrata. Rešilni poizkus z gostovanji hrvaške opere 1913/14 je dokazoval le izgubljene finančne možnosti, doprinesel pa ni razvoju zatre slovenske opere prav nič, kvečjemu



Viktor Parma,
slovenski operni skladatelj

da je zapoznalo dokumentiral njeno nekdanje živo življenje.

Oris slovenske opere ne bi bil popoln, če bi ne pridejali dozdani njeni sliki še vrsto mož, ki so se v njej umejevali v zadnjih sezonah. Glasbeno vodstvo je po Beniškovem odhodu prehajalo v različne roke od poznejšega dirigenta Metropolitanke v Newyorku Friderika Reinerja in poznejšega svetovnoznane dirigenta Češke filharmonije Vaclava Talicha do Hrazdire in prvega Slovenca, ki se je ob dirigentskem pultu pojavil po odstopu Gerbičevem — Nika Štritofa. Vse je prevejala močna želja po uveljavitvi, toda samo Štritof je bil tisti, ki je začeljal novo vrsto slovenskih dirigentov, nadaljujoč jo v drugačnih okolnostih med obema vojnama.

Več kot 100 različnih pevcev in pevk, ne všteti slovenskih, je v prvem obdobju slovenske opere pelo pri njenih opernih uprizoritvah: od prvih angažiranih Mile Gerbičeve in Luize Daneševe, Fedyczkowskega in Dostala pa do nadaljnjih Leščinske, Rihove, Beneša, Vasička, Tovarnicke, Inemannove, Jarmolinske, Jungmannove, Sevkikove, Kronoviča, Purkrabeka, Vučičevića, Kaurove, Musilove, Veterove, Binderja, Raskoviča, Horvatove, Radkiewiczze, Stopnicke, Slast'ne, Polaška, Carnerijeve, Nemijske, Desarija, Lebede, Pestkowskega, Lötzscha, Olszewskega, Orzeljskega, Prochazke, Nedbalove, Romanove. Vulakoviča, Svobode-Hanuševe, Hajka, Vlčka, Kalivodove, Skalove, Patočke, Kučerove, Stolcove, Ouřednika, Perša, Rindova, Raneka, Zacha, Reissove, Rezunova, Borzsevské, Colligone, Groszove, Jastrzebskega, Koudrackega, Kratochvilla, Sulikovskega, Veverke, Hadrbolcove, Nordgartove, Šipankove, Fiale, Hesa, Iličičeve, Lvove, Ptačnikove, Lipnickega, Motejla, Iličiča, Horskega, Kramperje, Fante, Orlove, Otahalove, Rihterjeve, Drvotne, Harfnerja, itd. so se razvrstili redki domačini, ki so dobili vstop na oder slovenske opere: Gerbič, Bučar, Noll, Nigrinova, Gizela, Polakova, Pavšek, Perdan, Urbančič, Rus, Štamcar, Kočvarjeva, Bukšek, Thalerjeva, Povh, Foedranspergova, Rasberger pa prav do Betetta, Križaja in Kovača.

Vsi ti so sodelovali, ko je začela dobivati slovenska opera svojo prvo medlo podobo. Kajti tujce je slovenska opera sprejemala, najboljše svoje sinove pa je pošiljala v svet, da jih nikoli ne združi pod svojo streho: Bučar, Tertnik, Naval-Pogačnik, Vrhunčeva itd. ...

Toda slovenska opera je v svojih začetkih opravila nemajhno pedagoško nalogo, ko je oblikovala domače občinstvo in dala prenekatero pobudo, da se je iz domačih vrst

iz tuintam našel domačin in se posvetil pevski karieri. Prav zadnje sezone pred prvo svetovno vojno so že dale slutiti, da bo iz domačega osebja nekoč možno oblikovati slovenske soliste. Kakor se je počasi začel oblikovati domači spremljalni aparat in so se od prvih prevajalcev opernih besedil Gerbiča, Funtka, Štritofovega očeta, Gangla, začeli v tej stroki udeleževati pripadniki slovenske Moderne z Župančičem na čelu, tako je tudi za soliste nakazoval razvoj nove dolžnosti.

Razvoj slovenske opere je temeljil na nesebičnem delu prvih idealistov v slovenskem gledališču. V sklopu ostalega kulturnega udejstvovanja je pomenila spočetka le opero v avstrijskem provincialnem smislu in je postajala meščanska ustanova, četudi so ji njeni ustanovitelji začrtavali splošni vsenarodni značaj in pomen. S prvima gostovanjema v Celju je skušala slovenska opera to svoje poslanstvo tudi praktično uresničiti, kar pa so ji kasneje neugodne razmere in ozkosrčni pogledi vodstva docela onemogočili. Poizkus uveljavitve gostovanja na jugu je imel neuraden značaj in ga je komaj všteti v ustrežajoči gostovalni okvir, ki se sploh ni razvil.

Navzlic težavam in neprilikom pa je poizkus uveljavitve slovenske opere v njenem začetnem provincialnem obdobju zanimiv izkaz svojevrstne podjetnosti slovenskih kulturnikov, stremenceh za uveljavitvijo slovenskih tvornih sil na vseh možnih področjih kulturnega delovanja. Komplicirani ustroj moderne opere premaguje tudi slovenska provinca pred prvo svetovno vojno z velikim nacionalnim optimizmom, ki ga še celo dokazujejo prvi tvorni rezultati izvirne slovenske operne glasbe: kakor slovenska dramska književnost prodre izvirna slovenska opera, da tudi tam uveljavi pozornost na slovensko ime ...



Obdobje med obema vojnama obsega približno isto število let, kot ga obsega obdobje od ustanovitve slovenske opere pa do konca prve svetovne vojne. Po notranjih pretresljajih in dragocenih življenjskih izkušnjah, ki so se jim v tem času morali priučiti Slovenci, pa pomeni to obdobje znatno bogatejšo preizkušnjo intenzitete narodnega življenja in uveljavitve razvijajočih se narodnih sil, spečih doslej kot dojenčki v snu materinskega objema.

Prva svetovna vojna je razmahnila razglede tudi slovenskemu narodu in mu po svojih posledicah omogočila narodno življenje v svobodi, dasi rešujoč življenjsko važne probleme Slovencev po starih diplomatskih računih in jim nanašajoč zato težke žrtve, ki so se odražale v izgubah narodnega ozemlja. Ne glede na to pa si je slovenski narod na svojem svobodnem narodnem ozemlju v Jugoslaviji začel kovati svojo usodo v vse drugačnih razmerah kakor doslej in hkrati oblikovati podobo svoje izrazite narodne individualnosti.

Vsenarodna akcija je še med vojno razgibala narod v težnji, da si po težkih predvojnih preizkušnjah ustanovi slovensko gledališče, katerega izguba je pomenila težek primanjkljaj v postavkah narodne kulture. Politični računi okoli slovenskega gledališča, ki so zatrli gledališče v trenutku, ko bi mu mogli biti dani vsaj pogoji za nadaljnji razvoj, so se morali umakniti pred vsenarodno akcijo, neizprosno terjajočo, da se vse politične mahinacije v kulturni ustanovi, kakršno mora biti gledališče, odstranijo oziroma omejijo na minimum. Ta osnova je bila ena glavnih pogojev, da je nastopilo slovensko gledališče in z njim tudi slovenska opera takoj po prvi vojni samostojno razvoju pot.



Friderik Rukavina

Organizacijsko in denarno je predvojno Dramatično društvo stopilo v ozadje, omejujoč svoje delovanje na finančne podpore sodelavcem slovenskega gledališča za njihovo nadaljnje strokovno in umetniško izpopolnjevanje. Na njegovo mesto je spočetka stopila vsenarodna ustanova »Slovenski gledališki konzorcij« v Ljubljani, ki je spočetka umetniško (po posebnem umetniškem svetu), gospodarsko in organizatorno vodil slovensko gledališče. V njem so bili zastopniki vseh slovenskih strank, tako da je bila majorizacija izključena. Pobuda za novo organizacijo gledališča je izšla iz meščanskih krogov, gospodarsko se opirajoč na prve, še skromne denarne



Niko
Stritof,
odlični
dirigent in
prevajalec
opernih
besedil

zbirke, izvirajoče iz prvih oblik akumulacije slovenskega kapitala. Toda prav zato je bila mogoča početna široka organizacija, ki je temeljila na zbiranju igralcev, pevcev in ostalega gledališkega osebja v dotedaj nevaženi obliki in širini. Hkrati pa nadaljnja zunanja podoba prvih gledaliških dokumentacij v obsegu, ki je daleč presegal možnosti slovenskega gledališča pred vojno, upoštevajoč pri tem posebnosti povojne inflacijske dobe narodnega gospodarstva.

Na čelu prizadevanj za obnovitev slovenske opere je bil kot nekakšen intendant za opero Slovenskega gledališkega konzorcija Fran Govekar. Njegova osebna zasluga je bila, da je bila slovenska opera obnovljena v najširšem možnem obsegu, ki je presegal okvir predvojnega položaja opere, in da je bil že od vsega početka priključen novemu sestavu poseben baletni oddelek, ki ga predvojna opera sploh še ni imela. Dragocene praktične izkušnje, ki si jih je pri vodstvu gledališča pridobil Govekar v svojih večkratnih vodilnih položajih, so pripomogle, da je bilo možno zbrati vse potrebno osebje za pevce, orkester, tehnično osebje in vodilni dirigentski kader.

Prenovljeno slovensko gledališče je začelo z delom jeseni 1918, tik pred koncem vojne. Otvorili so ga z dramsko predstavo, ker vsega glasbeno-odrskega osebja zaradi muhavosti zadnjih dni vojne ni bilo mogoče pravočasno zbrati. Glede na to so se glasbene predstave začele z opereto, ki jim je že ob koncu vojne sledila veličastna prva operna predstava Smetanove »Prodane neveste«, kot simbola povezanosti slovenskega naroda s češkim in kot priznanje bratskih uslug čeških prijateljev slovenskega gledališča, ki so jih izkazovali vedno v najbolj kritičnih trenutkih našega gledališča. Kakor že prej je tudi pri obnovitvi slovenski opere češki narod s prepustitvijo številnega svojega umetniškega in tehničnega kadra omogočil premostitev prvih začetnih težav.

