

CIRIL CVETKO

A stylized, handwritten signature in white ink, featuring a large, sweeping initial 'C' followed by the name 'Cvetko' in a cursive script. The signature is positioned at the bottom of the page, partially overlapping a thin horizontal line.

129941



SLOVENSKI GLEDALIŠKI
IN FILMSKI MUZEJ
LJUBLJANA



98940/787

159951

CIP — katalogizacija v knjigi
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

782.071.2(497.18) Betetto J.

CVETKO, Ciril

Julij Betetto : umetnik, pedagog in organizator glasbenega
šolstva / Ciril Cvetko. — Ljubljana : Slovenski gledališki in
filmski muzej, 1990. — (Dokumenti Slovenskega gledališkega in
filmskega muzeja)

21117184

IN FILMSKI MUZEJ
LJUBLJANA

4291011

CIRIL CVETKO
JULIJ BETETTO

JULIJ BETETTO

*umetnik, pedagog in organizator
glasbenega šolskega*

DOKUMENTI
SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA
IN FILMSKEGA MUZEJA

CIRIL CVETKO

JULIJ BETETTO

*umetnik, pedagog in organizator
glasbenega šolstva*

LJUBLJANA 1990

CIRIL CVETKO

JULIJ BETETTO

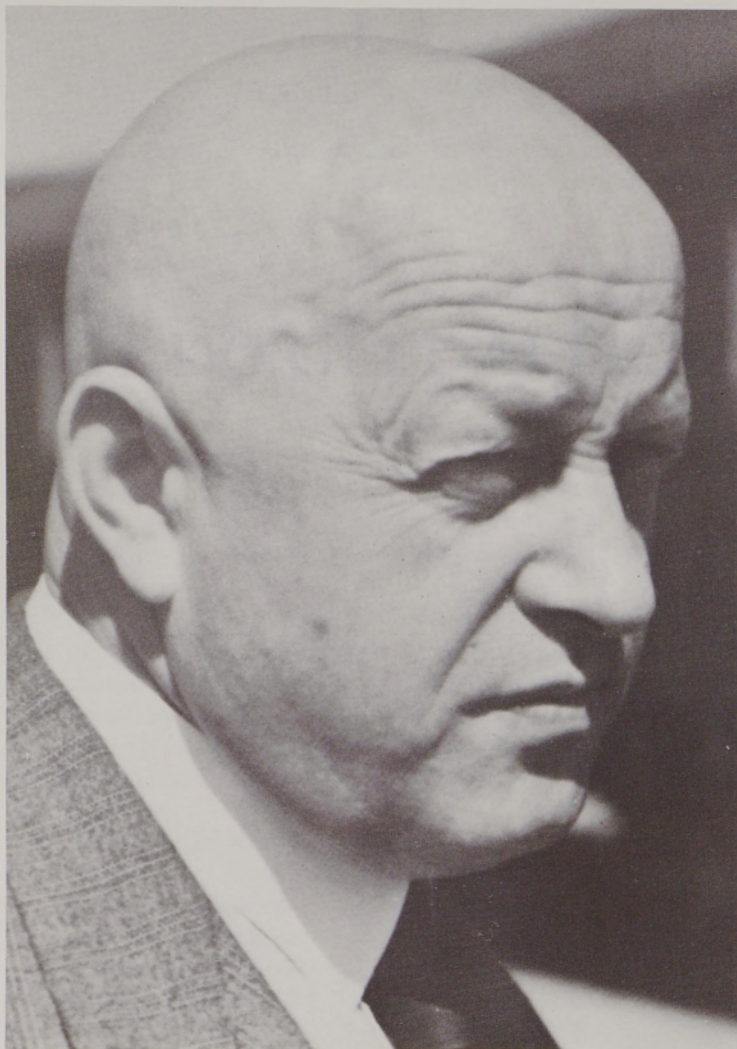
umetnik, pedagog in organizator
globočnega šolstva



0 8 -03- 1991

099401857

LJUBLJANA 1990



Julij Betetto

I.

