

Tina Bohak

Konservatorij za glasbo in balet Maribor

PROFIL IGRALCA (PEVCA) NA SLOVENSKEM OD KONCA 19. STOLETJA DO DRUGE SVETOVNE VOJNE

Izveleček

Prispevek obravnava razvoj profila igralca oziroma pevca na Slovenskem v časovnem okviru od 2. pol. 19. stoletja do druge svetovne vojne. Avtorica poskuša odgovoriti na različna vprašanja, kot so: kdaj se začnejo snovati ideje o prvem poklicnem gledališču, kateri igralci so prvi začrtali svojo življenjsko pot kot poklicno in kje so pridobivali svoje znanje in izkušnje. Odpira tematiko o povezanosti igralske in pevske prakse, gledališki dejavnosti in izobraževanju med obema vojnama in ne nazadnje, kakšen je bil profil igralca kot objekta v obravnavanem časovnem obsegu. Za izhodišče raziskovanja je avtorica izbrala podrobnejši pregled igralcev/pevcev od konca 19. stoletja do druge svetovne vojne in skuša odgovoriti na vprašanje, ali in do kakšne mere je bil njihov gledališki profil povezan z glasbeno oz. s pevsko prakso.

Ključne besede: poklicno gledališče, poučevanje petja, profil igralca/pevca, Dramatična šola, Državni konservatorij, Avgusta (Vela) Nigrinova, Josip Noll, Marija Vera, Ivan Levar.

Abstract

Actor's (singer's) profile in Slovenia from the late 19th century to the World War II

The article explains the development of actor's profile in Slovenia, comprising the period from the second half of the 19th century until the World War II. The author strives to answer various questions such as: when did the ideas about the first professional theatre start to form, which actors were first to become professional and where did they obtain their knowledge and experience? Furthermore, she opens up the topic about the connection between the acting and vocal career, the theatrical practice and education between the world wars, and last but not least, she describes the actor's profile considered as an object in the above mentioned time scale. As the basis of the survey the researcher has chosen a more detailed overview of the actors/singers in the same timeline and tries to provide an answer to the question of whether and to what extent was their theatrical profile associated with the musical or choir practice.

Key words: professional theater, teaching singing, actor's/singer's profile, Dramatic school, National Conservatory, Avgusta (Vela) Nigrinova, Josip Noll, Marija Vera, Ivan Levar.

Uvod

Zaradi maloštevilnega in takrat gospodarsko slabotnega meščanskega razreda na Slovenskem, ki ni bil sposoben organizirati razgledanega prosvetnega delovanja, je Ljubljano med leti 1790 in 1848 zajela gledališka kriza. V tem obdobju so v kranjski prestolnici sicer nastopale nemške in italijanske gledališke skupine, domače dejavnosti v slovenskem jeziku pa niso razvijali. Slovenski meščani so svoje gledališke interese začeli obnavljati in razvijati šele po letu 1848, kar po časovnem obsegu sovпада s tremi značilnimi političnimi pretresi avstrijske monarhije – od spomladanskih dogodkov leta 1848 do dualistične decembrske ustave leta 1867.

Prvo obdobje novih gledaliških dejavnosti zajema leta 1848–1852: to so leta vzponov in padcev meščanske revolucije, leta nacionalnega poleta in federalističnih teženj med nenemškimi narodi v državi. Na slovenskem ozemlju se v tem času kažejo tri različne gledališke dejavnosti:

- po vsej deželi prirejajo t. i. »bésede«, v Slovenskem društvu v Ljubljani celo gledališke predstave,
- narodno prebujenje zajame tudi Novo mesto in Trst, novi gledališki središči postajata Idrija in Celje,
- leta 1850 se v ponesrečenem organizacijskem poizkusu žurnalista in kritika Leopolda Kordeša kaže prva vidna težnja slovenskih meščanov po ustanovitvi stalnega gledališča z domačim repertoarjem, poklicnimi igralci in s strokovnim vodstvom.

Drugo obdobje obsega leta med 1852–1861, obdobje Bachovega absolutizma, ko politični veljaki vztrajno zavirajo kulturno delovanje, ne le pri nenemškem prebivalstvu, ampak tudi pri t. i. državnem narodu. Po vsej Avstriji se na gledališkem področju uveljavi cenzura Metternichove dobe, na Slovenskem pa zamre gledališka dejavnost skoraj do zadnjih let tega obdobja. Izjema so Drabosnjakove prireditve na Koroškem in nekatere predstave v rudniškem gledališču v Idriji, ki je delovalo tudi v tem času.

Tretje obdobje razvoja gledališke dejavnosti sega v leta 1861–1867, ko med slovanskimi narodi v Avstriji znova zavladajo federalistični programi, ki so se sicer pojavili že sredi revolucije leta 1848. Marčno revolucijo, ki je svoj višek dosegla 13. 3. 1848 na Dunaju med liberalnim meščanstvom, študenti in delavci, je povzročila gospodarska kriza, zahteva po odpravi fevdalizma in predvsem nasprotovanje absolutizmu. Posamezni narodi habsburške monarhije so zahtevali uresničitev svojih narodnih programov in zahtev, na podeželju so se vrstili številni kmečki upori. S silvestrskim patentom, 31. 12. 1951, so ponovno uvedli absolutizem in tako se je Marčna revolucija končala. Ideja federalistične Avstrije

se zreducira na dualistično ureditev države različnih narodov.¹ Na Slovenskem si meščanski razred ustvari svojo obliko kulturno-prosvetnega dela, čitalnice² (krožki in bralna društva), pri čemer so se zgledovali po Čehih.

S čitalniškim gibanjem se po vseh pokrajinah, kjer so živeli Slovenci, razširi amaterska gledališka in glasbena dejavnost: pričeli so prirejati literarne proslave, koncerte, zabavne večere z mešanim sporedom, glasbene predstave ter krajše in daljše gledališke igre. V težnji po spodbujanju in usmerjanju kvalitetne rasti ljubiteljske gledališke in glasbene dejavnosti, so k razvoju le teh veliko pripomogle politične stranke. Mladoslavenci³ so nasproti staroslovenskim političnim prvakom⁴ ustanovili prvo gledališko organizacijo oziroma društvo, ki je začelo boj za poklicno slovensko gledališče – to je bilo Dramatično društvo v Ljubljani. Pravila zanj so bila potrjena že spomladi leta 1867, vendar je društvo zaživelo šele po reorganizaciji leta 1868, ko so odbor prevzeli mladoslavenci na pobudo Frana Levstika.⁵ V nadaljnjih letih prizadevanj je dejavnost društva napredovala, se zlagoma razvijala, nastale so prve pobude izobraževanja igralskega kadra, pravi preskok od splošnega k specifičnemu pa se je z

1 M. Kocjan – Barle: *Slovenski veliki leksikon*, Ljubljana: Mladinska knjiga Založba, 2007, 7. knjiga MA–NE, str. 1233–1234.

2 Čitalnice niso bile samo bralna društva, ampak zavodi, ki so skrbeli za družabne zabave in gojitev petja, vokalno-instrumentalne in instrumentalne glasbe ter začetke dramatike. Bile so učilnice domačega govora v slovnici in konverzaciji. Budile so smisel za slovensko čtivo, bile so predavalnice in posvetovalnice političnih voditeljev, a tudi nacionalne združbe. Finejša družabnost, ki se je gojila v njih, je potegnila nekatere gosposke družine v slovenski krog, v krog naroda, ki je s tem družbeno napredoval. F. Kalan: Evropeizacija slovenske gledališke kulture, *Linhartovo izročilo*, Ljubljana: Drama SNG, 1957, str. 42.

3 Mladoslavenci so bili predstavniki opozicije staroslovenscem. Po letu 1868 so bili nekaj časa vodilna politična in kulturna skupina na Slovenskem. Njihove politične ideje so bile narodno-radikalne, nazorsko liberalne, v umetnosti pa so se zavzemali za realizem. Glavni predstavniki so bili Fran Levstik, Josip Jurčič, Karel Lavrič, Josip Vošnjak in Valentin Zarnik. M. Ogrizek: *Leksikon Sova*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2006, str. 697.

4 Staroslavenci so bili pripadniki vodilne slovenske politične in kulturne skupine v obdobju med 1848–1868. Izoblikovali so se v krogu Kmetijskih in rokodelskih novic Janeza Bleiweisa. Bili so nazorsko konservativna, umetniško utilitarna in narodno prebudniška skupina. Glavni predstavniki so bili: Etbin Henrik Costa, Luka Jeran, Luka Svetec, Lovro Toman in Matija Majar. M. Ogrizek: *Leksikon Sova*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2006, str. 1051.