Slovenski gledališki konzorcij je vodil gledališče in z njim vred opero dve sezoni. Poleti 1920 je prešlo slovensko gledališče v državno upravo in s tem v tisto obliko nove organizacije, ki je značilna za vse delo našega gledališča med obema vojnama, za njegove uspehe in neuspehe. Navzlic pripravljajoči se centralistični vidovdanski ustavi je država

priznala osrednji državni značaj trem gledališčem državo oblikujočih, uradno priznanih treh narodov, vsebovanih v črkastem simbolu SHS, v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani. Okoli njih je dopuščala manjša gledališča v obliki oblastnih ali mestnih gledališč, deloma po državi podpiranih.

S to ureditvijo se je povzpelo tudi slovensko gledališče do osrednjega državnega gledališkega zavoda, vsaj po tem zunaj poprejšnjega provincialnega okvira. Vendar so očitovale vsa tri gledališča bistvene razlike, zlasti kar se tiče denarne dotacije in zato denarni zneski, namenjeni Ljubljani, še daleč niso dosegali zneskov, razpoložljivih za gledališči v Zagrebu in Beogradu. To je deloma po naši krivdi, deloma pa po krivdi vedno očitnejših centralističnih tendenc državnega vodstva prenekaterikrat vodilo do težkih razporov v medsebojnih odnosih gledališč, zlasti pa do neverjetnih denarnih težkoč, ki jih je moralo slovensko gledališče obvladovati kakor je vedelo in znalo. Najbolj pogosto sta mu priskočili v pomoč banska uprava (oziroma pred njo oblastna samouprava) in mestna občina ljubljanska, tradicionalna podpornica slovenskega gledališča. Od mestne občine se je to zgodilo toliko laglje, ker se je Ljubljana, spočetka ponižana po vidovdanski ustavi na upravno središče ene izmed številnih upravnih oblastí (medtem ko sta Beograd in Zagreb zaživela v svojem posebnem teritoriju, deleč tako državo na dve polovici), pozneje kot glavno mesto vzpostavljenega ozemlja zedinjene slovenske pokrajine mogla razvijati v hitrejšem ritmu, kar ni ostajalo brez odmevov za pritek številnejšega gledališkega občinstva. Vse te posebnosti narodovega življenja niso ostale brez bistvenih vplivov tudi na gledališče in ne v zadnji meri hkrati na slovensko opero.

Organizacijsko-upravno je stal na čelu državnega Narodnega gledališča v Ljubljani upravnik. To mesto so si



Anton Neffat

delili v obdobju, ki ga obravnavam, zapovrstjo: prof. Juvancič, Matej Hubad, ing. arch. Kregar, Oton Zupančič in Herzog. Njihovi posegi so v bistvu uravnajoče usmerjevali ne prav redke miselne razlike med impulzivnimi ravnatelji drame in opere, kolikor ni Matej Hubad v svojem svojstvu kot glasbenik tudi v poslovanje opere živahno prinašal zamisli svojih pobud. Umetniško vodstvo drame in opere se je poleg tega izoblikovalo v posebni mesti dveh ravnateljev, odgovornih v svojem področju upravniku in kajpak javnosti.

Ko je spomladi 1919 Govekar odložil mesto intendanta opere, je postal umetniški vodja slovenske opere Friderik Rukavina, ki je ostal kot ravnatelj opere do leta 1925. Zamenjal ga je Mirko Polič, da vodi slovensko opero do leta 1939, ko je prišel na njegovo mesto Vilko Ukmar. Trije različni ravnatelji pri vodstvu slovenske opere pomenijo tudi tri različne umetniške smeri, njih udejstvovanja in s tem hkrati tri obdobja



Dr. Danilo Švara

v razvoju slovenske opere med obema vojnama.

Rukavina je stopil na svoje mesto z odprto karto možnosti. Ljubljana je bila pet sezon brez opere. Repertoarne možnosti so bile torej najširše in v okviru tega dejstva je polnil operni repertoar brez posebnih težav in kake izrečne izbire. Upoštevaajoč posledice vojne in očitno protinemensko nastrojenje Slovencev je izbiral v glavnem italijanske, francoske in ruske opere. Organizacijsko je Rukavina kazal dokajšen dar, ki ga ni zapuščal pri njegovem nezakritem upoštevanju in razumevanju želja najširšega gledališkega občinstva prvih povojnih sezon. Prav zato ni delal ovir uvedbi operete, ki se je razbohotila v ne posebno vidnih umetniških uspehih, že v kratkem času tarča silovitih napadov gledaliških kritikov Kogojevega kova. Režijsko se je držal stare tehnike, bodisi da je režiral sam ali pa prepuščal to plat opernega izraza Franju Bučarju, ki se je po svojem odhodu iz Ljubljane v letu 1892 zdaj vnovič pojavil, da pripomore s svojim delom do svoje zgodnje smrti slovenski operi do novih osnov. Vendar je v teh sezonah v mnogih primerih enostavne režijske prijeme pokrivala razkošnejša insce-

nacija, ki jo je dovoljeval Slov. gledališki konzorcij, nekaj časa tudi prva državna uprava. Poznejša pritegnitev drugih režiserjev (Trbuhovič, Sevastijanov, Pavel Debevec itd.) v bistvu ni pripomogla poglobitvi zunanega in notranjega lica predstav, dokler niso začeli prevzemati režijskih nalog tudi v operi dramski režiserji (Šest, Putjata), toda bolj na Hubadovo pobudo.

Za dirigentskim pultom je ob Rukavini sodeloval pisan kader domačih in tujih dirigentov od dr. Čerina, Ravnika, Periča, Brezovška, Jeraja, Matatiča pa do Balatke. Le nekateri med njimi so se odlikovali z ostro umetniško fiziognomijo, presegajočo dotedanje zmožnosti številnih dirigentov slovenske opere. Prvi med njimi, ki se je po tem že takoj odlikoval (nekateri so se mogli izdejstviti šele pozneje), je bil slovenski dirigent Ivan Brezovšek. Po svojem dolgoletnem delu na nemških opernih odrih je prinesel s seboj izbrušeno dirigentsko voljo in zmožnost. Vendar pa njegovo delo zaradi osebnih razprtij z Rukavino, ki je očitoval nenavadne oblike osebnih stikov s svojimi ljudmi, po željah njegove umetniške potence ni moglo priti do cela do izraza in je bilo zato obžalovati, da je zapustil Ljubljano in odšel v Beograd. Mimo tega, da so bili za časa ravnatelja Rukavine glavni nosilci opere številni izvrstni operni pevci, pa tudi Rukavinovo dirigentsko delo ni moglo zapustiti trajnih sledov, ker je bilo prenekaterokrat površno in nedognano navzlic očitkom kritikov.

Rukavinovo ravnanje je povzročilo velike napade proti njegovi osebi v listih in za kulisami. Kritika mu je odrekala umetniško potenco tudi s primeri izza njegovega delovanja v Zagrebu. Vnovič je oživila zahteva, da je treba na mesto ravnatelja slovenske opere imenovati Slovenca, dasi kritiki Rukavinovega dela niso ponujali nobenih primernih sloven-

skih osebnosti. Tako je bilo vprašanje novega ravnatelja rešeno šele 1925 z imenovanjem Mirka Poliča.

Mirko Polič je še kot mlad glasbenik organiziral pri Slovenskem gledališču v Trstu po letu 1911 slovensko opereto in jo razširil v slovensko opero. Med vojno je bil angažiran pri hrvaškem gledališču v Osijeku, kjer mu je udejstvovanje v operi dalo temeljito podlago in prakso za njegovo poznejše delo pri slovenski operi. Po prakticanju pri drugih operah je prišel v Ljubljano kot zaželeni novi ravnatelj slovenske opere, ki jo je vodil skoraj petnajst let in jo dodobra prekvasil s silo svoje umetniške potence, dirigentske in režiserske dejavnosti in ne nazadnje s svojo spretno organizacijsko sposobnostjo. S prihodom Mirka Poliča je začela slovenska opera dobiti tisto zunanjo in notranjo podobo, ki je bila značilna za glavno obdobje opere med obema vojnama in sploh za razvoj glasbeno-odrskega delovanja pri Slovencih. Poličeve reformatorske težnje so bile mnogoštevilne in ne malo se mu jih je posrečilo uresničiti po svojem lastnem naporu in ob sodelovanju vsega osebja.

Mirko Polič je bil Hrvat iz Trsta po očetu, medtem ko mu je bila mati Slovenka. V Trstu se je bil do dobra spojil s slovenskim kulturnim dogajanjem, tako da mu ni bilo težko, ko je prišel v Ljubljano, navezati stike s slovensko kulturo v novih pogojih in razmerah. Po prepričanju je bil Jugoslovan, vendar mu ni bilo težko razumeti slovenskih kulturnih stremljenj, ki so prav pred njegovim prihodom v Ljubljano izgubila bojno ostrino napadalnega avtonomističnega gibanja, so se pa po vztrajnih glasnikih slovenske kulturne avtonomnosti razlila do najskromnejšega slovenskega kulturnega delavca in oplajala zlasti univerzitetno mladino pri njenem študiju slovenske kulturne samobitnosti.