POT DO GLEDALIŠČA

Ko je jeseni 1903 Julij Betetto prvič stopil na deske ljubljanskega opernega odra, je minevalo že enajsto leto, odkar so na njih redno uprizarjali operna in operetna dela v slovenskem jeziku, manj zahtevne komade, operne odlomke in spevoigre pa so v slovenščini igrali že pred letom 1892, ob koncu XVIII. stoletja npr. »malo« opero »Belin«, ki jo je 1780 spisal kamniški »egregius Compositor et Musicus« Jakob Zupan pa J. K. Novakove glasbene vložke k Linhartovi komediji »Veseli dan ali Matiček se ženi« iz leta 1790. Po letu 1848 je Slovensko društvo v Ljubljani igre s petjem, operete in cele opere začelo izvajati v slovenščini pogosteje.

Tako je lep uspeh 1869 dosegla spevoigra »Tičnik« Benjamina Ipavca, navdušila je prva slovenska opereta »Gorenjski slavček«, ki jo je 1872 napisal češki rojak, pri nas udomačeni skladatelj Anton Foerster, poleg njiju pa so tedaj v Ljubljani izvajali operete Jacquesa Offenbacha, Gaetana Donizettija, Heinricha Weidta, Ivana Zajca in drugih ter opere »Miklavž« J. R. Rozkošnega, »V vodnjaku« Viléma Blodka, »Codrillo« Rudolfa Wurmba idr.

29. septembra 1892 je bil za slovensko operno uprizarjanje pomemben datum. Tega dne je slovensko Dramatično društvo prvič uporabilo novo gledališko stavbo in pod imenom Slovensko Deželno gledališče v njej izvedlo predstavo, ki je obsegala predigro h Glinkovi operi »Ruslan in Ljudmila«, v nadaljevanju pa Funtkov »Prolog« in Jurčičevo »Veroniko Deseniško«.

Poslej je slovensko gledališče delovalo pod isto streho z nemškim gledališčem. Sočasno bivanje in delovanje obeh gledaliških hiš je imelo svoje dobre in slabe strani, predvsem pa je pogojevalo medsebojno tekmovanje, primerjavo njunih umetniških dosežkov; šlo je za ugled, za utrjevanje slovenske narodne samozvesti.

Slovensko Deželno gledališče se je tega zavedalo. S svojimi uprizoritvami je moralo biti nemškemu vsaj enakovredno, če že ne boljše od njega. Moralo je skrbeti za pretehtan, kakovosten repertoar, ki ni smel zaostajati za evropskimi gledališči, obenem pa tudi sloneti na slovanskih in še posebej slovenskih delih. Izbirati je moralo kvalitetne soliste. Težje je bilo delo z ansambli. Za orkester je najemalo vojaške godbenike, v pevskem zboru pa so nastopali člani Matičnega zbora. Za vodenje predstav si je pridobilo Frana Gerbiča.

Slovensko Deželno gledališče je Gerbiča angažiralo po sreči. Čeprav je bil zelo uspešen v tujini, nastopal je na opernih in koncertnih odrih v Pragi, Zagrebu, Ulmu in Lvovu, je sprejel vabilo iz Ljubljane, bolj iz rodoljublja kot iz umetniških nagibov. Sprva je bil dirigent Narodne čitalnice in najrazličnejših društev, vodil je opere in operete, izdajal je zbornik za cerkveno glasbo Lira sionska, urejeval je revijo Glasbena zora, mnogo je komponiral, tudi dve operni deli, 1982 pa je prevzel mesto dirigenta Slovenskega deželnega gledališča.

Gerbič je v njem odigral veliko vlogo. Pripravljaj je programe za operne sezone, vadal soliste, zbor in orkester, dirigiral predstave, prevajal besedila opernih del, spodbujal domače skladatelje, naj pišejo nova glasbeno-scenska dela itn. Že njegova prva sezona 1892/93 je bila programsko pestra in kvalitetna: poleg operet Offenbacha, Suppéja, Ivana Zajca in drugih je uprizoril Mascagnijevo opero »Cavalleria rusticana« in Blodkovo enodejanko »V vodnjaku«, ki sta 3. oktobra 1892 odprli prvo redno slovensko operno sezono. Nato je pripravil Bendlovo komično opero »Stari ženin«, Kreutzerjevo romantično opero »Prenočišče v Granadi« in druge. Vsako sezono je v program vključeval več opernih komadov, pri čemer ni pozabljal na domača dela, npr. na Parmove »Teharske plemiče«.