5 Fran Levstik (1831–1887) – pesnik, pisatelj, kritik, jezikoslovec, časnikar. Po končani gimnaziji v Ljubljani ni opravil mature, iz bogoslovja v Olomoucu je bil izključen. Spomladi leta 1855 je nekaj mesecev na Univerzi na Dunaju poslušal predavanja Frana Miklošiča. Od leta 1855 je bil domači učitelj (med leti 1858–61 pri Miroslavu Vilharju), 1861–62 je bil tajnik Slavjanske čitalnice v Trstu, leta 1863 je v Ljubljani urejal *Vilharjev list Naprej*, 1864–65 je bil tajnik Slovenske matice. Sodeloval je z Josipom Jurčičem in Josipom Stritarjem pri izdaji Prešernovih *Poezij (Pesmi Franceta Preširna, 1866)*, med leti 1866 in 1868 je bil zaposlen pri pripravljanju slovensko-nemškega slovarja (t.i. Wolfov slovar), leta 1870 je na Dunaju izdal satirični list Pavliha, od poletja 1872 je bil skriptor v Licejski knjižnici v Ljubljani. V časopisnih uvodnikih, člankih in drugih sestavkih za *Naprej, Slovenec* (1865–67) in Slovenski narod (1868–71) je kritično pisal o političnih in kulturnih vprašanjih, namenih Nemcev in nemškutarjev ter nenačelnosti slovenskih politikov. Zahteval je odločen in brezkompromisen boj za narodnostne pravice. Sodeloval je pri ustanavljanju Slovenske matice leta 1866, čitalnic in Dramatičnega društva, v taborskem gibanju, pri organizaciji sokolstva in delavskega društva. Bil je med najbolj zavzetimi glasniki mladoslavenskih nazorov, vendar so ga mladoslavenci zaradi njegove nepragmatične načelnosti nazadnje izločili iz gibanja. Po njem so imenovali Levstikove nagrade, ki se podeljujejo za umetniške dosežke v mladinski književnosti (leposlovje, stvarna literatura, ilustracije). T. Stanonik, L. Brenk: *Osebnosti: veliki slovenski biografski leksikon*, Ljubljana 2008, str. 622–623.

ustanovitvijo društva zgodil tudi pri vzgoji profesionalnega petja na Slovenskem.

Dramatična šola je temeljila na osnovi tečajev, v katerih so izobraževali v igralskih in pevskih veščinah. Pouk so opravljali gledališki diletanti, ki so bili aktivni pri dramskih in glasbenih predstavah in je temeljil na študiju igranih del in spevoiger, v teoriji pa so veljala pravila, napisana v *Priročni knjigi za gledališke diletante* Josipa Nollija iz leta 1867. Gojilo se je lepo slovensko branje in deklamacija, obnašanje, gledališko gibanje in dramatično petje. Glavni namen Dramatičnega društva je bil ustanoviti stalno narodno gledališče v Ljubljani – zato je bila potreba po dobrem igralskem in pevskem osebju, ki se je izobraževalo znotraj dramatične šole, tako velika.⁶

Razvoj profila igralca/pevca od ustanovitve Narodnega gledališča do druge svetovne vojne

Precejšen in odločilen premik pri poučevanju solističnega petja je bila leta 1882 ustanovljena Glasbena šola Glasbene matice v Ljubljani – pouk petja je od takrat imel povsem novo formulacijo oziroma drugačne cilje; izšolati solistične pevce, ki bodo usposobljeni peti na odrskih deskah v gledališču.⁷ Največ zaslug za to ima Fran Gerbič⁸, eden prvih profesionalno šolanih pevcev pri nas. Potem ko je opustil profesionalno kariero opernega pevca, je postal učitelj in ravnatelj omenjene Matičine glasbene šole. Podatka o tem, ali so se izobraževali tudi v igralski tehniki, ni bilo zaslediti. Vendar pa so bili koraki do večjih uspehov precej dolgotrajni. Prvi pomemben uspeh na poti k profesionalizaciji slovenskega igralstva je društvo doseglo šele 29. septembra 1892 z otvoritveno predstavo v novem Deželnem gledališču, in sicer Borštnikovo uprizoritev Jurčičeve *Veronike Deseniške*. Zgodovinski prelom tega 25-letnega obdobja pomembno obeležujeta dva gledališka dokumenta: *Priročna knjiga za gledališke diletante* v redakciji Josipa Nollija, delno povzeta po češki knjižici Mikulaša Boleslavskega in

⁶ F. Koblar, Zgodovinski oris vzgoje za slovenske gledališko umetnost, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, Ljubljana, 1967, 3. knjiga, str. 41–52.

⁷ C. Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem I.*, Ljubljana, 1992, str. 201–202.

⁸ Fran Gerbič, tudi Gerbic (1840–1917), skladatelj, tenorist, dirigent. V Pragi je študiral petje in kompozicijo, 1868. leta angažiran v Narodnem divadlu. Med leti 1869–1878 je bil prvak hrvaške Opere v Zagrebu, 1881–1886 je deloval v Lvovu, nato v Ljubljani. Tu je poučeval na šoli GM, vodil glasbene predstave Dramatičnega društva in zbor Narodne čitalnice ter pripomogel k ustanovitvi poklicnega slovenskega gledališča leta 1892, v katerem je dirigiral operne predstave. Izdal je prvo slovensko glasbeno revijo *Glasbena zora* (1899–1900) in bil glasbeni vodja v šentjakovski cerkvi. Njegov opus obsega okoli 600 skladb: skomponiral je operi *Kres* (1896) in *Nabor* (1913), prvo slovensko romantično simfonijo (*Lovska simfonija*, 1915), orkestralni *Jugoslovansko rapsodijo* (1907) in *Jugoslovansko balado* (1910), številne samospeve (zbirka *Milotinke*, 1887; *Kam*, 1903, *Trubadurka*, 1910; *Pojdem na prejo*, 1917), zborovske skladbe (*Lahko noč*, *Rožmarin*, *Njega ni*, *Pastirček*, *Po zimi*), kantate (*Oče naš*, 1915) in cerkvene skladbe (dve slovenski in tri latinske maše, moteti). Njegov barviti harmonski stavek romantičnega značaja in toplo občuteno melodično oblikovanje kaže na zelo dobro poznavanje zakonitosti človeškega glasu. Objavil je učbenik *Metodika pevskega nauka* (1912). Tončka Stanonik, *Osebnosti: veliki slovenski biografski leksikon*, Ljubljana 2008, str. 278, *Gerbičev zbornik* (ur. E. Škulj), Ljubljana: Knjižica Cerkvenega glasbenika, Družina, 2000.

dotiskana v slovenski verziji leta 1868, ter kronika slovenske gledališke dejavnosti Antona Trstenjaka,⁹ s posebnim poudarkom na pomenu Dramatičnega društva, ki je izšla leta 1892, ob otvoritvi Deželnega gledališča, z naslovom *Slovensko gledališče*.¹⁰

Nollijev priročnik vsebuje tri dokumente, ki zelo nazorno ponazarjajo kulturno-politični program, repertoarne težnje in organizacijske namere mladoslovenskih gledaliških delavcev.¹¹ Osrednji deli so društvena pravila, Nollijeva obrazložitev vzgojnega namena Dramatičnega društva in Levstikova zdravica po občnem zboru. Z Dramatičnim društvom so Slovenci dosegli značilni prelom v organizaciji celotnega gledališkega življenja na Slovenskem, saj se v njem v obrisih kažejo že trije bistveni elementi modernega gledališkega instituta: dramaturški oddelek kot znanstveni temelj takšne ustanove, igralska šola kot teoretična in praktična priprava za javne nastope in stalni gledališki oder s poklicnimi igralci kot umetniški izraz vse te strokovne dejavnosti. Mladoslovenci te trojne zamisli zaradi pomanjkanja strokovnega kadra in prostorske stiske niso mogli dosledno razviti, so pa s prevajalskim in publicističnim delom, ki se je uveljavilo v zbirki gledaliških iger z naslovom *Slovenska Talija*, ter z organizacijo stalnih gledaliških predstav v Čitalnici in Stanovskem gledališču, pospešili idejo o ustanovitvi stalnega slovenskega gledališča s stalnim igralskim kadrom. Tako je v okviru tega društva odraščal nov rod slovenskih igralcev, ki se je iz čitalnice preselil v novo gledališče z zavestjo, da bi v slovenskem gledališču ustvaril profesionalne pogoje. Naj naštejemo nekaj slovitih igralcev tega rodu: Anton Verovšek, Anton Cerar (Danilo), Avgusta Danilova, Zofija Borštnik, Ignacij Borštnik, Avgusta (Vela) Nigrinova in Josip Nollji, najvplivnejši med njimi.

Avgusta (Vela)¹² Nigrinova je bila vrstnica Josipa Nollija in prva slovenska gledališka igralka, ki je v svoji karieri doživela veliko mednarodno veljavo. Vela Nigrin (1862–1908), pr. i. Avgusta Nigrin, je kot igralka na odru Dramatičnega društva v Ljubljani prvič nastopila že s 14 leti, in sicer 19. aprila 1876 kot Lady Clarens v predstavi *Lowoodaska sirota C. Brönteja* in C. Birch-Pfeifferja. Leta

⁹ Anton Trstenjak (1853–1917) – gledališki zgodovinar in organizator. Na Dunaju je od leta 1873 študiral klasično filologijo in slavistiko. Od leta 1882 je poučeval na Mahrovi trgovski šoli v Ljubljani, med leti 1884–87 je bil uredil revije *Slovan*, leta 1889 je ustanovil in do leta 1894 urejal zbirko *Narodna knjižnica*, leta 1911 je opisal zgodovino Pisateljskega podpornega društva med leti 1885–1910. Poučeval je na igralski šoli Dramatičnega društva, bil njegov tajnik (1884–86, 1889–93). T. Stanonik, L. Brenk: *Osebnosti: veliki slovenski biografski leksikon*, Ljubljana 2008, str. 1204.

¹⁰ Knjiga *Slovensko gledališče* (1892) Antona Trstenjaka vsebuje razvoj gledališke dejavnosti na Slovenskem od jezuitskega gledališča do čitalniškega obdobja v 60. letih 19. stoletja, posebna poglavja so namenjena delovanju Dramatičnega društva. To delo velja za temeljno o slovenski teatrologiji. T. Stanonik, L. Brenk: *Osebnosti: veliki slovenski biografski leksikon*, Ljubljana 2008, str. 1204.