Robert Primožič

Hkrati so bila to leta, ki so prinesla ureditev denarnega položaja po nevarnih letih inflacijske politike in s tem načela štednje, varčevanja in zahteve po skromnosti zlasti pri kulturnih potrebah. Tudi v operi se je uresničevalo načelo štednje, ki ga je postavil Matej Hubad, kakor hitro je prevzel posle upravnika. Pod vplivom tega se je že davno razbežal odlični solistovski kolektiv, ki je našel svojo pot v Ljubljano ob koncu svetovne vojne, zaupajoč možnostim razvoja tudi za Ljubljano, pri čemer ga je nemogoča slovenska politika docela razočarala, slovensko kulturo pa postavila pred nove probleme, ki jih je bilo treba reševati. Solistovski kolektiv je zato Polič prevzel v močno skrčenem obsegu in še vedno v znatni tujski sestavi.

Vodstvo opere je sicer očitovale že po koncu vojne zglede naklonjenost zamisli, da bi privabilo v sestav nove slovenske opere čim več domačih ljudi. Toda pri tem je



Ivan Franci

imelo gledališče več sreče v drami kot v operi. Odlični baritonist Ivan Levar se je takoj odzval klicu domovine, toda že po nekaj letih je moral zapustiti opero, da postane kasneje protagonist slovenske Drame. Hubad je pospešeno sledil personalni politiki Slovenskega gledališkega konzorcija in je pridobil za slovensko opero odlično pevko Pavlo Lovšetovo, nadalje Julija Betetta, že pred prvo svetovno vojno člana slovenske opere, ki ni imel pomislekov, da bi svojih odličnih pevskih darov nadalje ne razvijal v domovini in da bi ji ne dal na razpolago svojih pomembnih pedagoških sposobnosti. Ali drugih odličnih pevcev ni bilo mogoče pridobiti nazaj v Ljubljano, razen če so

se odzivali na gostovanja in prav kratke angažmaje (Rijavec, Križaj). Edino upanje so bili mladi kadri glasbenih šol in konservatorija v Ljubljani. Te so dale svoje rezultate, potem ko so začele že razne druge pevke domačinke v slovenski operi razvijati svoje sposobnosti (Medvedova, Thierryjeva). Zgodaj je dalo svoje rezultate pridobivanje pevcev od mlade opere v Mariboru, ki jo je bil zaradi skrčenih podpor prisiljen opuščati, oziroma omejevati. Od tam sta prišla v Ljubljano Šimenc in Janko.

Toda primer Šimenca, ki ga je že zgodaj prevzela hrvaška opera, je pokazal, da ne bo mogoče izvesti osredotočenja slovenskih opernih pevcev na operi v Ljubljani, dokler bosta ostali dve državni operi v državi po svojih znatnejših denarnih sredstvih zmožni vedno nadlicitirati skromnejše ponudbe in možnosti slovenske opere. Ogniti se grobi materialnosti denarja ni bilo mogoče, še manj otresti se skušnjav. Tega so pač zmožni močni značaji, neodvisni v svojih dejanjih z veliko mislijo na svoje kulturno poslanstvo, ki ga pač ni mogoče drugje uresničiti kot v okolju svojega naroda. Zanimivo je, da se je tik pred drugo svetovno vojno pojavil načrt, po katerem naj bi najodličnejše jugoslovanske operne pevce združili v vsedrjavno stagiono, ki bi gostovala po vseh glavnih mestih države in bi mogla izdatneje popularizirati operno umetnost, zlasti pa bi se pri tem dalo izogniti nadlicitiranju posameznih pevcev po bogatih operah.

Načrta kajpak ni bilo mogoče uresničiti, zato pa je zlasti pri slovenski operi ostajalo vprašanje pridobivanja domačih opernih moči s tujih oper odprto vprašanje, ki bo po vsej verjetnosti še dolgo trlo slovenske idealiste, oziroma, ki bo ostalo odprto vsevdilj, dokler ne bo glavno mesto Slovencev Ljubljana po številu prebivalcev močno tako, da bo zlah-

ka zmagovalo podobne probleme, ki niso v najzadnejši meri finančni problemi. Kajti primeri psiholoških ozadij v podobnih položajih za zavedne kulturne ljudi, izišle iz slovenskega naroda, po premaganju potujočevalskega vprašanja iz časov pred prvo svetovno vojno bodo komaj resno še prišli v poštev.

Razumljivo je, da Poliču v tem oziru ni bilo mogoče zavreti splošnega razvoja, ampak da je mogel le po svojih prijateljskih zvezah pridobiti za slovensko opero odličnega baritonista Roberta Primožiča, ki je začel svojo pevsko kariero na majhnem odru opere Slovenskega gledališča v Trstu in umrl kot žrtev naključja na škodo slovenske opere med vojno.

Nadaljnje važne Poličeve posege dokazuje repertoar slovenske Opere že takoj v prvi sezoni Poličevega delovanja. Operni repertoar je bil ob njegovem prihodu že dokaj utesnjen med finančno zmogljivostjo, tradicionalnimi mejami, ki se jih je držal Rukavina v svojih slutnjah in razumevanju za želje povprečnega gledališkega občinstva, in splošnimi potrebami organizirane opere. Polič je velikopotezno prelomil s to tradicionalno možnostjo in začel v zupanju na globljo in modernejšo glasbeno izobrazbo slovenskega gledališkega občinstva sistematično uvajati moderno operno umetnost. Zaupanje v občinstvo ga ni prevarilo, zato je enkrat zastavljeno nalogo hotel vzdržati in izpolniti. Tako so se njegovi repertoarni načrti napolnili zlasti kot posebnost z moderno slovensko opero do najmodernejših tvorcev, kot so jih predstavljali Prokofjev, Stravinski, Šostakovič, Křenek in še drugi. Samo po sebi umevno je imel Polič smisel tudi za domačo opero, ki jo je skušal spočetka uvajati v vnovičnih uprizoritvah po zgodovinskem kriteriju, toda iz raznih vzrokov dlje kot do uprizoritve Gerbičeve opere »Nabor« ni prišel. Pač pa je omogočil uprizo-



Valerija Heybalova in Jože Gostič

ritve vsem količkaj kakovostnim slovenskim operam prav do najmodernejših smeri, ki so jih izpovedovali Kogoj, Bravničar in Osterc.

Tesno povezano z vprašanjem repertoarja je vprašanje prevajanja opernih besedil. S temi prevodi se je že v prejšnjem obdobju slovenske opere ukvarjala vrsta slovenskih prevajalcev, sledeč dotedanjim potrebam in možnostim slovenskega jezika, prenekaterikrat prav malo upoštevajočih dikcijo slovenskega jezika in nujno potrebne zlasti operno-pevske posebnosti. Polič je pregledal vrsto slovenskih prevodov opernih besedil in se je odločil za radikalno pot, da je večino njih dal prevesti na novo, in si za tako pomembno reme-

duro pridobil najodličnejše moči, zlasti za prevajanje pevskih partov kongenialnega Nika Štritofa v družbi z Otonom Župančičem.

Naslednje važno poglavje Poličevega posega v tradicijo slovenske opere je bilo vprašanje moderne operne režije. Načelo slovenske operne režije do nekaj let pred njegovim prihodom v Ljubljano je bila tradicionalna oblika dislokacije opernih moči pri njih pevskih gibanjih na odprtem odru. Razvoj psihološke poglobitve režije v idejne smernice igranega dramskega dela je pospešil tudi revolucijo v tradicionalnih oblikah operne režije. Spočetka je slovenska opera skušala zadevne moderne smeri uresničiti s pomočjo gostujočih domačih dramskih režiserjev, med katerimi je zlasti prof. Šest pogodil domačnostno okolje slovenske opere »Gorenjski slavček« in z domislicami svojega sloga v marsičem omogočil tako rekoč restavratsko uspeli poseg v dejanje te močno stare opere. Polič si je zaželel domačih opernih režiserjev in začel poizkušati z vrsto osebnostno mu podobnejše znanih igralcev oziroma pevcev, kakor sta bila n. pr. Emil Kralj in Šubelj. Nadaljeval je z nekaterimi tujci (Krivecki), toda ni uspel. Zato je navezal svoje upe na mladino, ki sta jo pri njegovih nadaljnjih poizkusih predstavljala dr. Bratko Kreft in Ferdo Delak. Ta mlada režiserja s svojimi upi mnogo bolj navezana na dogajanja v drami kakor pa v operi sta sicer prinesla v svoje poskusne operne režije mnogo nove dinamike po vzoru razvojnih uspehov ruskega teatra, sprepletajoč jo (zlasti Kreft) z mnogimi izvirnimi svojimi domisleki. Toda zdelo se je, da je to vendar le prerevolucionarna smer za našo opero, zlasti ko si je ta ali oni dovolil posege v bistvene pevske točke posameznih partij v starodavno znanih in vse preveč preizkušanih operah svetovne operne tradicije. Najti je zato bilo treba dru-

ge možnosti, ki bi ustrezale živim potrebam slovenske opere, a ki bi vendar dopuščale dolžni respektivni okvir tudi starim operam brez prevelikega vdora v tradicionalnost.

Zato se je deloma Polič sam loteval režijskih nalog v svojstvenih novatorskih oblikah, deloma pa je pritegnil k temu poslu Roberta Primožiča, poglobljajočega svoje večletno izkustvo v opernih gledališčih v Zagrebu in Budimpešti z idejami, predlogi in razgledanimi navodili Mirka Poliča, deloma pa nadalje uporabljajoč spretno domisleke nekdanjega dramskega režiserja prof. Šesta, povezujočega režisersko praktično znanje z modernimi smermi, deloma pa naposled uvajajoč v režisersko problematiko opernega pevca Zupana.