Gerbičeva spodbuda je kmalu rodila sad. Njegovemu povabilu slovenskim skladateljem, naj pišejo nova dela, se je najprej odzval Viktor Parma in opernemu vodstvu ponudil tri novitete: »Urha, grofa celjskega«, ki ga je zložil 1895, »Ksenijo«, napisano 1897 in »Staro pesem« iz leta 1898. Sam je 1896 ustvaril opero »Kres«, Anton Foerster je istega leta predložil v opero predelanega »Gorenjskega slavčka« itn. Fond slovenskih glasbeno-scenskih del se je večal iz leta v leto.

Ob koncu sezone 1893/94 je težo predstav v slovenskem Deželnem gledališču prevzel dirigent Hilarij Benišek, ki je nato z manjšim prenehanjem v Ljubljani deloval do junija 1910, Gerbič pa je uprizoril, ki jih je pripravil do kraja sezone 1894/95, vodil še v sezone 1895/96, 1896/97 in 1897/98.

Benišek je v Ljubljani pripravil najprej »Marto« Friedricha Flotowa; po njej je v sezoni 1894/95 dirigiral še Verdijevega »Trubadurja« in Maillartovo opero »Puščavnikov zvonček«. Prihodnja Beniškova sezona je bila programsko bogatejša, obsegala je Meyerbeerovo »Afričanko«, Humperdinckovo bajno igro v treh slikah »Janko in Metka«, Bizetovo »Carmen«, Suppéjevo opereto »Deset deklet, a za nobeno moža« in Gounodovega »Fausta«. Dve sezoni brez slovanskega ali slovenskega dela sta v Ljubljani sprožili veliko nezadovoljstvo. Benišku so očitali, da ne vodi pravilne programske politike, da zanemarja izvirna slovenska in slovanska dela.

Benišek je proteste upošteval in na začetek sezone 1896/97 postavil »Gorenjskega slavčka«, nato pa izvedel še Zajčevo komično opero »Mornarji na krov« in Parmovo enodejanko »Ksenija«. Tudi v naslednjih sezonah je v program uvrstil več slovanskih in slovenskih oper, med njimi Moniuszkovo »Halko«, Parmovo »Staro pesem«, Blodkovo enodejanko »V vodnjaku«, Smetanovi operi »Prodana nevesta« in »Dalibor«, Zajčevega »Zrinjskega« in druga dela, kar pa kritike na njegov rovaš ni ublažilo. Moral je oditi iz Ljubljane.

Na njegovo mesto je jeseni 1901 stopil Čeh Bogomil Tomáš. »Gospod Tomáš je izkušen in zelo energičen kapelnik. Vpliv novega vodstva se blagodejno opaža tako v petju kakor v godbi,« je ugotovil anonimni pisec v zadnji številki Ljubljanskega zvana 1901. V kratkem času je Tomáš obnovil ali na novo naštudiral devet predstav, med njimi Verdijevega »Rigoletta«, Rossinijevega »Viljema Tella« in Zajčevega »Zrinjskega«, dolgoročnejšega koncepta za programsko in kadrovsko obnovo ljubljanske operne hiše pa ni predstavil. 21. marca 1902, po sedmih mesecih bivanja med Slovenci, je dirigiral še Rossinijevega »Viljema Tella«, nato pa Ljubljano nepričakovano, brez slovesa zapustil. Gledališče je ostalo brez dirigenta. Delo v Operi je nadaljeval korepetitor Josip Proházka.