¹¹ Te so: uveljaviti načelo objektivne kritike v kulturnih in političnih zadevah, zavzeti odločno stališče proti nemškim težnjam tuje gospode na Slovenskem, skrbeti za pravilno vzgojo igralskega naraščaja, organizirati strokovno knjižnico, pregledati in selekcionirati dramska dela in teoretične razprave o gledaliških problemih – le tako bi lahko pripravili uspešno pot za stalno slovensko gledališče s poklicnimi igralci.

¹² Dostopno na spletnem naslovu: <http://nacenace.wordpress.com/2010/07/23/337/>, 5. 1. 2012.

1882 jo je skladatelj in takratni ravnatelj Narodnega gledališča, Davorin Jenko, povabil v Beograd, kjer se je razvila v eno prvih umetnic beograjskega gledališča in igrala v najzahtevnejših vlogah: bila je Jokasta v Sofoklesovem *Kralju Ojdiru*, Margareta v Goethejevem *Faustu*, Ofelija, Julija, Desdemona v Shakespearovih dramah *Hamlet*, *Romeo in Julija*, *Othello* ... Odlikovala se je kot izjemna interpretka vlog v sodobnejših delih. Veliko je gostovala v Zagrebu, Pragi in Sofiji, občasno je nastopala tudi kot gostja na domačih tleh, v Ljubljani. Kot zagovornici nemške igralske tradicije so ji nasprotovali privrženci sodobnih francoskih zgledov, ne glede na to je bila med občinstvom s svojo izvirno močjo in nepozabnim čarom zelo priljubljena.¹³

Josip Nolli (1841–1902) je bil človek mnogih obrazov – operni pevec, režiser, dramatik in publicist. Po očetu Italijan, po materi Slovenec je v Ljubljani obiskoval ljudsko šolo, med leti 1852–60 gimnazijo. Po maturi je na Dunaju študiral pravoslovje in se z absolutorijem, a brez državnih izpitov, leta 1864 vrnil v Ljubljano in vstopil v notarsko pisarno dr. Orla. Kmalu je pravniško kariero pustil in se z vso dušo zavzel za slovensko dramatiko. Že v mladih letih je v ljubljanski narodni čitalnici nastopal kot igralec (*Bob iz Kranja* 1865, *Krst pri Savici* 1865, *Slep ni lep* 1866, *Črni Peter* 1866) in tudi sam priredil prizor *Ulajnar od Koprolu* (1864). Novembra 1866 je bil med ustanovitelji Dramatičnega društva, sodeloval je pri sestavi pravil (potrjena so bila aprila 1867) in bil prvi društveni tajnik (predsednik L. Svetec). Ko je Levstik leta 1868 reorganiziral dramatično društvo, »čegar delavnost je nekaj zastala po lenobi društvenega tajnika«, je bil za tajnika izvoljen Jurij Kozina. Po njegovem odstopu je tajništvo ponovno prevzel Nolli in ga vodil do leta 1875, ko je odšel v Zagreb. Kot tajnik je poročal o zadevah Dramatičnega društva v *Slovenskem narodu* (1870, št. 54, 58, 65, 68 idr.), obsodbo revije *Ljubljanski zvon*, da so pridelki naše mlade Talije do malega smeti, pa je zagovarjal, ker naj bi se izvedlo »kaj novega, četudi malo slabejega slovanskega«, in pripomogel češkim igram do veljave, skupaj z Josipom Staretom. Pri društvenih predstavah je nastopal kot pevec, igralec in režiser ter v letih 1870–1871 bil tudi učitelj dramske šole. Odrskim diletantom je sestavil najnujnejši pripomoček, in sicer *Priročno knjigo za gledališke diletante, posebno za ravnatelje igrokazov ter prijatelje slovenske dramatike sploh* (1867). Knjiga, prirejena in deloma prevedena po češkem originalu Jos. Mikuláša Boleslavskega, naj bi zbudila veselje za gledališke predstave in dala najnujnejša navodila. Nolli je bil član Južnega sokola in po njegovi razpustitvi soustanovitelj ljubljanskega Sokola. Leta 1870 je bil izvoljen v njegov odbor, v obdobju med leti 1873–1875 je imel vlogo staroste in po vrnitvi iz tujine leta 1890 do smrti zopet odbornika. Ker ljubljansko slovensko gledališče Nolliju in njegovim izvrstnim pevskim sposobnostim, pel je bariton, ni moglo nuditi prave možnosti za umetniški razvoj, je jeseni leta 1875 šel po svetu, da bi se izpopolnil kot operni pevec. Izobraževal se je pri Albertu Giovanniniju v Milanu. Nekaj časa je bil član

¹³ T. Stanonik, n. d., str. 753.

zagrebškega gledališča skupaj s Franom Gerbičem, s katerim sta takrat ustanovljala hrvaško opero, vendar je kmalu prestopil k laškim operistom in tam nadaljeval svojo evropsko pot. Njegova uspešna kariera po raznih evropskih mestih je trajala kar 15 let. Nolljev celotni pevski repertoar je obsegal okoli 30 glavnih vlog – s tako obširnim znanjem in umetniškim razvojem mu je kot prvemu Slovencu uspelo peti na slovitom odru milanske Scale, prav tako je bil tudi prvi Slovenec, ki je nastopil na velikih španskih odrih v Madridu in Barceloni. Bil je priljubljen baritonist, pel je pretežno vloge italijanskih oper. Iz tujine se je leta 1890 vrnil v Ljubljano prav v času, ko so tam že gradili novo gledališče. Po otvoritvi je postal prvi operni režiser. V prvi sezoni je režiral krstno predstavo Ipavčeve spevoigre (imenovana tudi lirična opera) *Teharski plemiči* in sam z velikim uspehom pel vlogo celjskega grofa Urha ter postal urednik *Slovenskega naroda*, kar je ostal do smrti. Josip Noll ni bil le odličen operni pevec, ampak tudi gledališki človek, ki je kot eden prvih prebil slovenske meje in si v zgodovini slovenskega igralstva pridobil mednarodno veljavo.¹⁴

Tako kot se z Josipom Nolljem odpira novo poglavje velikih opernih pevcev, ki so s slovenskega odra stopili na mednarodne glasbeno-gledališke deske, tako je Avgusta (Vela) Nigrinova prva med slovenskimi igralkami, ki so s svojim igralskim darom, karizmo in s strokovnim znanjem izoblikovale svojo igralsko kreacijo v zelo dognani umetniški obliki.

Ker je bila gledališka dejavnost kot »z roko v roki« povezana s pevsko dejavnostjo – vsi igralci so v obravnavanem obdobju bili tudi pevci, je bila potreba po ustrezni izobrazbi čedalje večja. Tako je odbor Glasbene matice v Ljubljani leta 1909 sklenil, da razširi glasbeno šolo v popoln konservatorij. Potrebo po ustanovitvi ljubljanskega konservatorija so pred tem sprevideli že predstavniki ministrstva za prosveto. Dvorni svétnik in šolski inšpektor dr. Karl Ritter von Wiener je oktobra leta 1908 Hubadu obljubil, da bo podprl ustanovitev konservatorija, takoj ko bo glasbena šola s sposobnimi učitelji odprla oddelek za pihala in trobila in ko bo zaživel orkester. Takšen je bil torej pogoj oblasti. Tudi deželni zbor je bil pripravljen podpreti Glasbeno matico. Član deželnega odbora, stolni vikar dr. Evgen Lampe, je podprl predlog imenovanja kuratorija, v katerem bi sodelovala polovica članov deželnega odbora, trije člani mestne občine, štirje predstavniki deželne vlade ter zastopniki Glasbene matice in Slovenske filharmonije. Če bi se ta zamisel uresničila, bi postali učitelji glasbene šole deželni ali državni uradniki.¹⁵ Kako resno so potekale priprave za ustanovitev konservatorija, je razvidno iz Hubadovega poročila, ko je predlagal ocenitev hiše in inventarja Glasbene matice, predložil seznam učiteljev s podrobnimi podatki, pregled finančnih obveznosti do mestne hranilnice ter izdelavo predračunov za Glasbeno matico, Orglarsko šolo in Slovensko filharmonijo. Prvi vlogi deželni

¹⁴ Prim. F. Kalan: Evropeizacija slovenske gledališke kulture, *Linhartovo izročilo*, Ljubljana: Drama SNG, 1957, str. 44–46. Glej tudi spletni naslov: <http://ml.ijs.si:8080/fedora/get/sbl:1831/VIEW/>, 5. 1. 2012.

¹⁵ C. Budkovič, n. d., vol. I, str. 280.

odbor vojvodine Kranjske ni ustregel. Nato je odbor Glasbene matice ponovno poslal obrazložitev, vendar tudi tedaj deželna vlada ni podprla teženj Glasbene matice po razširitvi njene šole v konservatorij. Odbor Matice je leta 1913 poslal na isti naslov novo vlogo in utemeljeval, da je šola Glasbene matice kulturni zavod z umetniškimi cilji, zato naj se po obsegu in stopnji izobraževanja samostojno razvija, prevzame pa ga naj dežela. Člani so bili prepričani, da bi finančnih bremen razbremenjeno društvo naloge koncertne dejavnosti lažje in učinkoviteje opravljalo, prav tako umetniško vodstvo podružničnih šol. Odbor Matice je ponovno pripravil pregled premičnin in nepremičnin ter izenačil temeljne plače rednim učiteljem; toda vsa prizadevanja, da bi šola dobila pravico javnosti ter postala deželna ali državna ustanova, so bila zaman.¹⁶ Vzroke za neuspeh je treba iskati v pomanjkanju denarja in v političnih razmerah. Tik pred prvo svetovno vojno je bila gmotna kriza na slovenskem gledališkem področju izjemna. O tem priča podatek, da so leta 1913 odpuščenim igralcem v Ljubljani svetovali, naj za vedno zapustijo ta poklic in si izberejo drugega, boljšega. Tako so med leti 1892–1918 razen Antona Cerarja - Danila in Antona Verovška, Polonce Juvanove in Milana Skrbinška, vsi ugledni igralci odšli izven meja slovenskih dežel. Podobno se je dogajalo opernim pevcem, ki so se zaradi slabih delovnih pogojev doma prav tako težka uveljavljali, zato so še po letu 1945 odhajali na daljša gostovanja v druge jugoslovanske republike, ali celo prevzemali stalne angažmaje na tujih odrih.