V zvezi z režijo se je Polič — nasledujoč scenični razvoj modernih uprizoritev oper po svetu — moral dotakniti tudi problema inscenacije, ki je bil ob njegovem prihodu razen nekaterih primerov, uvoženih iz drame, še docela v povojih. Odkar sta v Drami 1919 prvič poizkušala Nučič in akad. slikar Sternen nakazati problem inscenacije v modernem gledališču, je v operi delno poizkušal rešiti to vprašanje Marek, pozneje pa je izvrševal svoje zamisli Skružny. Prvi resnejši poizkus v operi je bila Šestova zamisel inscenacije za »Gorenjskega slavčka«, ki mu je izdelal taisti Skružny. Polič je gledališkega inscenatorja pritegnil kot bistveni sestavni del zunanje podobe uprizarjanega opernega dela, zlasti ko je razširjeval operni repertoar na moderne opere, ki so zahtevale najmodernejšo opremo. Zato je vabil k inscenacijam slovenske slikarje Vavpotiča, Jakca itd., in prenekaterokrat ustvarjal zanimivo zunanjo podobo modernih oper, dasi oba slikarja temeljita v impresionizmu in se je zlasti pri Vavpotičevi inscenaciji Kogojevih »Črni mask« čutila delna stilska neenotnost med zunanjo podobo in notranjo dinamiko Kogojeve mo-

dernistične muzike. Ne glede na to je Poliča privlačevala impresionistično umerjenost in je zato stremel za tem, da je pridobil Uljaniščevo, spretno povezujočega obe smeri v ustrezajočo odrsko podobo. Toda slikarska iznajdljivost se je kmalu morala umakniti pred arhitektovimi praktičnimi modernimi prostorninskimi domisleki, ki sta jih začela uredničevati arh. Rohrmann, zlasti pa gledališki arhitekt, mladi ing. Ernest Franz.

Vzporedno s Poličevimi prizadevanji za modernizirano zunanjo in notranjo podobo uprizorjenih oper v slovenskem gledališču pa je teklo njegovo delo, ki ga je usmeril za populariziranje delovanja slovenske opere in njene umetniške kakovosti. Že za časa svojega delovanja v Osijeku si je pridobil dragocena izkustva pri večkratnih gostovanjih onodne opere na južno državo. Vsa njegova jugoslovanska miselnost ga je silila v to, poleg tega pa še vedno finančno dokaj krhki položaj slovenske opere, ki jo je vsaj v umetniškem oziru skušal rehabilitirati in ji pridobiti potrebno spoštovanje in upoštevanje, ki naj bi naposled prineslo tudi nad vse potrebno finančno izdatnejšo pomoč v materialnih prispevkih države, toliko potrebnih za vsako izdatnejšo kulturno manifestacijo.

Uveljavljajoč tako sile reorganizirane slovenske opere ne v smislu kake slovenske kulturno-glasbene ekspanzije, temveč za učvrstitev njevega ugleda, je Polič podvezemal večkratne turneje v Split, Šibenik, Dubrovnik in Sarajevo ter jih dopolnjeval z gostovanji v Zagrebu, Beogradu itd. Ne glede na napore vsega osebja si je opera pridobivala sloves, ki jo je oplajal in vzpodbujal. V to vrsto udejstvovanja spadajo tudi gostovanja v Trstu in na Reki, ki so bila svojevrstnega propagandnega pomena in so operi tudi prinesla priznanja.

V okviru domačih možnosti je v časih novih stisk opera posegala še po enem sredstvu, ki ji je dalo možnost sodelovanja v velikih glasbenih manifestacijah v Ljubljani, organizacijsko izvedenih po Karlu Mahkoti in povezujočih glasbena stremjenja naših glasbenih ustanov z opero na čelu. Tu je omeniti zlasti predstave na prostem, zbirajoče množice slovenskega občinstva iz Ljubljane in zunaj nje ter zanašajoč izraz svoje glasbeno-odrske sposobnosti v najširše ljudske množice.

Ne da bi se spuščali v podrobno analizo številčnih podatkov o delu slovenske opere, moramo ugotoviti, da je po številu izvajanih del v vsaki sezoni presegala število predvajanih oper v obeh drugih glavnih operah v državi, z močnejšimi denarnimi dotalcijami in z ugodnejšimi pogoji za udejstvovanje. Hkrati se je v našem domačem merilu postopoma zviševalo število obiskujočega gledališkega občinstva, pritegnjenega v kolo prijateljev slovenske opere in priznavalcev njenih naporov.

Res ni bilo prav, če bi ne omenili zglednega kolektivnega dela vsega opernega osebja od solistov, orkestra, zbora pa do tehničnega osebja, ki je vlagalo dan za dnem v napore za redno določene glasbene manifestacije slovenske opere višek svojih zmožnosti. Prav zato je bilo Poliču mogoče zlasti ob sodelovanju ostalih dirigentov, med katerimi je navesti po njih specifičnih značilnostih in tehničnih preciznostih pri izvajanjih posebno Nika Štritofa, Antona Balatka, Antona Neffata, dr. Danila Švaro in Žebreta, postopoma izvajati njegov program, potem ko se je izpopolnil orkester z novimi, mladimi, zvečine že slovenskimi močmi, reorganiziral zbor in dopolnjeval solistovski ansambel. Zlasti za soliste je bilo pomembne važnosti, da jim je začel dotekati podmladek iz slovenskih glasbenih šol, ki so bile tik pred drugo vojno izpopolnjene z



Ciril Debevec

Akademijo za glasbeno umetnost. — Ni, da bi podrobneje omenjali te ali one napake, ki jih vedno sopovzročajo živi organizmi. Omeniti pa le moramo odnos tega obdobja v zgodovini slovenske opere do enega tistih vprašanj, ki so še pred prvo vojno razburkavala naše glasbene oddelke in občinstvo. Mislim pri tem na vprašanje operete, o kateri smo zabeležili, da jo je uvedla meščanska potreba takoj ob obnovitvi opere. S podžavljenjem gledališča 1920 je bilo možno opereto odpraviti. Toda denarne razmere so kmalu po letu 1922 postavljale vodstvo gledališča pred svojevrstne težave, ki jih je bilo treba na ta ali oni način vzeti v obzir. Vnovič se je pojavila opereta kot pomoč za premagovanje finančnih ovir in manj kot koncesija slabemu okusu gledališkega občinstva. Nevarnosti, da bi se s tem razdvajali in deloma uničevali uspehi dotedanje vzgojne funkcije gledališča, ni bilo malo. Polič ni imel negativnega odnosa do operete še izza časa svojih začetkov v Trstu, ko je

začel svojo dirigentsko kariero z opereto, pa tudi kasneje, ko je bil v Osijeku z njo v živih odnosih. Koncesije, za katere je mislila uprava, da jih mora delati v interesu vzdrževanja gledališča, je skušal paralizirati z nagloma stvorjenim operetnim ansambлом, modernejšim načinom režije in inscenacije, k čemur je pritegoval mlajše moči. Uvajanje vrste novih, izvirnih slovenskih operetnih novosti v njegov operetni repertoar nekoliko odtehta pritegnitev operete med glasbene manifestacije slovenske opere in ji omogoča spregled na podlagi te ali one olajševalne okolnosti.

Poličevo obdobje v zgodovini slovenske opere nedvomno pomeni veliko razširitev glasbene potence v kulturnem razvoju slovenskega naroda. Razmah in uspehi njegovega dela so prihajali hkrati, ko se je v vsem slovenskem glasbenem življenju stopnjema razvijalo bujno oblikovanje. Počasi se je začel oblikovati tudi novi obraz slovenske glasbeno-odrske kritike, dosihmal jako zanemarjene panoge kulturnega udejstvovanja. Poleg nekaterih amaterjev so se kmalu v njej zraven starega gledališkega praktika Govekarja oglasili glasbeniki od Prelovca, Kimovca, Premrla pa do Adamiča, ki so se jim pridruževali drugi, kot Lajovic in Štritof in ne nazadnje mladi Marij Kogoj. Ko pa je začel razvijati svojo delavnost mladi dr. Stanko Vurnik, je zgodaj težil k smotrenejšemu obravnavanju slovenskih glasbenih problemov in k načrtnemu snovanju stilnega uvoda v glasbo. Vurnikovo delo je bilo neprecenljivega pomena za oblikovanje novejših slovenske glasbene kulture in je vzpodbudno ter včasih ostro kritično spremljalo delovanje slovenske opere z vsemi njenimi nosilci. Pri tem je Vurnik potrpežljivo spremljal napore mlajših moči in je neredko poskušal filozofsko utemeljevati osnove modernih prizadevanj v režiji, inscenaciji in splošnem izrazu domače operne tvornosti. Vodil-

na misel njegovih pogosto ostro preciziranih izvajanj je bila dosledna uveljavitev slovenske glasbene in operne tvornosti na ravni sodobne evropske miselnosti in razvoja v smislu avtohtonosti slovenskega naroda v sklopu vsega njegovega kulturnega hotenja. Vsa ta Vurnikova prizadevanja so temeljila na preudarni oceni uspehov slovenskega kulturnega izživljanja s poudarjeno zahtevo o enakovredni uveljavitvi slovenskega naroda v zboru evropskih narodov. V nemajhni meri so njegova izvajanja usmerjala v gornjem smislu tudi aktivnost slovenske opere in razširjala razglede mladine.

Za Poličem, osrednjo osebnostjo slovenske opere med obema vojnama, je prevzel posle ravnatelja Vilko Ukmar. Mlad glasbenik, ki pa je imel priložnost, da je za Vurnikom prevzel referat operne kritike, ki ga je približe seznanila že v mladih letih s snovanjem slovenske opere, z njenimi doseženimi uspehi in še bolj z zmožnostmi, ki bi jih bilo treba za nadaljnji razvoj še bolj izkoristiti. Njegovo nemalokdaj ostro kritično pero je sledilo miselnim osnovam dr. Vurnika, izpopolnjujoč izraz v smislu modernega komentiranja izvršenih opernih uprizoritev in stremeč k čim točnejši opredelitvi izvršenih umetniških kreacij poedincev v zapletenem ustroju opere. Kolikor je zabeležiti neko popuščanje napetosti Poličevega dela v zadnjih sezonah njegovega ravnateljevanja, bi bilo mogoče biti stališče novega ravnatelja laglje, če bi mu njegovega dela in pripravljane programa ne onemogočeval čas z grozo druge svetovne vojne. To dejstvo z mnogimi drugimi okolnostmi onemogočuje tisto oceno Ukmarjevega dela, ki bi je bil sicer deležen.