Voditelji slovenskega Deželnega gledališča so se tedaj znova začeli pogajati z Beniškom in ga pregovorili, da se je vrnil. Jesen 1902 je v slovenskem opernem gledališču potekala kot v prejšnjih letih. Benišek je pripravljaval predstavo za predstavo, najprej Wagnerjevega »Večnega mornarja«, nato »Prodano nevesto« pa Albinijevo »Maričon«, »Dalibora«, »Cavallerio«, Kovačovičeve »Psoglavce«, »Fausta«, Offenbachove »Hoffmanove pripovedke«, Franchettijevo veliko opero »Azraël« in za sklep sezone 1902/3 Parmove »Caričine Amazonke«. Program torej, ki je bil pester, dobro izbran, z mnogimi novostmi, upoštevajoč slovansko oz. slovensko operno literaturo.

Podobno programsko politiko je Benišek uresničeval tudi v sezoni 1903/4, ko so Betetta sprejeli v operni zbor. Za odprtje sezone je pripravil Verdijevega »Otella«, za njim Puccinijeve »Boheme«, »Onjegina« P. I. Cajkovskega, »Prodano nevesto« itn.

Betetto je bil ob vstopu v operno hišo ves iz sebe. Ko je, osemnajstletnik, jeseni 1903 po maturi premišljal, kam naj gre, kje naj se zaposli, je računal najprej na železnico. Vložil je prošnjo za sprejem v službo, a zaman. Po naključju se je tedaj srečal z Josipom Pavškom, prvim slovenskim Vaškom v »Prodani nevesti«, ki mu je svetoval, naj pristopi k Dramatičnemu društvu in se vpiše v operni zbor.

Zdaj se je torej zgodilo. Postal je član operne družine, ki je bila slabo plačana: za 50 mesečnih kron so zboristi morali sodelovati pri opernih, po potrebi tudi pri operetnih in dramskih uprizoritvah. Ker pa je sezona trajala le sedem mesecev, so se pet mesecev v letu morali znajti, kot so vedeli in znali, kar Betettu ni kratilo navdušenja: »Ko sem prvič stopil na operni oder, je leglo name kot prekletstvo, ki se ga nisem več odrešil. Potlej sem pri tem poklicu ostal za vedno,« je čez leta pripovedoval Vilku Ukmarmu.

Glasba je Betettu pomenila vse. Komaj je shodil, je že prihajal v metlarsko delavnico, kjer sta delala oče in stric in med delom prepevala. Ko je po dolgih urah zavzetega poslušanja zapuščal očetovo delavnico, je zunaj radosten ponavljal, kar je slišal.

A vsa ta radost ni trajala dolgo. Umrla mu je mati, kmalu za njo še oče. Devet let mu je bilo, ko je ostal sam z mačeho, s katero se je oče poročil tik pred smrtjo. Morda bi se

njegova življenjska pot obrnila drugam, če se mačeha kmalu po očetovi smrti ne bi poročila znova, česar Julij ni mogel prenesti. Zbežal je od doma k varuhu Andreju Reichlu in ostal pri njem do svojega šestnajstega leta.

Reichlovi niso bili premožni, s težavo so se prebijali skozi življenje. Julij je to kmalu spoznal in sklenil, da se bo preživil sam.

Zaprosil je vodstvo frančiškanskega samostana v Ljubljani, da bi sodeloval v cerkvenem zboru. Vedel je, da so frančiškani revnim pevcem za sodelovanje dajali hrano zastonj. Preizkušnjo glasu je dobro prestal, sprejeli so ga v skupino sopranov. (Ženske v zboru niso sodelovale, sopranske in altovske glasove so peli dečki.) Sprva je bil zadnji sopranist. A vodja zbora pater Angelik Hribar ga je kmalu odkril. Premestil ga je z zadnjega na prvo sopransko mesto in mu zaupal izvedbe zelo zahtevnih solističnih sopranskih delov. Spričo izrednega glasovnega obsega in velike muzikalnosti je brez težav obvladoval tudi najtežje naloge.

Pater Hribar je Betettu posredoval tudi splošno glasbeno izobrazbo. Imel je navado, da je glasbeno teorijo, solfedžo in osnove harmonije učil s šibo v roki, ki je neusmiljeno udarila, kadar učenec ni znal pravilno odgovoriti. Betetto je patru Hribarju njegovo na videz trdo lupino z lahkoto odpušchal. Čutil je namreč, da se pod njo skriva toplo človeško srce, ki ga očetovsko spodbuja k spoznavanju glasbenega sveta.