Tako kot gledališka dejavnost je pred prvo svetovno vojno životarilo tudi Društvo Glasbene matice, ki je bilo v hudi stiski zaradi negativnega vpliva razprte klerikalne večine v deželnem zboru. Glasbena matica je še naprej nosila težka finančna bremena in skrbno varčevala. Septembra 1912 so se npr. člani Slovenske filharmonije in odbora Glasbene matice sporazumeli, da bo šola dajala tistim učencem, ki se bodo učili orkestralnih instrumentov, brezplačen pouk, če bo Slovenska filharmonija plačala zanje polovico učnega prispevka. Tudi število učiteljev in učencev je še kar naprej naraščalo in čim bolj se je bližala vojna, tem bolj je primanjkovalo sredstev. Nekatero pomožne učitelje je moral odbor odpustiti, redno zaposlenim pa znižati osebne prejemke. Da bi neugodni finančni položaj vsaj nekoliko omilili, se je odbor odločil zvišati učni prispevek – ob vsakem povišanju le tega pa se je pojavilo vse več prošenj za delno in popolno oprostitev šolnine. Do leta 1919 je odbor Glasbene matice še trikrat povečal prispevek. Njegovo zviševanje je povzročila tudi inflacija valute. V največji vojni stiski so denarni prispevki za delovanje društva prihajali celo s fronte.¹⁷

V začetku novembra 1918, ko je habsburška monarhija kapitulirala in je nastala Država SHS, se je Slovincem ponudila možnost, da bi v novi državi lažje uresničili prizadevanja za ustanovitev višje glasbene šole, konservatorija. Dr. Izidor Cankar, vsestransko vpliven kulturnik, je povabil predstavnike Glasbene

¹⁶ C. Budkovič, n. d., vol. I, prav tam.

¹⁷ C. Budkovič, n. d., vol. I, str. 281–282.

matice k deželnem glavarju, dr. Mirku Lubecu, ki ga je imenovalo Ministrstvo za prosveto v komisijo za ustanovitev konservatorija in za ponovno vzpostavitev deželnega gledališča. Seje se je udeležil samo Hubad, brez vednosti odbora, zaradi česar so ga odborniki Glasbene matice grajali.¹⁸ Podobne avtokratske poteze so bile Hubadova stalnica, zaradi česar si je nakopal številne nasprotnike, hkrati pa si je nadel madež v sicer neizmerljivem pomenu za razvoj slovenskega glasbenega življenja. Na seji odbora Glasbene matice (18. 10. 1918) so izvolili tri delegate za tesnejšo povezavo z gledališkim zborovanjem, in sicer Mateja Hubada, skladatelja dr. Franca Kimovca in Antona Juga.¹⁹ Gledališki konzistorij je podprl predlog o ustanovitvi operne, dramske in orkestralne šole ter ji za uresničitev ponudil denarna sredstva. Odborniki Glasbene matice so nato sklenili, da se ustanovi konservatorij in še orkestralno društvo, kar je bilo uresničeno že v naslednjem letu. Statut za konservatorij so pripravili Julij Betetto, Ivan Bučar in gledališnik Ignacij Borštnik, ki so bili sicer člani širšega izvršilnega odbora.²⁰ Sočasno z ustanovitvijo konservatorija se je tudi v slovenski gledališki umetnosti zgodil pomemben premik – 6. februarja 1919 se je dvignil zastor v novi hiši ljubljanske Drame (dotedanjem nemškem gledališču v Ljubljani), ko so uprizorili Levstikovo verzijo Jurčičevega *Tugomera* v režiji Hinka Nučiča. Ta datum je v slovenski kulturi prav tako pomemben mejnik kot 29. september 1892, ko so novo Deželno gledališče (poslopje kasnejše Opere) odprli z Jurčičevo *Veroniko Deseniško* v režiji Ignacija Borštnika. Obdobje 1892–1918 je označeno kot prehod iz narodno-zavednega amaterstva v družbeno ambicioznejši profesionalizem.

Prvi jugoslovanski konservatorij za glasbeno in igralsko umetnost je dobil pravico javnosti na podlagi dokumentacij konzistorija, izvršnega odbora in članov komisij januarja 1920, in sicer od Ministrstva za uk in bogočastje v Ljubljani. S tem je Glasbena matica postala osrednji organizator glasbenovzgojnega, izvajalskega in ustvarjalnega življenja ne samo v Ljubljani, ampak po vsej Sloveniji.²¹ Učenci matične glasbene šole so tako lahko nadaljevali višješolski študij na slovenskih tleh, kar je bilo zgodovinskega pomena. Ljubljanski konservatorij je v letu 1919 dobil svoje prostore, in sicer v hiši Glasbene matice na Vegovi ulici št. 5 in Gosposki ulici št. 8 ter v posloppju Filharmonične družbe na Kongresnem trgu. Deželna vlada mu je nakazala 20.000 kron podpore, likvidacijska komisija deželnega odbora pa 5.000 kron, kar naj bi zadostovalo za zagon ustanove. Prvi ravnatelj je postal Matej Hubad kot

¹⁸ C. Budkovič, n. d., vol. I, str. 324.

¹⁹ O tem, kdo je bil Anton Jug in kakšno funkcijo je tedaj opravljal, zaradi pomanjkljivih virov ni mogoče objaviti.

²⁰ Izvršilni odbor so sestavljali: sodni svetnik Albert Levičnik, upravitelj Filharmonične družbe in okrajni sodnik Anton Lajovic, odvetnik dr. Janko Žirovnik, prvi tajnik društva Glasbene matice dr. Viljem Krejči in ravnatelj matične glasbene šole Matej Hubad. Število članov izvršilnega odbora se je 14. 7. 1919 povečalo – zraven že omenjenih so bili še Stanko Premrl, dr. Ivan Karlin, Stanko Škerlj in drugi. Prim. C. Budkovič, n. d., vol. I, str. 324.

²¹ Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II*, Ljubljana 1995, str. 18.

najzaslužnejši za njegovo ustanovitev, ki je prejel tudi precej priznanj – v Zagrebu ga je jugoslovanska akademija znanosti in umetnosti imenovala za častnega člana. V komisiji za ustanovitev konservatorija so bili sami eminentni Slovenci: Anton Lajovic, dr. Franc Kimovec, Matej Hubad, Stanko Premrl, Julij Betetto, Fran Bučar, Karel Jeraj, dr. Janko Žirovnik, Friderik Rukavina, Ivan Brezovšek, Ignacij Borštnik in drugi.²²

Smeri študija na konservatoriju so obsegale šolo za instrumente (klavir, orgle, violina, viola, čelo, kontrabas, flavta, oboa, klarinet, fagot, trobenta in pozavna), šolo za glasbeno teorijo (elementarna teorija, harmonija, kontrapunkt in kompozicija z pododdelki za izobrazbo kapelnikov, opernih in koncertnih dirigentov, pevovodij in glasbenih učiteljev), šolo za petje (koncertni in operni oddelek) ter operno in dramatično šolo. Primarne naloge konservatorija so bile gojiti in izobraževati kader, ki bo sposoben izvajanja orkestralnih del, sodelovanja pri opernih predstavah, v simfoničnih in vojaških orkestrih, izobraževati operne pevce in operne zboriste ter dramske igralce. Hubad navaja tudi potrebe po umetnikih pianistih, violinistih, violončelistih, solistih vseh instrumentov, potrebe po izobraževanju glasbenih učiteljev (za poučevanje v glasbenih šolah, gimnazijah, učiteljiščih, ...), vodile so ga tudi kadrovske potrebe društev, pomanjkanje kapelnikov in korepetitorjev v gledališčih, koncertnih dirigentov ipd.²³ Matej Hubad je vodil velik glasbenovzgojni zavod, sestavljen iz matične glasbene šole in konservatorija. Tu je od leta 1919 do 1921 poučevalo 57 pedagogov (redni profesorji in suplenti, redni in začasni učitelji), od leta 1918 pa je bilo na seznamu še dodatnih 11 učiteljev, ki so se menjavali.²⁴ Ne glede na neugodne finančne razmere se je konservatorij notranje organizacijsko in pedagoško utrjeval. Od šolskega leta 1922/23 je imel tri stopnje: nižja stopnja konservatorija je obsegala štiri pripravljalne razrede, srednja stopnja tri letnike in višja tri letnike. Enovit študij je tako obsegal deset let. Konservatorij je imel še tri letnike pripravljalnega tečaja za državne izpite iz glasbe. Absolventi tega oddelka so morali opraviti državni izpit pred posebno, od Ministrstva za prosveto imenovano, komisijo.²⁵

Odbor Glasbene matice je decembra leta 1924 k sodelovanju povabil Julija Betetta, da bi na konservatoriju prevzel nekaj ur solopevskega pouka, kar je z veseljem sprejel. Betetto je bil sicer v tem času angažiran kot prvi basist v ljubljanski Operi, kjer je ostal do leta 1930. Veliko pedagoških izkušenj je pridobil pri pevskem teoretiku in pedagogu Ottu Iru (1890–1971)²⁶ in pa v času delovanja na Dunaju, kjer se je posvečal pedagoškemu delu, in sicer s

²² C. Budkovič, n. d., vol. I., str. 326.