Zeleč poživiti delo slovenske opere je skušal Ukmar z zavestno kulturno voljo zastaviti vse operno gledališko delovanje v službo tiste umetnosti, ki privaja človeka v no-



Matija Bravničar

tranji mir in ga sprošča v svobodi. Vojni dogodki so namenili, da je bila slovenska opera v trdih časih bolj kraj pozabljenja...

Ne glede na to je skušal Ukmar pritegniti v okviru možnosti čim več slovenskih opernih pevcev, kar se mu je deloma posrečilo, za poglobitev notranjega izraza operne reproduktivne tvornosti pa je privabil za opernega šefa režije Cirila Debevc. Debevec je sicer prihajal iz drame, ki mu je vedno bila glavno polje udejstvovanja, oprijel pa se je že prej operne režije, ki je v pravi, potrebni sistematični obliki dosihmal ni bilo, da bi ustrezala zahtevam siceršnjega razvoja naše opere. Naslednje sezone so mu zato nudile dovoljno možnosti, da je v osnovah pevsko izraznih sredstev režijsko poglobil razgibanost opernih storitev.

Zaključujoč ta kratki pregled storilnosti slovenske opere med obema vojnama nam preostane, da še ocenimo začetek slovenskega baleta. Podjetnost Slov. gledališkega konzorcija ga je priklicala v življenje kot sestavni del opernih predstav. Balet pri Slovencih dosihmal ni imel tradicije. Zato so se tudi prvi njegovi nastopi tako rekoč kot šolarske dokumentacije še lovili v početnih iskanjih gibnega izraza, zlasti ko je naraščaj v baletni šoli gledališča šele pozneje začel dobivati trdnejše osnove. Različni vodje baleta in koreografi od Vlčka, Pohana, Trobiša, Polakove, Nikitine in inž. Golovina so se ukvarjali z njim. Navzlic temu se je sčasoma pojavilo nekaj slovenskih plesalk in plesalcev, med katerimi so dve tri (Vavpotičeva, Wisiačkova, Bravničarjeva itd.) uveljavile svoja stremjenja in šolo doma, delno pa celo v zamejstvu. Pod Golovinom se je baletna skupina uveljavljala kot potrebni dodatek operam, od časa do časa goječ tudi samostojne nastope. Od gledališkega baleta načelno se odtegujoči moderni zborovski ples, ki je imel med Slovenci svojo Wigmanovo učenko Metodo Vidmarjevo, je povzročil, da je slovenski balet z novejšim plesom dobil povoljniji stik šele z nastopi slovenskega plesalca in koreografa Pina Mlakarja, ki pa je dosihmal svoje zmoglosti še posvečal tujini.

Za aktivnost tega obdobja dokaj prepičujoče število uprizorjenih oper francoskih, italijanskih, ruskih, čeških, poljskih, nemških, bolgarskih, španskih, srbskohrvaških in domačih skladateljev je posredovala v slovenskih možnostih izraza in reprodukcije slovenska opera med obema vojnama. Poleg že omenjenih opernih sodelavcev se je zvrstila med opernimi solisti dolga vrsta domačih in tujih moči od Richterjeve, Drvota, Kovača, Zathaya, Čermaka, Zikove, Medvedove, Lovšetove, Ropasove, Thalerjeve, Lewandovske, Thierryjeve, Re-

wićzeve, Sovilskega, Šimenca, Levarja, Romanovskega, Cvejiča, Balabana, Betetta, Rumpļa, Zupana, Kunčeve, Gjungenčeve, Golobove, Gostiča, Dermote, Rusa, Rozumove, Žaludove, Čaleta, Orlova, Knittla, Popova, Holodkova, Majdičeve, Ribičeve, Mitrovičeve, Župevčeve, Kogejeve. Španove, Banovca, Marčeca, Francla, Primožiča, Janka, Heybalove, Vidalijeve, Ivančičeve, Kušejeve, Mlejnikove, Čudna, Anžlovarja itd, do mlajših pri uprizoritvah slovenske opere. Marsikdo med njimi je ostal med aktivnimi člani, del se je podal po svetu za minljivo slavo, vse pa je vsaj za nekaj časa povezovala umetniška resnoba in prizadevnost, s katerima so sodelovali v letih lepega vzpona slovenske opere.

Posebna pevska tekmovanja, ki jih je tik pred vojno priredilo ravnateljstvo Opere, so omogočila neposredni stik z mladimi, za pomladek sposobnimi močmi, ki so pozneje začele izpopolnjevati vrzeli v solistovskem zboru. Hkrati so take prireditve povezovala še trdneje opero z gledališkim občinstvom.

V drugem obdobju svojega življenja se je slovenska opera povzpela iz tradicionalnega avstrijskega provincialnega okvira in prosto zadihala v svobodnih možnostih ene izmed osrednjih oper jugoslovanske kulturne skupnosti. Po svojih uspehih se je v tem okviru močno uveljavila navzlic vsem denarnim težkočam in prenekaterim časovnim hromečim napadom malodušnosti, izvirajoče iz narodnega značaja Slovencev.

Živi razvoj mlade slovenske ustave, kakor jo je v drugem obdobju pomenila slovenska opera, je dopuščal zgostitev prenekaterih njenih odrskih izrazov kot umetniško pomembne tvornosti slovenskih ljudi in duha. Časovno in razvojno je zato to obdobje pomenilo osnovni temelj in dokaj bogato tradicijo za nadaljnje snovanje pri vseh nalogah, ki še čakajo slov. opero v bližnji bodočnosti.

Po osvoboditvi leta 1945 je slovenska Opera pričela živeti novo življenje. Solistični ansambel so izpopolnili mladi nadarjeni člani takratnega opernega studija, katerega je vodil pok. ravnatelj Mirko Polič, ki je hkrati postal zopet direktor Opere. Solistični ansambel so sestavljali po večini mladi pevci, ki so iz leta v leto rastli v svoji umetniški zmogljivosti ter predstavljajo danes steber nivoja naše Opere. Prva prireditve po osvoboditvi je bila v Operi dne 2. 9. 1945. Na ta večer so bila vprizorjena tri dejanja iz treh oper, i. s. I. dejanje Försterjeve opere »Gorenjski slavček«, V. slika Čajkovskega opere »Evgenij Onjegin« ter II. dej. Smetanove opere »Prodana nevesta«. Dirigirali so: Samo Hubad, pok. Anton Neffat in Demetrij Žebre. Predstava je bila v korist socialne akcije.

5. 9. 1945 je bil ob 20. v Operi Miting sindikata v korist pomoči za nepreskrbljeno deco. Izvajan je bil pester spored, pri katerem so sodelovali solisti opere ter operni orkester pod vodstvom Sama Hubada.

8. 9. 1945 je bila komemoracija za bazoviške žrtve. Opernemu orkestru je dirigiral dr. Danilo Švara.

Kot prva redna predstava oziroma premiera je bila izvajana Rimski-Korsakova opera »Sneguročka«. Premiera je bila 2. 10. 1945. Dirigiral je Samo Hubad, režiral pa ing. Peter Golovin. V glavnih vlogah so nastopili: Ksenija Vidaličeva, Mila Kogejeva, Milica Polajnarjeva, Štefka Poličeva, Fran Šifrer, Svetozar Banovec, France Langus, Janez Lipušček, Miro Brajnik, Miro Dolničar, Slavko Štrukelj, Bogdana Stritarjeva, Ladko Korošec in Samo Smerkolj. Predstava je dosegla velik uspeh ter je bila obenem manifestacija svobodne slovenske operne umetnosti.

Naslednje delo je bila opera »Knez Igor«, katero je muzikalno pripravil dr. Danilo Švara, režiser pa je bil ing.



Marjan Kozina

P. Golovin. Premiera kot otvoritvena predstava v redno sezono je bila 18. oktobra 1945. Zasedba glavnih vlog je bila naslednja: Janko, Hussujeva, Rakovec, Anžlovar, Orel, Stritar B., Brajnik, Korošec, Banovec, Španova in Neratova.

20. 10. 1945 je bila v opernem gledališču slavnostna proslava osvoboditve Beograda. Na tej proslavi so bile izvajane razne recitacije, govori in 4. slika opere »Knez Igor«. Sodelovali so člani Drame in Opere, opernemu orkestru pa je dirigiral dr. Danilo Švara.

21. 10. 1945 je bila uprizorjena Smetanova opera »Prodana nevesta« pod muzikalnim vodstvom Mirka Poliča, ki je delo tudi režiral. V glavnih vlogah so peli: Polajnarjeva, B. Stritarje-

va, Karlovčeva, Patikova, Gostič kot gost, Križaj kot gost, Janko, Langus, Banovec, Brajnik in Marenk.

29. 10. 1945 je bil v Operi recitacijski večer slovenskih književnikov. Naslednja predstava je bila Dvořakova opera »Rusalka«. Dirigent je bil dr. Danilo Švara, režiser Emil Frelih. V operi so nastopali: J. Lipušček, M. Polajnarjeva, K. Vidalijeva, F. Lupša, E. Karlovčeva, F. Langus, M. Patikova, M. Malnaričeva, V. Bukovčeva, B. Stritarjeva in D. Pertot. Opera je imela prodoren uspeh.

29. 11. 1945 je bila izvajana »Prodana nevesta« kot slavnostna predstava v proslavo proglačitve Federativne ljudske republike Jugoslavije. Dirigiral je ravnatelj Mirko Polič.

16. 12. 1945 je bila premiera dveh polvečernih oper — Smetanovega »Poljuba« in Blodeka opere »V vodnjaku«. Dirigent in režiser je bil Mirko Polič. Peli so: V »Poljubu«: Korošec, Polajnarjeva, Francl, Langus, Stritarjeva B., Šifrer, Patikova in Brajnik. »V vodnjaku« pa je bila sledeča zasedba: Malnaričeva, Karlovčeva, Štrukelj in Korošec.