Nato je Betetto prestopil k šentjakobskemu cerkvenemu zboru, ki ga je vodil Fran Gerbič. Tudi v njem je bil sopranist. Toda ko je bil šestnajst let star, je čez noč preskočil mutacijsko obdobje in se prelevil v basista. Odtlej je bil vodilni zborovski basist. Kot Hribar je tudi Gerbič Betettu pomagal pri študiju glasbe. Vpisal ga je v šolo Glasbene matice, ki jo je vodil, v svoj solopevski razred, kjer je fant hitro napredoval. Z učiteljem sta že kmalu študirala operne arije. Z njimi se je Betetto predstavil javnosti in članom ljubljanskega Dramatičnega društva.

Tedaj se je Betettu obrnilo na boljše tudi v gmotnem oziru. Postal je »hofmajster«, vzgojitelj v družini ljubljanskega veletrgovca Juvančiča, kjer so ga imeli radi in kjer se je dobro počutil. Napredoval je tudi v glasbeni šoli. Njegovi nastopi v okviru »javnih skušenj Glasbene matice z gojenci glasbene šole« so postajali vse odmevnejši.

Ko je jeseni 1903 stopil v operni zbor, se je moral na hitro seznaniti z repertoarjem, hkrati pa je začel spoznavati tudi okoliščine, v katerih se je znašel. Začele so se mu odpirati oči. Gledališče si je zamišljal kot svetišče, v katerem vsi služijo boginji Umetnosti. Prvi vtisi so ga razočarali. Že pred vstopom v gledališče je v časnikih zasledil pripombe kritikov, ki so šibali umetniško nedisciplino in neresnost članov zbora ter površno igro orkestra. Pri predstavi Verdijevega »Otella« 6. oktobra 1903 je bil orkester npr. »znova preglasen, da se večkrat ni čulo solistov« (Slovenec, 7. oktobra 1903), pri predstavah istega

Verdijevega dela so se »nekateri zboristke kehljale in regljale med seboj, kakor bi šlo za stavo«. A ni bilo vselej tako, uprizorjena so bila tudi mnoga dela, kot na primer tisto, o katerem je Slovenčev kritik 9. decembra 1903 zapisal, da je bilo »ena najsijajnejših dosedanjih opernih prireditev«. (Na njeno kvaliteto je menda odločilno vplivala navzočnost nadvojvode Jožefa Ferdinanda.) »Junaški tenor Stanislava Orželskega, ki mora očarati vsakogar«, sicer ni bil najprimernejši za Lenskega, boljši bi bil vsekakor za Otella, a je bil »jednako simpatičen v nežnem pianissimu kot v polnem fortissimu«, odlična je bila tudi Marija Skalova kot Tatjana.

Pri tej predstavi, »Jevgeniju Onjeginu«, bila je 6. decembra 1903, je stal Betetto prvič na opernem odru v kostumu in maski.

Voditelji slovenskega Deželnega gledališča Govekar, Hubad in dirigent Benišek so že med pripravo »Onjegina« ponudili Betettu, da bi prevzel vlogo Mihe v »Prodani nevesti«. Betetto se ni obotavljal. Ponudbo je sprejel in 29. decembra 1903, ko je bilo Smetanovo delo v sezoni prvič uprizorjeno, nastopil kot solist. Naslednjega dne je o predstavi Slovenčev kritik zapisal, da je »v vlogi Mihe nastopil g. Betetto sinoči prvič na gledališkem odru. Glas mu je krepak in zvočen. Nadeja se lahko lepe umetniške karijere. Lani je bil gojenec Glasbene matice in je s svojim glasom vzbujal občno pozornost«.

Uresničilo se je, kar so mu obljubljali gledališki možje in o čemer je sanjal. Osemnajstletni Julij Betetto »s sočnim, polnim, obsežnim in zelo močnim glasom« se je vključil v družino poklicnih, šolanih pevcev, kakršni so bili Rjezunov, Ouřednik, Ránek, Skalova, Štolcova in drugi. Enak med enakimi, edini Slovenec med tujci.