²³ Andrej Ožbalt, Matej Hubad – življenje in delo, /dipl. n./, Akademija za glasbo Ljubljana, 1998, str. 60–61.

²⁴ C. Budkovič, n. d., vol. II., str. 25.

²⁵ C. Budkovič, n. d., vol. II., str. 30.

²⁶ Otto Iro (1890–1971), pevski teoretik in diagnostik, avtor knjige *Diagnostik der Stimme* in glavni urednik revije *Stimmwissenschaftliche Blätter*, zadnja leta je poučeval na Dunaju v manjši zasebni glasbeni šoli – podatkov o imenu le te ni bilo zaslediti.

poučevanjem petja na zasebni glasbeni šoli.²⁷ Julij Betetto je začel poučevati konservatorijske pevce februarja leta 1925, in sicer na vseh treh stopnjah – v pripravljalnih razredih, na nižji in višji konservatorijski stopnji. Tako obsežen program sta bila ob njem sposobna izvajati le še pianist Janko Ravnik in Matej Hubad. Delo v ljubljanski Operi Betettu ni dovoljevalo velikega števila učencev, zato je konservatorijskemu odboru predlagal, da za pouk nastavi še basista Franca Pogačnika-Navala (1865–1939),²⁸ kar je odbor sprejel, a Naval nikoli ni dejansko deloval kot solopevski pedagog na ljubljanskem konservatoriju.²⁹ Učitelji na konservatoriju so morali imeti popolno, visoko izobrazbo, sicer so jih bili primorani sprejeti le začasno – honorarno. V šolskem letu 1925/26 so na Srednji stopnji konservatorija absolvirale tri učenke: pevka Milena Verbič iz šole Julija Betetta, pianistka Milica Čop, učenka Marije Švajgerjeve in Zora Zornik, učenka Janka Ravnika. Ustanova je bila podržavljena 5. 1. 1926, 1. aprila istega leta je prešla pod državno upravo. Konservatorij in šola Glasbene matice sta se uradno »ločila« v šolskem letu 1926/27. Tisti učenci, ki niso imeli namena študirati glasbe, so ostali na nižji šoli, drugi so se vpisali na konservatorij.³⁰ V šolskem letu 1928–1929 so na državnem konservatoriju poučevali štirje redni in en t. i. dodeljeni profesor; zraven teh je bilo plačanih iz državnega proračuna še osem profesorjev, a so poučevali tudi na šoli Glasbene matice. Zaposlenih je bilo še 16 honorarno plačanih učiteljev; vseh pedagogov je bilo 39. Po treh letih je ravnateljstvo konservatorija nameravalo sprejeti še 10 učiteljev, tako da bi bil »konservatorij kadrovsko popolnoma podržavljen«.³¹ Dobri dve leti pred ustanovitvijo Glasbene akademije je Državni konservatorij podvojil pedagoška prizadevanja, in sicer ne toliko po številu učencev kot po kvaliteti nastopov in gostovanj. Vse več učencev je bilo uspešnih tako v solističnih nastopih kot v komorno-vokalnih, instrumentalnih in orkestralnih ter zborovskih zasedbah. Nastopali so v šolskih prostorih, v Filharmonični dvorani, v dramskem in

²⁷ Podatkov o imenu zasebne glasbene šole ni bilo zaslediti.

²⁸ Franc Pogačnik-Naval (1865–1939) – v svojem času eden najznamenitejših svetovno znanih liričnih tenorjev. Bil je učenec Antona Nedvéda, še posebej se je zanj zavzel dunajski profesor Joseph Gänsbacher. Že kot študent je Naval sodeloval pri filharmoničnih koncertih in mašah v dunajski dvorni kapeli, pa tudi pri prireditvah slovenskih društev na Dunaju. Leta 1888 je dobil angažma v Frankfurtu na Majni, kjer je ostal sedem let. Debitiral je kot Lyonel v *Marthi* F. von Flotowa ter nastopal kot lirični tenor. Leta 1895 je sprejel stalni angažma v berlinski Dvorni operi, kjer je ostal tri leta. V tem času je uspešno izvajal vloge, kot so Werter, des Grieux, Tamino, Ottavio, Rudolf ipd. Vojvoda Kuberg-Gotha mu je podelil naslov saškega komornega pevca, isti naslov je leta 1901 dobil tudi na Dunaju. Leta 1902 se je sprl z Gustavom Mahlerjem, in sicer zaradi manjše vloge, zaradi česar je zahteval prekinitvev pogodbe. Od občinstva se je poslovil z lastnim koncertom, ki je zanj pomenil pravo zmagovalje. Zatem je spet veliko gostoval po Evropi. Leta 1904 je odšel v Ameriko in nastopal v Bostonu, Chicagu, Philadelphii, Pittsburghu, Washingtonu ter drugje, kjer je pel vloge francoskega repertoarja. Po vrnitvi v Evropo ga je nemški cesar Viljem II. spet pridobil za berlinsko Dvorno opero. Leta 1913 je prenehal nastopati. Leta 1924 se je naselil na Dunaju, kjer je dobil na glasbenem zavodu Neues Wiener Konservatorium mesto solopevskega pedagoga. Kasneje se je preselil v Nico. Pel je preko 80 vlog v italijanščini, nemščini in francoščini, prve plošče je posnel leta 1901, pozneje pa še celo *Cavallerio rusticano* in Schubertov ciklus *Lepa mlinarica*. T. Stanonik, n. d., str. 867. Glej tudi: <http://nl.ijs.si:8080/fedora/get/sbl:2187/VIEW/>, 4. 2. 2012.

²⁹ C. Budkovič, n. d., vol. II, str. 31.

³⁰ C. Budkovič, n. d., vol. II., str. 54.

³¹ C. Budkovič, n. d., vol. II., str. 61.

opernem gledališču. Pedagogi, zaposleni na konservatoriju, so občasno komentirali sporede in predavali o pomenu glasbene vzgoje. V šolskem letu 1935/36, ko je konservatorij slavil 10. obletnico podržavljenja, so priredili tri jubilejne produkcije v dvorani Filharmonične družbe. S temi prireditvami so želeli predstaviti kratek pregled glasbeno-pedagoškega udejstvovanja, uvodno misel pa je na vseh treh produkcijah imel Julij Betetto, ki je bil ravnatelj zavoda od leta 1933.³²

Šolsko leto 1938/39 je bilo za razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem izjemno pomembno, saj se je Državni konservatorij preoblikoval v Glasbeno akademijo. Hkrati s tem si je ustanova naložila nove umetniške in vsebinske naloge. Proces prestrukturiranja se je začel z Glasbeno akademijo v Beogradu leta 1937, kmalu zatem pa še z Glasbeno akademijo v Zagrebu leta 1940 in z Akademijo za glasbo v Ljubljani leta 1946.³³ Profesorji na Državnem konservatoriju so tako postali državni uslužbenci z možnostjo za državno pokojnino, kar jim je omogočalo boljšo eksistenco. V šolskem letu 1926/27 je bilo na srednji šoli konservatorija vpisanih 46 solopevcev, klavir se je učilo 33 učencev, violino 16, violončelo 2, kontrabas 1, pihala 5, trobila 5, orgle 1, harmonijo 1, kompozicijo 4 in kontrapunkt 4 učenci. Iz teh podatkov je razvidno, da je bilo število solopevcev izredno visoko. Vzroke je možno iskati v učitelju kot magnetu, večji popularnosti gledališča oz. v vedno večjih možnostih udejstvovanja. Iz virov in gradiva odgovora na to vprašanje ni mogoče najti.

Na konservatoriju je deloval tudi oddelek, imenovan operna šola, ki je vključevala različne predmete. Dramatično igro je poučevala Cirila Škerlj-Medved (1893–1968), Osip Šest (1893–1962)³⁴ dramatično igro in scenski

³² C. Budkovič, n. d., vol. II., str. 70, 86.

³³ C. Budkovič, n. d., vol. II., str. 97.