23. 12. 1945 je bila predstava »Traviata«, katero je dirigiral kot prvo predstavo po osvoboditvi dirigent Rado Simoniti, ki se je vrnil kot borec NOV. Peli so: Z. Gjurgjenac, k. g., Poličeva, Patikova, Čuden, Korošec, Janko, Pertot, Brajnik, Anžlovar, Stritar B. in Arčon.

10. 1. 1946 je bila premiera baletnega večera, katerega so sestavljali Dvorakovi »Slovanski plesi«. Koreograf je bil ing. Peter Golovin, dirigent Samo Hubad. To je bil prvi samostojni nastop našega baleta po vojni.

5. 2. 1946 je bil operni večer v počastitev Prešernovega tedna. Izvajana so bila naslednja dela: II. dejanje Švarove opere »Veronika Deseniška«, 4. slika Bravničarjeve opere »Hlapec Jernej« in III. dejanje Kozinove opere »Ekvinokcij«. Dirigrali so dr. Švara, R. Simoniti in M. Kozina. Režiser-

ji so bili: Bojan Stupica za »Ekvinokcij«, Hinko Leskovšek za »Hlapca Jerneja« in Emil Frelih za »Veroniko Deseniško«.

7. 2. 1946 je bilo izvajano v počastitev Prešernovega tedna III. dejanje nove Poličeve opere »Mati Jugovičev« ter Škerjančev balet »Marenka«. Dirigirala sta Mirko Polič in Demetrij Zebre. Koreograf je bil ing. Golovin.

24. 2. 1946 je bila v Operi ob 11. dop. Matineja ob obletnici smrti pesnika Kajuha. Pri matineji so sodelovali člani Opere in Drame.

28. 2. 1946 je bila premiera Offenbachove opere »Hoffmanove pripovedke«. Dirigiral je Demetrij Zebre. režiser pa je bil Hinko Leskovšek, kateremu je bila predstava debut. V glavnih vlogah so nastopili: N. Stritarjeva, Bukovčeva, Vidalijeva, B. Stritarjeva, Francl, Orel, Brajnik, Štrukelj, Korošec, Kobal in Anžlovar.

13. 3. 1946 je bil izvajan balet »Lok« Pie in Pina Mlakarja. Dirigiral je skladatelj Lhotka.

31. III. 1946 je Opera uprizorila Verdijevo opero »Rigoletto«. Dirigiral je dr. Danilo Švara, režiser pa je bil ing. P. Golovin. Glavne vloge so peli: J. Lipušček, V. Janko, N. Stritarjeva, Španova, B. Stritarjeva, M. Dolničar, M. Brajnik, F. Langus, I. Anžlovar, V. Bukovčeva, E. Neubergerjeva in A. Perko.

7. 4. 1946 je bila premiera Lhotkovega baleta »Vrag na vasi« v koreografiji mojstrov Mlakarjevih. Dirigiral je Mirko Polič. Predstava je doživela zelo velik uspeh in je dala slutiti lepo rast našega baletnega ansambla.

24. 4. 1946 je bil baletni večer Živanovičeve, Lušinove in Eržena. Dirigent je bil Demetrij Zebre.

28. 4. 1946 je slovenska Opera z velikim uspehom gostovala s »Prodano nevesto« v Novem mestu. Muzikalno vodstvo predstave je imel M. Polič.

2. 5. 1946 je bila premiera prve celovečerne izvirne slovenske opere »Ekvinokcij«, katero je skomponiral

Marjan Kozina. Delo je dirigiral Samo Hubad, režiral Hinko Leskovšek. V glavnih vlogah so nastopili: M. Poljanarjeva, E. Karlovčeva, D. Čuden, I. Anžlovar, S. Smerkolj, L. Korošec, E. Neubergerjeva, S. Poličeva, N. Španova, M. Brajnik, L. Rakovec in F. Langus. Opera je imela prav lep uspeh.

17. 5. 1946 je bila izvajana Puccinijeva opera »Madame Butterfly« pod muzikalnim vodstvom Demetrija Žebreta. Režijsko je delo obnovil Hinko Leskovšek. Peli so: Heybalova, Kogejeva, Neubergerjeva, Lipušček, Janko, Brajnik, Smerkolj, Anžlovar in Langus.

14. 6. 1946 je bila premiera Rossinijeve opere »Seviljski brivec«. Dirigiral je Demetrij Žebre, režiral pa ing. P. Golovin.

23. 6. 1946 je bila uprizorjeva Gotovčeva opera »Ero z onega sveta«. Delo je muzikalno pripravil Mirko Polič, režiral pa ing. P. Golovin. Glavne vloge so peli: Heybalova, Kogejeva, Gostič, Orel, Janko, Rupnikova in Gasperšič.

7. 7. 1946 je Opera z velikim uspehom gostovala na letnem gledališču v Radovljici s Smetanovo opero »Prodana nevesta«. Dirigiral je Mirko Polič. To gostovanje je bila prava manifestacija za povezavo med izvenljubljskim občinstvom in slovensko Opero.

V dneh od **10. 7. do 15. 7. 1946** je bilo gostovanje Opere v Novem Sadu. Izvajane so bile sledeče opere: »Rusalka«, »Traviata«, »Hoffmannove pripovedke«, »Ero z onega sveta« ter »Buttefly«. Slovenska Opera je prejea ob tem gostovanju najbolj laskavo priznanje vseh glasbenih in gledaliških kritikov. S tem gostovanjem je Opera zaključila sezono 1945/46.

Sezona 1946/47

Sezona je pričela 19. 9. 1946. Do 10. 11. 1946 so bile uprizorjene predstave iz prejšnje sezone.

10. 11. 1946 je bila premiera Puccinijeve opere »La Boheme«. Dirigiral

je dr. Danilo Švara, režiral Hinko Leskovšek.

8. 12. 1946 je bila premiera Čajkovskega opere »Pikova dama«. Dirigent je bil Demetrij Žebre, režiral pa je Hinko Leskovšek. Hermana je pel kot stalni gost Jože Gostič.

29. 12. 1946 je bila premiera drugega slovenskega izvirnega dela — Svarove opere »Veronica Deseniška«. Delo je dirigiral avtor, režiral pa prof. Osip Sest. V glavnih vlogah so nastopili: Heybalova, Bukovčeva, Zihierlova, Patikova, Kogejeva, Karlovčeva, Francl, Betetto, Smerkolj, Korošec, Janko, Langus in Strukelj. Opera je dosegla prodoren uspeh in predstavlja v naši slovenski operni tvornosti reprezentančno tvorbo.

7. 3. 1947 je bila uprizorjena velika opera ruskega skladatelja Glinka »Ivan Susanin«. Muzikalno vodstvo je imel Mirko Polič, režiral pa je ing. Peter Golovin. Glavne partije so peli: Otta Ondina, E. Karlovčeva, Rud. Francl, A. Orel in F. Lupša, S. Strukelj, A. Šifrer, S. Smerkolj. V glavni sopranski partiji sta alternirali N. Vidmarjeva in M. Malnaričeva.

5. 5. 1947 je bila premiera baletnega večera v koreografiji Mlakarjevih. Izvajana sta bila Stravinskega balet »Igra kart« in Beethovnov balet »Prometejeva bitja«. Dirigira je Jakob Cipci k. g.

8. 5. 1947 je bila premiera dramsko-operne predstave »Miklova Zala« pod vodstvom Rada Simonitića. Režiser je bil F. Žizek.

1. 6. 1947 je bila premiera tretjega slovenskega izvirnega dela, Poličeve opere »Mati Jugovčev«. Dirigiral je avtor, režiral dr. Branko Gavella. Glavne vloge so peli: Kogejeva, Bukovčeva, Brajnik, Zakrajškova, Poličeva, Trostova, B. Stritarjeva, Zihierlova, Rupnikova, Otta, Neubergerjeva, Vidmarjeva, Janko, Langus, Francl, Strukelj, Anžlovar. S predstavo je proslavil 35. letnico umetniškega delovanja avtor opere in direktor

Operne Mirko Polič. Predstava predstavljala v slovenski operni tvornosti veliko opero.

Sezona 1947/48

27. 9. 1947 je bila premiera Mlakarjevega baleta »Mala balerina«. Nastopali so Pia in Pino Mlakar ter njuna hčerka Veronika. Glasbeno spremljavo na kitaro je imel prof. Stanko Prek.

4. 10. 1947 je bila premiera Massenetove opere »Manon«. Dirigent je bil Rado Simoniti, režiser Ciril Debevec.

18. 10. 1947 je bila izvajana Mozartova opera »Figarova svatba«. Dirigiral je dr. Danilo Švara, režiral Hinko Leskovšek. Opera je dosegla v čudovitem Samčevem prevodu odličen uspeh.

6. 12. 1947 je bila premiera Janačkove opere »Jenufa«. Dirigiral je Mirko Polič, režiral dr. Gavella. Glavne vloge so peli: Gjungjenčeva, Karlovčeva, Lipušček in Čuden ter Bukovčeva.

17. 2. 1948 je bila proslava 25. letnice umetniškega delovanja mezzosopranistke Mile Kogejeve. Izvajana je bila opera »Carmen«, v kateri je slavljena pela naslovno vlogo. Dirigiral je dr. Danilo Švara, režiral prof. Osip Šestf. Kot gost je pel v predstavi Jože Gostič.

3. 4. 1948 je bila uprizorjena Beethovnova opera »Fidelio«. Dirigent je bil Mirko Polič, režiser Ciril Debevec.

11. 5. 1948. je bila premiera Donizetijeve opere »Don Pasquale«. Dirigiral je Rado Simoniti režiral Hinko Leskovšek.

5. 6. 1948 je bil uprizorjen balet »Cekin ali gosli« na glasbo A. Dvoraka. Koreografa sta bila Pia in Pino Mlakar. Dirigiral je Demetrij Žebre. V istem večeru je bil izvajan tudi balet Marjana Kozine »Diptihon« — dirigiral je avtor k. g.