II.

PRVA ŠTIRI LETA

Benišek je že ob prvi Betettovi solistični vlogi vedel, da ima opraviti z izjemno talentiranim in zmožnim sodelavcem, ki je dovolj prizadeven in izredno vesten. Zato ga je zaposloval bolj in bolj.

V štirih letih, ki jih je Betetto preživel v ljubljanskem opernem gledališču, mu je bilo zaupanih 32 opernih in 6 operetnih vlog. Bil je Gremin v »Onjeginu«, Don Basilio v »Seviljskem brivcu«, Beneš v »Daliborju«, Ramfis v »Aidi« pa Mefisto v »Faustu« in Kecal v »Prodani nevesti«, da ne omenjamo srednjih in manjših vlog. V smislu pogodbe, ki jo je sklenil ob vstopu v gledališče, je moral odigrati še več dramskih vlog, skupno 45, pri čemer niso šteti tudi njegovi nastopi zunaj gledališča. »Pri izvedbi Govekarjevih »Legionarjev« gospod Betetto ni samo izborno pel, ampak tudi igral, v njem smo videli mlad, še veliko obetajoč talent, je zapisal kronist. In ko je moral upodobiti gostilničarja Obrščaka, je (po navedbah Janka Travna) »vzbudil prav posebno pozornost. To je izreden pevec. Njegov glas je tako lep, tako zvonek in tako močan, da je vse strmelo, ko je pel, in ploskalo se mu je tako, da je moral svojo partijo ponoviti«.

Igranje dramskih vlog je Betettu nedvomno koristilo. Izkušnje, ki si jih je pridobil kot kovač Sajetov Jure, gostilničar Obrščak, čevljar Bojc ali minister vojske in pravosodja Juraj pa občinski svetnik Klander, so mu pomagale, da je hitreje in uspešneje prišel do igralske dognanosti na opernem področju.

Za čas od aprila do septembra gledališčniki niso prejeli plač. Znajti so se morali, kakor so vedeli in znali. Operni solisti npr. tako, da so gostovali po Sloveniji, Hrvaški in Bosni, se družili s potujočimi dramskimi igralci, npr. s skupinami igralcev Dragutinovića ali Danila Cerarja itn. Betetto si je ob tem dramskem udejstvovanju uredil še koncertne nastope v Trstu, Zagrebu, na Reki in drugod. Kritiki »Triester Tagblatta« je 26. marca 1905 zapisal, da je bil Betettov nastop v Trstu pravo »odkritje izrednega pevca«, ki je z arijo Gremina »izzval vihar priznanja in ki ni preje odnehal, dokler ni ponovil arije.« Podobne ocene njegovega petja so izhajale tudi naslednje leto. Ob koncertu na Trsatu so npr. podčrtale zmožnosti »inteligentnega pevca s krasnim, polnozvenečim glasom, ki je očaral in elektriziral občinstvo« (reški Novi list, 22. maja 1906). Zagrebški listi so istega leta zapisali, da je Betetto ob svojem nastopu v Zagrebu briljiral ne le z obsegom in močjo svojega glasu, temveč predvsem »s čustveno modulacijo prekrasnega organa« in dosegel vrhunec z molitvijo iz »Lohengrina«, odlomkom iz »Zrinjskega« in napitnico Viktorja Parme.

Solistično udeleževanje na opernih deskah ali koncertnih odrih Betettu ni zadoščalo. Poln glasbe in radosti ob njej je sodeloval tudi v vokalnem kvartetu Matjan—Treo—Medić—Betetto, ki sicer ni imel visokih umetniških ciljev, saj je pel po gostilnah in pri

najrazličnejših družabnih prireditvah, v zabavo in razvedrilo sebi in drugim, a ker mu je bilo petje vse, se je bil zanj pripravljen razdajati kjerkoli in kadarkoli.