³⁴ Osip Šest (1893–1962) je bil igralec, režiser, scenograf in publicist. Obiskoval je enoletni gledališki tečaj pri M. Skrbinšku, med leti 1911–1913 pa Ottovo gledališko šolo na Dunaju. V obdobju med leti 1915–1919 je bil v ruskem ujetništvu, po oktobrski revoluciji je delal v gledališču v Rjazanu, v Moskvi se je seznanil z gledališčem K. S. Stanislavskega. Leta 1919 je bil angažiran v Narodnem gledališču v Ljubljani, kjer se je uveljavil kot režiser, do leta 1926 je tukaj tudi igral (*Peter v Cankarjevem Pohujšanju* v dolini šentflorjanski, *Fedja* v Živih mrtvecih L. N. Tolstoja). Zlasti med vojnama je bil zaslužen za razmah slovenskega gledališča, ki se je z njim uveljavilo kot umetniška profesionalna ustanova. Režiral je 250 predstav. Posvečal se je Cankarjevim dramam, uprizoril dela sodobnih slovenskih in evropskih dramatikov (S. Majcen, L. Kraigher, S. Grum, M. Maeterlinck, O. Wilde, L. Pirandello, A. Strindberg, A. Schnitzler), režiral 13 Shakespeareovih del in jih tudi sam scenografsko opremil. Hkrati je občasno režiral v ljubljanski Operi (po letu 1945 skoraj samo tam) izvorna slovenska dela (*Gorenjski slavček* A. Foersterja) in dela iz svetovnega repertoarja (*Carmen* G. Bizeta, *Jevgenij Onjegin* P. I. Čajkovskega, *Prodana nevesta* B. Smetane); poseben uspeh je bila opera *Zaljubljen v tri oranže* S. S. Prokofjeva (1927). Med leti 1919–1945 je predaval na dramskem oddelku Državnega konservatorija oz. Akademije za glasbo. Objavil je knjige *Kar po domače* (1936), *Enaintrideset in eden* (1937), *Sezam, odpri se!* (1955). Leta 1953 je prejel Prešernovo nagrado. T. Stanonik, *Osebnosti: veliki slovenski biografski leksikon*, Ljubljana 2008, str. 1112.

aranžma, balet Peter Golovin (1894–1981),³⁵ Anton Neffat (1893–1950)³⁶ in pozneje dr. Danilo Švara (1902–1981)³⁷ ter Bogomir Leskovic (1909–1995)³⁸ so skrbeli za glasbeno nastopanje, Ciril Debevec (1903–1973)³⁹ pa za dramaturgijo

- ³⁵ Peter Golovin (prej imenovan Peter Gresserov) (1894–1981) je bil baletnik in operni režiser. Med leti 1904–1912 je študiral balet v Moskvi, leta 1928 je diplomiral iz elektrotehnike na TF v Ljubljani. Kot plesalec je nastopal v Ljubljani v obdobju med 1924–1928, nato je do leta 1944 vodil baletni ansambel ljubljanske Opere in leta 1944 osnoval baletno šolo; vzgojil je ves prvi rod slovenskih plesalcev. Med leti 1947–1951 je deloval v mariborski Operi in vodil Državno nižjo baletno šolo; učil je tudi v operni šoli konservatorija GM oz. AG v Ljubljani (1930–1947). Kot koreograf je postavil več samostojnih baletov (*Maska rdeče smrti* S. Osterca, Petruška I. Stravinskega, *Peer Gynt* E. Griega) in koreografiral baletne v več kot 140 operah in operetah. V Ljubljani, Mariboru, Beogradu in Sarajevu je zrežiral več oper in operet (*Ero z onega sveta* J. Gotovca, *Don Juan* W. A. Mozarta, *Knez Igor* A. P. Borodina, opere G. Puccinija in G. Verdija). Napisal je spomine *Moja ljuba Slovenija* (1985); po njegovih zaslugi se je balet v Ljubljani ohranil kljub finančnim težavam in utrdil svoj pomen v slovenski kulturi.
- ³⁶ Anton Neffat (1893–1950), dirigent, obiskoval je šolo GM v Gorici, med leti 1912–1914 je študiral na Akademiji za glasbo in gledališko umetnost na Dunaju. V obdobju od leta 1921 do 1946 je bil dirigent Opere SNG v Ljubljani, nato pa do leta 1950 direktor in dirigent Opere SNG v Mariboru. Veliko je prispeval k njeni obnovi in umetniški rasti. Leta 1949 je prejel Prešernovo nagrado. T. Stanonik, *Osebnosti: veliki slovenski biografski leksikon*, Ljubljana 2008, str. 298.
- ³⁷ Dr. Danilo Švara (1902–1981), skladatelj, dirigent in operni režiser. Leta 1925 je bil promoviran iz političnih in državnih ved v Frankfurtu ob Majni, leta 1930 je na tamkajšnjem Hohenovem konservatoriju diplomiral iz kompozicije, dirigiranja in operne režije. Klavir je študiral zasebno. Od leta 1925 je bil s premori dirigent Opere v Ljubljani, v obdobju 1957–1959 pa njen direktor. Od leta 1947 je učil dirigiranje na AG v Ljubljani, med leti 1962–1972 je bil zaposlen kot redni profesor. Preizkusil se je v vseh kompozicijskih zvrsteh; bil je privrženec radikalnih smeri (atonalnost, neoklasicizem, deloma ekspresionizem; opera *Kleopatra*), pozneje se je nagibal k neo- in postromantiki, slovenski folklori in istrski lestvici (*Sinfonia da camera in modo istriano*). V 60. letih je v zmernejšem modernizmu povezal folkloro z dodekafonijo (opera *Ocean; Concerto grosso dodecafono*). Mojstrsko je prirejal slovenske ljudske pesmi (*Variacije na narodno O Martinu Kebru*). Leta 1968 je prejel nagrado Prešernovega sklada, leta 1973 je bil nagrajen s Prešernovo nagrado. T. Stanonik, *Osebnosti: veliki slovenski biografski leksikon*, Ljubljana 2008, str. 1160–1161.
- ³⁸ Bogomir Leskovic (1909–1995), dirigent in skladatelj. Po študiju na konservatoriju v Ljubljani je leta 1932 diplomiral iz violončela in kompozicije na Akademiji za glasbo in gledališko umetnost na Dunaju, zasebno se je učil dirigiranje in solopetje. Sprva je bil koncertant na violončelu, leta 1940 je postal dirigent gledališča v Badnu, po letu 1945 je dirigiral na Dunaju, od leta 1951 pa v Ljubljani (do leta 1975 je bil dirigent Opere SNG in SF, v obdobju od 1968 do 1973 tudi direktor Opere). Izvajal je predvsem klasična in romantična dela, veliko pozornost je namenjal slovenskim avtorjem. Po uspešnem gostovanju Opere SNG s predstavo S. S. Prokofjeva *Zaljubljen v tri oranže* v Amsterdamu in Parizu 1956 je dirigiral naslavnejšim evropskim orkestrom, leta 1974 tudi v Avstraliji. V ospredju njegovega poznoromantičnega skladateljskega opusa je orkestralna glasba (*Etuda*, 1932; *Domovina*, enostavna simfonija, 1940; *Partita v h-molu*, 1943; *Kolo*, 1945), skladal pa je tudi komorna (*Pet anekdot*, za klavir, 1943), vokalno-instrumentalna dela (*Soneti nesreče*, ciklus za tenor in orkester, 1951), samospeve (*Pet slovenskih narodnih pesmi*, 1938). Napisal je nov konec opere M. P. Musorgskega *Hovanščina* in priredil *Sedem balkanskih plesov* M. Tajčevića za simfonični orkester (1954). Je častni član SF v Ljubljani, leta 1972 je prejel Prešernovo nagrado. T. Stanonik, *Osebnosti: veliki slovenski biografski leksikon*, Ljubljana 2008, str. 618.
- ³⁹ Ciril Debevec (1903–1973), režiser, igralec, publicist. V Ljubljani je študiral slavistiko, v Pragi absolviral Nemško gledališko akademijo in obiskoval konservatorij. Leta 1927 je bil angažiran v Narodnem gledališču v Ljubljani, leta 1939 postal glavni režiser v Operi, v obdobju od 1943 do 1945 je bil ravnatelj Drame, med leti 1945–1947 pa je deloval v mariborskem Gledališču, nato do leta 1965 kot operni režiser v Ljubljani. Kot dramski režiser se je uveljavil v delih simbolistov (M. Maeterlinck, *Stilmondski župan*, W. B. Yeats, *Gospa Cathleena*), z vojnimi dramami, s Klubundovimi prepesnitvami starih kitajskih in japonskih iger ter z izvirnimi interpretacijami A. Strindberga (*Nevesta s krono*, *Labodka*) in Cankarja (*Lepa Vida*, *Hlapci*). V delih, ki jih je režiral, je tudi igral – pomembnejše vloge: Osvald (H. Ibsen, *Strahovi*), Ivan (F. M. Dostojevski, *Bratje Karamazovi*), *Inkvizitor* (G. B. Shaw, *Sveta Ivana*), *Jag*, *Hamlet* (W. Shakespeare, *Othello*, *Hamlet*). Pri opernem delu (več kot 50 režij) je pomembno prispeval k igralski kakovosti pevskih stvaritev in umetniškemu vzponu ljubljanske Opere. Objavil je *Gledališke zapiske* leta 1933 in *Izbrane gledališke članke* leta 1967. T. Stanonik, *Osebnosti: veliki slovenski biografski leksikon*, Ljubljana 2008, str. 184.

in režijo. Obiskovalo jo je 17 učencev.⁴⁰ Podatkov o absolventih iz virov in gradiva ni bilo zaslediti. V času do leta 1930 je bilo na višji šoli konservatorija zelo malo učencev – klavir so obiskovali 3 učenci, violino 2 in violončelo le 1 učenec.⁴¹ V šolskem letu 1929/30 je imel konservatorij naslednje tri stopnje: enoletni pripravljalni tečaj za glasbeno teorijo, solfeggio in mladinsko petje, tri razrede za glasbeno teorijo in zborovsko petje, klavir, violino ter dva razreda za violončelo. Po šestih letnikih srednje šole je lahko učenec nadaljeval štiriletni študij na višji šoli konservatorija – od leta 1931 sta tu delovala dva letnika šole za dirigiranje. Pedagoški tečaj je imel štiri letnike srednje stopnje, solistični pevci pa so obiskovali tri leta operne šole. Tisti učenci, ki niso opravili izpita za konservatorij, so lahko nadaljevali pouk na šoli Glasbene matice. Pogoj za vpis v srednjo šolo konservatorija so po priporočilih vodstva bili končani štirje razredi splošne srednje šole (gimnazije, realke ali meščanske šole). Na srednji šoli konservatorija so poučevali solistično petje, klavir, orkestralne instrumente in orgle. Vsi učenci so morali obiskovati dopolnilne predmete: glasbeno teorijo, harmonijo, kontrapunkt, kompozicijo, instrumentacijo, nauk o instrumentih, oblikoslovje, glasbeno analizo, estetiko in zgodovino, komorne vaje, klavirsko spremljavo, orkestralne vaje, mladinsko petje, zborovsko in operno šolo, ples in plastiko (najverjetneje likovno plastiko, op. p.).⁴²

Oddelek za kompozicijo in dirigiranje je imel na višji šoli konservatorija pet letnikov. Nadarjeni učenci srednje stopnje za klavir, violino, violončelo, solistično petje ali kompozicijo so po sprejemnem izpitu lahko nadaljevali študij na višji šoli konservatorija že po treh letih.