19. 6. 1947 je bila premiera Čajkovskega opere »Evgenij Onjegin«. Dirigiral je Bogo Leskovic, režiral Ciril Debevec.

Sezona 1948/49

21. 11. 1948 je bila premiera Puccinijeve opere »Tosca«. Dirigent Rado Simoniti, režiser prof. Osip Sestf.

21. 1. 1949 je Opera uprizorila rusko opero »Soročinski sejem. Dirigiral je Samo Hubad, režiral Hinko Leskovšek. Delo je zaradi interesantnega režijskega in muzikalnega prijema doživelo velik uspeh.

28. 4. 1949 je bil uprizorjen balet »Ohridska legenda« v koreografiji Pie in Pina Mlakarja. Dirigiral je dr. Švara.

7. 7. 1949 je bila izvajana Musorgskega opera »Boris Godunov« pod muzikalnim vodstvom Demetrija Žebreta in v režiji Cirila Debeveca.

Sezona 1949/50

24. 10. do 29. 10. 1949 je Opera gostovala v Kopru. Izvajana je bila opera »Tosca« ter koncerti v Kopru in Piranu.

11. 12. 1949 je bila premiera Verdijeve opere »Trubadur«. Dirigiral je Samo Hubad, režiral Ciril Debevec.

8. 1. 1950 je bila uprizorjena Mozartova opera »Don Juan« pod muzikalnim vodstvom Boga Leskovica in v režiji Hinka Leskovška. Naslovno vlogo je pel Samo Smerkolj.

18. 4. 1950 je bila premiera Massenetove opere »Don Kihot« pod muzikalnim vodstvom Rada Simonitija in v režiji Hinka Leskovška. Odličen par sta bila Friderik Lupša in Ladko Korosec v alternaciji z Julijem Betetom.

2. 3. 1950 sta koreografa Pia in Pino Mlakar postavila Lindpaintnerjev balet »Danina«. Baletni večer je vzbudil med publiko obilen odziv. Dirigent S. Hubad.

7. 7. 1950 je bila zadnja premiera v sezoni: Wolf-Ferrarijeva opera »Zvedave ženske«. Dirigent je bil dr. Danilo Švara, režiral je Hinko Leskovšek.

Sezona 1950/51

19. 11. 1950 je bila premiera Leoncavallove opere »Glumači« in Mascagnijeve »Cavaleria rusticana«. Dirigent je bil Rado Simoniti, režiser Ciril Debevec.

25. 2. 1951 je Opera uprizorila novo slovensko opero skladatelja Mirka Poliča — »Deseti brat«. Opero je dirigiral Samo Hubad, režiser pa je bil Hinko Leskovšek. Delo je doseglo zaradi narodne motivike in melodioznosti pri občinstvu velik uspeh.

17. 3. 1951 je bila premiera Lhotkovega baleta »Srednjeveška ljubezen«. Balet sta postavila koreografa Pia in Pjino Mlakar. Dirigiral je Bogo Leskovic.

26. 5. 1951 je bila premiera Cherpentierove opere »Luiza« pod muzikalnim vodstvom Sama Hubada. Režiser je bil Hinko Leskovšek.

Sezona 1951/52

7. 10. 1951 je Opera uprizorila veliko Verdijevo delo »Falstaff«. Dirigent je bil dr. Danilo Švara, režiser Ciril Debevec. V naslovni vlogi je gostoval član reške Opere Milan Pihler.

9. 12. 1951 je bila na novo uprizorjena Puccinijeva opera »La Boheme« pod muzikalnim vodstvom Boga Leskovic in v režiji gosta V. Habuneka iz Zagreba.

27. 1. 1952 je bila premiera D'Albertove opere »Nižava«. Dirigiral je dr. Danilo Švara, režiral Ciril Debevec. V tej operi sta se predstavila našemu občinstvu novo angažirana člana baritonist Simeon Car in tenorist Polde Polnec.

23. 3. 1952 je bila uprizorjena Giordanova opera »Andrea Chenier«. Dirigiral je Rado Simoniti, režiral prof. Osip Šest

10. 4. 1952 sta koreografa Pia in Pjino Mlakar na novo obnovila balet »Vrag na vasi« pod muzikalnim vodstvom Boga Leskovic.

30. 5. 1952 je bila premiera nove Suttermeisterove opere »Romeo in Ju-

lija«, pod vodstvom Sama Hubada in v režiji Hinka Leskovška. Opera je imela izredno močan odziv med publiko.

Sezona 1952/53

Prva premiera je bila dne 1. 10. 1952: Mozartov »Beg iz Seraja«. Dirigiral je Bogo Leskovic, režiral Hinko Leskovšek.

18. 11. 1952 je bila premiera Dvorakove pravljicne opere »Rusalka«. Dirigent je bil Samo Hubad, režiral pa je Edvard Rebolj (debut). V naslovni vlogi je nastopila Vilma Bukovčeva.

11. 12. 1952 je bil na novo uprizorjen Beethovnov »Fidelo« pod vodstvom dr. Danila Švare. Režiral je Ciril Debevec. V naslovni vlogi sta nastopili Vanda Gerlovičeva in Marija Skenderovičeva.

21. 12. 1952 je bil na novo postavljen Gotovčev »Ero z ohega sveta«. Dirigent Rado Simoniti, režiser Ciril Debevec. Prvič je nastopil v vlogi Miče Drago Čuden. Do sedaj je pel to partijo Jože Gostič k. g.

24. 2. 1953 je Opera uprizorila noviteto angleškega skladatelja Benjamina Brittna »Beraška opera«. Delo je zaradi svoje nešablonske forme vzbudilo med publiko živahen odziv, hkrati pa je Opera z njim dokazala svojo visoko umetniško zmogljivost v pevskem in igralskem oziru. Delo je dirigiral Samo Hubad, režiral Hinko Leskovšek. V delu je debutirala mezzosopr. Cvetka Součkova.

14. 3. 1953 je bila na novo postavljena Puccinijeva »Madame Butterfly« pod vodstvom Rada Simonitija in v režiji Cirila Debevca. Vlogo Butterfly sta peli prvič na našem odru Vilma Bukovčeva in Vanda Gerlovičeva. V njej je debutirala z večjo vlogo (Suzuki) mezzosopranistka Sonja Drakslerjeva.

5. 4. 1953 je bil na novo postavljen Verdijev »Rigoletto«. Dirigent je dr. D. Švara, režiser Hinko Leskovšek. V naslovni vlogi so nastopili trije mladi baritonisti Samo Smerkolj, Franc Langus in Simeon Car. E. R.

PREGLED IZVIRNE SLOVENSKE OPERE IN OPERETE

Opere

- Bravničar M.: Pohujšanje v dol. šentflorj., operna farsa v 3 dej., po Cankarju; krstna predstava Lj. 11. 4. 1930.
- Hlapec Jernej in njegova pravnica, opera množic v dveh delih, Delak po Cankarju; Lj. 25. 1. 1941
- Foerster A.: Gorenjski slavček, v 2 (3) dej., Pesjakova - Züngl; Ljub. 30. 10. 1896.
- Dom in rod, opera v 5 dejanjih, dr. Göstl - dr. Mohorič; še ne izvajana.
- Gerbič F.: Kres, opera v 3 dej., še ne izvajana.
- Nabor, ljudska opera v 2 dejanjih, Gerbič po noveli sina Huga. Lj. 18. okt. 1925.
- Hochreiter E.: Vrnitev, opera v 1 d., še ne izvajana.
- Ipavec Benjamin: Teharski plemiči, lir. opera v 3 dejanjih, Funtek, Lj. 10. 12. 1892.
- Jenko Davorin: Čarovnica ali Baba Hrka, opera v 3 dej., M. Milo; 1882 v Beogradu.
- Kogoj Marij: Krst pri Savici, opera v 2 dej., Kogoj po Prešernu, še ne izvajana.
- Črne maske, opera v 5 sl., po bes. L. Andrejeva; Lj. 7. 5. 1929.
- Kozina M.: Ekvinokcij, opera v 4 dej. po Vojnoviču, prevedel S. Samec; Lj. 2. 5. 1946.
- Mihevec J.: Vilino dete, kom. opera.
- Zvesti služabnik, kom. opera.
 - Radikalna kura, kom. opera.
 - Rimana igra, opera.
 - Prav imajo le planeti, opera.
 - Maske, opera.
- Osterc S.: Krst pri Savici, opera v 3 dej. po Prešernu; ni bila izv.
- Osveta, opera v 1 dej. po Köernerju; ni bila izvajana.
- Iz komične opere, muzik. sketch v 1 d., po Murgeru; Lj. 9. 1. 1928.
 - Medea, opera v 1 dej., po Evripidu; Lj. 27. 2. 1932.
 - Dandin v vicah, groteska v 3 slikah, po Molieru in Sachs; 27. 2. 1932.
 - Krog s kredo, opera v 5 dej., Skrbinšek po Klabundu; še ne izvajana.
 - Sašoma, minutna groteska; še ne izvajana.
- Parma V.: Urh, grof Celjski, opera v 3 dej., Funtek; Lj. 15. 2. 1895.
- Ksenija, opera v 1 dej., Göstl-Funtek; Lj. 3. 1. 1897.
 - Stara pesem, dram. romanca v 3 sl., Menasci, prev. Cankar; Lj. 13. 10. 1898.
 - Zlatorog, opera v 4 dej., po Baumbachu R. Brauer, prev. Golar; Ljub. 17. 3. 1921.
 - Pavliha, opera v 4 dej., V. Rožanski-Kovačič; nedokončana.
- Polič M.: Smrt matere Jugovičev, opera v 3 dej., po Vojnoviču; Lj. 1.6. 1947.
- Deseti brat, ljudska opera v 3 dej., po Jurčiču M. M. Lj. 25. 2. 1951.
 - Predelavi: Lisinski: Porin, Osijek 1915.
 - Foerster: Gorenjski slavček, Lj. 20. 11. 1937.
- Rasberger P.: Povodni mož, kom. opera v 3 dej., po Prešernu; še ne izvajana.
- Sattner H.: Tajda, opera v 3 dej., Ivan Pregelj; Lj. 13. 3. 1927.
- Svetel H.: Višnjani, opera v 3 dej., po Jurčiču Govekar in Golovin; v Mariboru 1949.
- Širca M.-Savin: Poslednja straža, dram. prizor v 1 dej., po Aškercu R. Batka; Lj. 19. 12. 1907.
- Lepa Vida, opera v 4 dej., po Jurčiču R. Batka; Lj. 18. 12. 1909.