Učni načrt za glavne predmete srednje in višje stopnje je bil v glavnem uravnavan po učnem načrtu konservatorijev v Pragi, na Dunaju in zahodnoevropskih glasbenovzgojnih zavodih. Šolo za dirigiranje so obiskovali učenci s končanima dvema letnikoma kompozicije. Letnik ni bil enak šolskemu letu, ampak je bil odvisen od predelanega učnega gradiva in je lahko trajal tudi več kot eno šolsko leto. Mojstrske šole ljubljanski konservatorij ni imel.⁴³ Predmet dirigiranje so na konservatoriju uvedli šele v šolskem letu 1930/31, poučeval ga je Lucijan Marija Škerjanc.⁴⁴ V istem šolskem letu se je pedagoški tečaj preimenoval v pedagoško-učiteljski oddelek ter doživel sledeče spremembe: študij je trajal štiri leta in je bil razdeljen na osem semestrov. Po končanem osmem semestru so absolventi na podlagi diplomskega izpita dobili diplomu o opravljenem pedagoško-učiteljskem oddelku na Državnem

⁴⁰ C. Budkovič, n. d., vol. II., str. 55.

⁴¹ C. Budkovič, n. d., vol. II., prav tam.

⁴² C. Budkovič, n. d., vol. II., str. 60.

⁴³ C. Budkovič, n. d., vol. II, str. 60–61.

⁴⁴ C. Budkovič, n.d., vol II., str. 62.

konservatoriju. Po tem šolskem letu in vse do upokojitve Mateja Hubada (5. 12. 1933) se predmetnik konservatorija ni več spreminjal.⁴⁵

Tako, kot se je skrb za bodoči izobražen kader na glasbenem področju z ustanovitvijo Konservatorija in kasneje z Glasbeno akademijo povečevala, se je vsestransko razvijala tudi gledališka dejavnost, ki je morala prestopiti tako repertoarne kot umetniške pragove. Med poglavitnimi nalogami tega časa je bilo razrešiti vprašanje, kako oplemenititi narodno-romantični veselični značaj, t. i. ljudske igre, do takšne mere, da uprizoritev poljudnih besedil ne bi služila zgolj zabavnim ciljem širokega kroga gledalcev. Prikazala naj bi igralsko ponazoritev kmečkega in malomestnega življenja ter kako zgledno uprizoriti slovensko zgodovinsko dramo. V njej naj ne bi bil prisoten le posnetek evropske zgodovinske igre, ampak predvsem umetniška manifestacija slovenskega narodnega duha.

Igralsko izročilo rodu slovenskih poklicnih gledaliških osebnosti, ki jim je pripadala tudi Polonca Juvanova, je skoraj neopazno prehajalo v uprizoritveno dejavnost osrednjega slovenskega gledališča. S pridom je ohranjalo tisto ljudsko domačnost, ki je nekoč pritegnilo gledalce v Deželnem gledališču. Med pomembne igralce tega rodu prištevamo še Milana Skrbinška, Josipa Daneša, Rada Železnika in druge. S svojimi uprizoritvami nešteti komedijantskih vlog so spodbujali takratni mlajši rod sorodnih igralcev, ki so jim gledalci in kritiki pripisovali značaj t. i. ljudskih igralcev. To so bili Fran Lipah, Lojze Potokar, Janez Cesar, Stane Sever in Ančka Levarjeva.

Ena izmed značilnosti gledaliških let od 1919 do 1940 je obnovitev domačega gledališkega izročila v smislu upoštevanja izkušenj tujih kulturnih središč na slovenskih tleh. Ta duh se je odražal ne samo pri igralcih in režiserjih, ampak tudi pri dramaturgih, scenografih, kritikih in drugih javnih delavcih na Slovenskem. Slovenski akterji so zato vneto raziskovali sodobne poglede na igralske stile, tvegali drugačne kompozicijske prijeme kot v preteklosti in nove poizkuse, ki naj bi najprej izražali slovensko narodno zavednost, vendar v posodobljeni obliki. Ta naravnost je bila ena izmed velikih potez v tradiciji ljubljanske Drame, ki je sočasno pospešila dvig kvalitete predstav tudi v drugem profesionalnem gledališču, v mariborski Operi in Drami, kakor tudi v nekaterih amaterskih družinah, kot sta bila npr. Šentjakovski in Delavski oder v Ljubljani ter Ljudski oder v Mariboru. Ljubljanska Drama je svojo znamenito razvojno dobo doživela pod vodstvom Pavla Golie⁴⁶ v obdobju med obema vojnama, kritična uvodna leta

⁴⁵ Andrej Ožbalt, Matej Hubad – življenje in delo, /dipl.n./, Akademija za glasbo Ljubljana, 1998, str. 62.

⁴⁶ Pavel Golia (1887–1959) je bil pesnik in dramaturg. Sprva je bil častnik v avstro-ogrski vojski, leta 1915 pa je kot stotnik prešel k Rusom. Bil je upravnik Drame SNG v Ljubljani (1919–1946, razen 1923–25 in 1941–45). V pesnjenju (*Večerna pesmarica*, *Pesmi o zlatolaskah*, oboje leta 1921) je izhajal iz dekadence, vpletal je prvine ironije, svetovljanstva, resignacije, skepse in nazadnje doživljanja smrti; značilni so čut za ritem, jasen slog in artizem; pojavljajo se tudi motivi 1. in 2. svetovne vojne. Pisal je drame in gledališko uspešne mladinske igre. Od leta 1953 je bil redni član SAZU, leta 1950 je prejel Levstikovo nagrado. T. Stanonik, L. Brenk, n. d., str. 294.

v ta razvoj pa segajo od ustanovitve Drame leta 1919 do sezone 1924–25. V teh letih se je nekdanji igralski ansambel deželnega gledališča preobrazil v novo trdnejšo in vsestransko naprednejšo gledališko združbo. Takrat se tudi t. i. začasni Gledališki konzorcij preoblikuje v čvrsto direkcijo Drame in Opere. Pomembna umetnika, ki sta se v tem času vrnila iz tujine s številnimi izkušnjami in znanjem ter odločilno posegla v razvoj slovenske gledališke kulture, sta bila Marija Vera in Ivan Levar – njun izjemen pomen se kaže na obeh področjih njune dejavnosti – tako na odrih kot tudi na pedagoškem področju.

Ivan Levar (1888–1950) je bil s svojim zvenečim baritonom že sam po sebi obet za veliko gledališko in pevsko kariero. Bil je operni pevec, igralec in pedagog. Med leti 1906–1912 je študiral petje na Akademiji za glasbo in upodabljajočo umetnost na Dunaju. Prvi angažma je dobil v Moravski Ostravi, drugega v nemškem Aachnu, vmes je veliko nastopal na koncertnih in opernih odrih po Nemčiji in Avstriji. Dobil je celo povabilo v Wagnerjev Beyreuth. Njegov zelo hitri vzpon po poti uspeha je prekinila prva svetovna vojna, med katero se je Levar umaknil v zagrebško opero, po vojni ga je pot vodila na domača tla, v Ljubljano, kjer je bil od leta 1918 član Opere in od leta 1924 član Drame. V tujih in domačih opernih hišah je pel prve baritonske vloge, posebno uspešen je bil v slovanskem opernem repertoarju – njegova izjemnost se kaže v pevski zmogljivosti in muzikalnosti ter neverjetni igralski domiselnosti (*Jevgenij Onjegin* P. I. Čajkovskega, *Boris Godunov* M. P. Musorgskega). Te odlike so Levarju pomagale prebroditi krizo sredi tridesetih let, ko je njegov bariton začel izgubljati pevsko moč, tako da je moral končati svojo operno kariero. Ruski emigrant, igralec in režiser Boris Putjata ga je v eni sami za Levarja kritični sezoni pripravil na prestop iz Opere v Dramo, in sicer z vlogo Othella. Levarjev smisel za igralski poklic se je izkazal kot velikopotezni, saj se je kot dramski igralec uveljavljal v vlogah klasičnega sporeda (Sofokles, Goethe), zlasti pa v Shakespearovih tragedijah in komedijah. Z režiserjem Brankom Gavello je sodeloval v zgodnjih tridesetih. Med vojnoma in prva leta po letu 1945 je kot eden med najpomembnejšimi člani ljubljanske Drame igral večino vodilnih vlog. Že po zunanosti je bil primeren za junaške, tudi silaške vloge; te posebnosti je opustil zlasti v 30. letih, ko je v sodelovanju z Gavello ustvaril mogočne in hkrati z intelektualno ostrino izrisane podobe, antologijske v razvoju slovenske dramske umetnosti. Odigral je okoli 130 opernih in 160 dramskih vlog. Bil je interpret intelektualnih vlog in žlahten komedijant.⁴⁷