- Gosposvetski sen, nar. opera v 2 dej., s prologom, Širca in Roš; Lj. 1. 12. 1923.
- Matija Gubec, nar. opera v 5 dej., Širca; Lj. 30. 9. 1936.
- Skerjanc L. M.: Mlada Breda, opera po nar. pesmi; izvajana le uvertura.
- Švara D.: Kleopatra, opera v 2 delih, Švara; Lj. 11. 5. 1940.
- Veronika Deseniška, opera v 4 dej., po Župančiču in Tomiču; Lj. 29. 12. 1946.
- Prešeren, opera, Ljuba Prenner; še ne izvajana.
- Vilhar Fr.-Kalski: Smiljana, opera v 2 dejanjih, po Tomiču Krekovič; Lj. 21. 12. 1901.
- Ivanjska carica, opera v 1 dej., Podravski.
- Lonudska sirotica, opera v 3 d., Milan Ogrizovič; Lj. 4. 12. 1924.
- Ustaške nevolje, burleska.
- Zvonimir, nedokončana opera.
- Operete**
- Bravničar M.: Stoji, stoji Ljubljanca... satirično prijazna revija v dveh delih, N. Pirnat; Lj. 2. 12. 1933.
- Bučar D.: Študentje smo..., Bučarjeva; Maribor 14. 11. 1933.
- Dobeiç O., J.: Ančka v 3 dej., S. Samec in Dobeiç; Lj. 25. 11. 1937.
- Slepa miš, v 3 dej., Dobeiç; Lj. 21. 11. 1942.
- Foerster A.: Gorenjski slavček, lirična opereta v 2 dej., Lujiza Pesjakova; prva obl.; Lj. 27. 2. 1872.
- Gobec R.: Planinska roža, Kresniček.
- Gregorc J.: Erika, jazz-opereta v 3 d., Maks Simončič; Lj. 22. 10. 1932.
- Princeska in zmaj, otr. opereta v 5 sl., Golovin; Lj. 26. 4. 1941.
- Desetnica, Fr. Lipah; Lj. 7. 12. 1941.
- Melodije srca, v 3 dej., H. Stepančič; Lj. 21. 12. 1943.
- Naj živi ljubezen, še ne izv.
- Gresserov: Helteja, v 3 dej., Ljublj. 20. 1. 1938.
- Hubad S.: Rdeča kapica, glasbena pravlj. v 3 dej., Gorinšek, Ljubljana 1944.
- Ipavec B.: Tičnik v 1 dej., po Kotzebujju Lendovšek; Lj. 4. 2. 1866.
- Ipavec J.: Princesa Vrtoglavka, v 3 d., Čopova, še ne izvajano.
- Jiranek J.: Vse za šalo, v 3 dej., Gorinšek; Maribor 25. 12. 1938, Lj. 9. 4. 1939.
- Kozina M.: Majda, J. Fr. Knaflič; Maribor 24. 11. 1935.
- Mav L.: Angel z avtom, Simončič; Lj. 22. 12. 1940.
- Parma V.: Caričine Amaconke, v 3 dej., Dollecsek, Lj. 24. 3. 1903.
- Nečak v 3 dej., Hirsch, Ljub. 3. 12. 1907.
- Apolonov hram, v 3 dej., Lwowsky in Felden; Maribor 20. 11. 1924.
- Zaročenec v škripcih, v 3 dej., Grund; Zagreb 1917.
- Raha J.: Pesem ljubezni, v 3 dej., Simončič; Lj. 5. 4. 1936.
- Rasberger P.: Prebrisani Amor, Maribor 20. 4. 1935.
- Rdeči nageljni; Maribor 21. 3. 1937.
- Zaroka na Jadranu; Maribor 25. 12. 1939.
- Sancin M.: Casanova, A. Širok; Maribor 16. 6. 1932.
- Stöckl A.: Čarovnica, v 2 dej., Alešovec; Lj. 2. 4. 1876.
- Šantel S.: Blejski zvon, v 3 dej., Garden; Lj. 24. 2. 1933.
- Šivic P.: Oj ta prešmentana ljubezen, operetna revija v 6 sl., Simončič; Lj. 29. 3. 1931.
- Štritof N.: Lumpacij Vagabundus, v 3 dej., po Nestroyu; Lj. 1. 2. 1940.
- Vilhar Fr. Kalski: Gospoda gospodjenka, v 3 dej.,

Vilhar Mir.: Jamska Ivanka, spevo-
igra v 3 dej., Lj. 30. 3. 1872.
Zupan J.: Belin, opereta, besedilo Ja-
neza Deva.

Baleti

Adamič E.: Tatarska suita; Lj. 14. 6.
1939.
Balatka A.: Scheizo; Lj. 9. 11. 1925.
— Iz Jutrove dežele, Lj. 13. 2. 1928.
Bravničar M.: Divertissement; Ljub.
14. 6. 1939.
— Plesna burleska; Ljub. 14. 6. 1939.
Ipavec J.: Možiček; Ljub. okt. 1912.
Osterc S.: Maska rdeče smrti; Ljub.
27. 2. 1932.
— Trije plesi; Ljub. 14. 6. 1939.
Sirca M.: Plesna legendica; Ljub. 11.
2. 1922.
— Čajna punčka. 1921.
Škerjanc L. M.: Iz suite »Žlahtni me-
ščan«; Ljub. 31. 1. 1924.
— Lento orientale; Ljub. 9. 11. 1925.
— Plesni motiv; Ljub. 14. 6. 1939.
— Arabski ples; Ljub. 14. 6. 1939.

— Marženka; Lj. 1946.
Švara D.: Valse interrompue; Ljub.
11. 2. 1932.
Žebre D.: Vizija; Ljub. 14. 6. 1939.
— Suita; Ljub. 14. 6. 1939.

»GLEDALIŠKI LIST«

v današnji slavnostni obliki je izšel
sporazumno z umetniškim vodstvom
in ravnateljstvom Opere SNG v Ljub-
ljani z namenom, da prikaže delo naše
Opere v šestdesetih letih obstoja.

V okviru razpoložljivega prostora
pa ni bilo mogoče objaviti vsega
zgodovinskega gradiva, zlasti tudi ne
slikovnega gradiva iz zadnjega časa.
To bo mogoče šele ob prvem večjem
knjižnem pregledu zgodovine našega
gledališča.

V tej številki objavljeno slikovno
gradivo so dali na razpolago: Narodni
muzej, Slovenski gledališki muzej v
Ljubljani in arhiv Opere SNG.

OBISKUJTE NAŠE BUFFETE,
DELIKATESNE POSLOVALNICE
IN BONBONIERE

TRGOVSKO PODJETJE

Delikatesa
LJUBLJANA

Lepa izbira — izorstna kvaliteta!



GRAND HOTEL
UNION
V LJUBLJANI

ZNAN PO SVOJIH SOLIDNIH CENAH IN PO LEPI POSTREŽBI

Moderna in mirna kavarna z veliko izbiro časopisov in revij
Velika restavracija z okusnimi domačimi in tujimi jedili, morske ribe
Najlepši in najmirnejši restavracijski vrt s koncertom
Udobna vinska klet z odličnimi vini
Garaža in service za lastne goste

TELEFONI:

hotel 20-707 in 20-750, restavracija 21-742, kavarna 20-026

*Knjige, revije, umetnine, papir, šolske in pisarniške potrebščine
nudi v veliki izbiri in po najnižjih cenah*

MLADINSKA KNJIGA
LJUBLJANA

*Največja izbira bogato ilustriranih mladinskih knjig, slikanic,
časopisov in revij*

Hotel

KAVARNA
RESTAVRACIJA
BAR

SLON

Ljubljana

Po končani gledališki predstavi obiščite naše obrate: kavarno, restavracijo in bar s prvovrstno postrežbo, glasbo in razvedrilom!

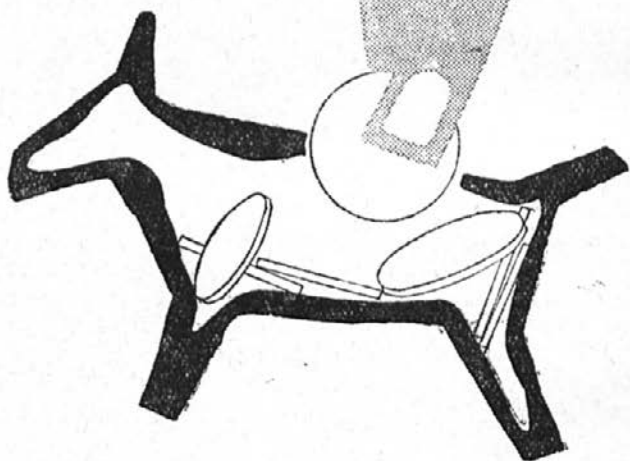
*Resni časi zahtevajo
resnih ljudi!*

Zato berite list

»PAVLIHA«

Posamezne številke v vseh trafikah — Četrletna naročnina 100 din
Uprava Pavlihe, Ljubljana, Gosposka 12

Na-ma
LJUBLJANA



Delavci in nameštenci!

*Izkoristite obročno nakupovanje
blaga - nudimo vse razen živil,
kemikalij in tobačnih izdelkov!*