Marija Vera (1881–1954) se po svoji umetniški biografiji zelo razlikuje od igralk na slovenskem odru pred prvo svetovno vojno, npr. Vele Nigrin in Zofije Borštnik. Svojega igralskega znanja ni iskala v amaterskih spodbudah, ampak je sama odšla iz rodnega Krasa na Konservatorij na Dunaj. Paul Schlenther, načelni zagovornik nemškega naturalizma, prvi izdajatelj Ibsenovih zbranih del in

⁴⁷ Prim. T. Stanonik, L. Brenk: n. d., str. 621. Glej tudi F. Kalan: Evropeizacija slovenske gledališke kulture, *Linhartovo izročilo*, Ljubljana: Drama SNG, 1957, str. 70–71.

takratni direktor Burgteatra, jo je sprejel na igralski oddelek tamkajšnje Akademije za glasbo in upodabljajočo umetnost, ki jo je končala z odliko. Učitelji Marije Vere, kot so Römpler, Gregori in Heine, so bili nad njo navdušeni, dunajski tisk pa je o igralkinem temperamentu in tragični sili njene igre pisal že ob šolskih produkcijah. Marija Vera je prvi in edini primer starejšega slovenskega igralskega rodu, ki je s popolno akademsko izobrazbo stopila v igralski poklic. Gledališka pot Marije Vere se je začela leta 1907 z dvojnimi uspehi – po absolutoriju je podpisala pogodbo z dunajskim dvornim gledališčem, vendar se ta pogodba praktično ni nikoli uveljavila, saj je še v isti sezoni odšla v Zürich in tam nastopila v naslovni vlogi Schillerjeve *Device Orleanske*. V naslednjih letih je veliko gostovala po tujih gledaliških odrih: v Mannheimu, Gdanku, Reinhardtovem Nemškem gledališču v Berlinu, Baslu in Sankt Petersburgu.⁴⁸

Z Marijo Vero in Ivanom Levarjem je poljudno izročilo nekdanjih gledaliških časov, ki so se začeli v čitalniških gibanjih in na odru novega deželnega gledališča v Ljubljani, doseglo nenaden prehod iz romantične domačnosti v evropsko prezenco. Njuno temeljno geslo je imelo tri zahteve: umetniška ubranost igralske stvaritve, velikopoteznost karakterne kompozicije in dikcionalna linija, ki ne dopušča malomarnosti ne v melodiki in ne v ritmiki pesniškega besedila.⁴⁹

Sklep

Za obravnavano obdobje od konca 19. stoletja do druge svetovne vojne velja ugotovitev, da so bili gledališki igralci večinoma tudi pevci glasbeno-gledaliških del, na kar je vplivala tradicija, ki izhaja iz vseevropske prakse in iz delovanja ljubljanskega Dramatičnega društva. Le to je uprizarjalo burke s petjem, šaloigre, veseloigre, prizore s petjem, spevoigre, alegorije, igrokaze, žalostne igre, komične operete, operete in opere, kar so po prelomnem letu 1892 ob ustanovitvi Narodnega gledališča, ki naj bi se dvignilo na višjo profesionalno raven, zaradi ustaljene prakse in pomanjkanja izobraženega pevskega kadra tudi nadaljevali.⁵⁰ Tako lahko na Slovenskem za precejšnje obdobje govorimo o polivalentnem profilu gledališkega igralca, katerega delo je temeljilo tudi na pevskih vlogah. K igralsko-pevski izobrazbi vsakega posameznika je veliko pripomogla ljubljanska Dramatična šola, delujoča znotraj Dramatičnega društva. Temeljila je na tečajih, v katerih so izobraževali v igralskih in pevskih veččinah. Večji korak naprej je bil storjen s poučevanjem solističnega petja po letu 1882 z ustanovitvijo Glasbene šole Glasbene matice v Ljubljani – pouk petja je dobil povsem novo formulacijo

⁴⁸ F. Kalan: Evropeizacija slovenske gledališke kulture, *Linhartovo izročilo*, Ljubljana: Drama SNG, 1957, str. 66–70.

⁴⁹ Prav tam.

⁵⁰ Prim. D. Koter: Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem: od diletantizma Dramatičnega društva do poskusov profesionalizacije v Deželnem gledališču, *Muzikološki zbornik*, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2010/I, str. 57–72.

oziroma drugačne cilje: izšolati solistične pevce, ki bodo usposobljeni peti na odrskih deskah v gledališču.⁵¹

Prvi rod slovenskih poklicnih igralcev, h kateremu sodijo Anton Verovšek, Anton Cerar, Avgusta Danilova, Zofija Borštnik (z gledališkim imenom Zvonarjeva), je svojo umetniško pot začel v ljubljanski čitalnici in kasneje v novem Deželnem gledališču. Pri vseh naštetih je opazen izrazit prehod iz amaterstva v profesionalizem. Bodoči profesionalni igralci so se igralsko izobraževali na študijskih potovanjih v Pragi in na Dunaju. Možnosti gostovanj so jim nudila mesta, kot so Zagreb, Trst, Sofija idr. V Sloveniji so se v tistem času izobraževali pri starejšem vrstniku Ignaciju Borštniku.

Za sociološko strukturo slovenskega gledališča v teh letih je značilno, da so gledališčniki, kasneje cenjeni profesionalni igralci, po večini izhajali iz perifernega sveta, in sicer kot bivši obrtniški vajenci, rokodelci ali mali uradniki oz. študenti. V njihovem poklicnem in tudi v umetniškem razvoju se vseskozi odraža velika volja in pogum malega slovenskega človeka.

Pomembna prelomnica se je zgodila leta 1919, ko je bil ustanovljen ljubljanski konservatorij, leta 1926 podržavljen in preimenovan v Državni konservatorij, prav tako pa se je februarja 1919 dvignil zastor v novi hiši ljubljanske Drame. Širok profil igralca, ki je bil obenem pevec z igralskimi veščinami, je posledica izobraževanja polivalentnega profila glasbeno-gledališke scene. K temu je zagotovo največ pripomogel program Konservatorija, kjer so poučevali petje (koncertni in operni oddelek) ter imeli operno in dramatično šolo. Primarne naloge konservatorija so bile gojiti in izobraževati kader, ki bo sposoben izvajanja orkestralne glasbe, sodelovanja pri opernih predstavah, v simfoničnih in vojaških orkestrih ter gojiti in izobraževati operne pevce, operne zboriste in dramske igralce.

Delovni pogoji za gledališčnike so bili med leti 1919–1940 izredno težki, kljub dejstvu, da sta bili glavni dve poklicni gledališči v Ljubljani in Mariboru takrat že podržavljeni ali vsaj delno podružbljeni. Tedanja družba se je spoprijemala z gospodarsko krizo, z zelo majhnim zanimanjem političnih strank za umetniško dejavnost, kar je posledično vplivalo na državno (ne)podporo, s cenzurnimi ukrepi za marsikatero uprizoritev, ki ni bila oblastem všeč, in ne nazadnje s pomanjkljivo strokovno izobrazbo mladih igralcev (pevcev). V tem obdobju so mladi igralci še vedno odhajali na druge odre, običajno v privilegirana gledališča v Jugoslaviji in tujini, ki so nudila več razvojnih možnosti in umetniških potrditev. Čas med obema vojnama je bil v marsičem kriznega značaja: Opera v Ljubljani za najbolj nadarjene pevce ni bila privlačna, ne po repertoarju in ne po tehtnosti ansambla. Iz začaranega kroga je bilo težko izstopiti, zato so številni slovenski pevci svetovnega slovesa zapustili domača tla in se vračali le še na gostovanja ali zaslužen oddih v zrelih letih.

⁵¹ C. Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem I.*, Ljubljana, 1992, str. 201–202.

Literatura

- Balažič, Š. (1992). *100 let Operne hiše v Ljubljani*. Ljubljana: Slovensko narodno gledališče.
- Budkovič, C. (1992). *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem I.*, Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Budkovič, C. (1995). *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II.*, Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Cvetko, C. (1990). *Julij Betetto – umetnik, pedagog in organizator glasbenega šolstva*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- Kalan, F. (1957). *Evropeizacija slovenske gledališke kulture. V: Linhartovo izročilo*. Drama SNG Ljubljana. Str. 30–120.
- Kalan, F. (1980). *Živo gledališko izročilo*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Koblar, F. (1967). *Zgodovinski oris vzgoje za slovensko gledališko umetnost. V: Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*. Ljubljana. 3. knjiga. Str. 30–91.
- Kocjan – Barle, M. (2007). *Slovenski veliki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga Založba. 7. knjiga MA–NE.
- Koter, D. 2010. *Razvoj profila gledališkega in opernega režiserja na Slovenskem med obema vojnama. V: Muzikološki zbornik*. Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Str. 109–122.
- Moravec, D. (1980). *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Nolli, Josip [Online]. Dostopno na: <http://nl.ijs.si:8080/fedora/get/sbl:1831/VIEW/> [dostop 5. januar 2012]
- Nigrinova, Avgusta (Vela). [Online]. Dostopno na: <http://nacenace.wordpress.com/2010/07/23/337/> [dostop 5. januar 2012]
- Ogrizek, M. (2006). *Leksikon Sova*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Ožbalt, A. (1998). *Matej Hubad – življenje in delo /dipl. n./*. Ljubljana: Akademija za glasbo.
- Pogačnik – Naval, Franc. [Online]. Dostopno na: <http://nl.ijs.si:8080/fedora/get/sbl:2187/VIEW/> [dostop 4. februar 2012]
- Stanonik, T., Brenk, L. (2008). *Osebnosti: veliki slovenski biografski leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Škulj, E., urednik (2000). *Gerbičev zbornik*. Ljubljana: Knjižica Cerkevne glasbenika, Družina.