Uspehi in javni odmevi so Betetta veselili. A hotel je več. Želel se je preizkusiti v Pragi ali na Dunaju, kjer naj bi mu strokovnjaki povedali, kaj mislijo o njegovem glasu. Hotel je znanje, ki si ga je pridobil pri Hribarju, Gerbiču in v zadnjem času pri Hubadu, poglobiti. Leta 1905 je odšel na Dunaj k dirigentu Dvorne opere Franzu Schalku, da bi ga poslušal. Schalk je bil z Betettovim nastopom zelo zadovoljen. Napisal mu je oceno, ki bi mlademu pevcu morala omogočiti takojšnje nadaljnje izpopolnjevanje: »Herr Julius Betetto besitzt eine sehr schöne und im höchsten Grade ausbildungswerte Bass-Stimme. Bei richtiger Behandlung und methodischer Ausbildung (die etwa 3 Jahre in Anspruch nehmen wird) scheint es mir zweifellos, das ihm eine grosse Karriere als dramatischer Sänger offen steht. Franz Schalk, k.u.k. Hofopernkapellmeister, Wien.«

Schalk je s temi besedami potrdil, kar so vedeli tudi v Ljubljani. Da ima namreč Betetto zelo lep glas, ki je vreden šolanja in obeta pevcu, če bo pravilno voden, veliko kariero. Vendar si Betteto s Schalkovo izjavo ni pridobil štipendije, ki bi mu omogočila, da bi šel študirat. Miniti sta morali še dve leti, preden se je položaj spremenil.

V tem času je Betetto dobival vedno več pohval. Slovenec je 26. januarja 1906 ob pevčevi kreaciji Gašperja v Webrovem »Čarostrelcu« zapisal: »Ker je prvičkrat v tako veliki vlogi Gašperja nastopil naš domačin gosp. Betetto, moramo v prvi vrsti njega omenjati. Dosegel je prav časten uspeh. Vloga Gašperja ni lahka niti za rutiniranega igralca, saj jo je treba dobro peti in dobro igrati. Kot pevec nam je g. Betetto znan; njegov organ — basbariton — je zelo prikupljiv ter doni posebno lepo v srednjih legah. Škoda le, da mu manjka za večje basovske partije potrebne nižine. Sicer pa smelo trdimo, da ima g. Betteto še lepo gledališko prihodnost, zato bi bilo neodpustno, če bi mu Dramatično društvo ne preskrbelo nadaljnje izobrazbe in storilo vse, da tudi ostane v domovini. Bili smo z njim jako zadovoljni. Občinstvo ga je odlikovalo z aplavzom in vidnim priznanjem.«

Pri reprizi »Čarostrelca« je bil Betetto »še boljši kot pri premijeri. Skoro bi lahko trdili, da je — če upoštevamo seveda to, da ni imel prilike za višjo pevsko in igralsko izobrazbo — nadkrilil vse prejšnje interprete svoje vloge. Igral je vlogo Gašperja s pravim temperamentom in pel s tako fineso, ki prekaša marsikaterega konservatorista. Nastopil bi lahko na večjem odru. Gospod Betetto ne sme od nas!«

Podobno oceno je 20. januarja 1906 objavil Slovenski narod: »Morda se ne motimo, ako trdimo, da je Gašper ena najboljših vlog g. Betetta. Da je bil v pevskem oziru dober, nam pač ni treba naglašati, poudariti pa nam je treba, da je igral zločestega Gašperja z



vervo in s polnim umevanjem, da nas je zadovoljil v vsakem oziru. Gospod Betetto je eden izmed stebrov našega gledališča, ki nastopa tako v operi kot v drami.«

Istega leta se je Betetto izkazal še kot knez Svetožar v Glinkovi operi »Ruslan in Ljudmila«, kot Nuzud v Bizetovih »Lovcih biserov«, kot Sparafucile v Verdijeve »Rigolettu« in v drugih delih, predvsem pa kot Kecal v Smetanovi »Prodani nevesti«. Če sta poročevalca v Slovincu in Slovenskem narodu ob prvih navedenih operah zapisala, da je »Betetto pevec, ki razpolaga z mogočnim basbaritonom, izvrstna moč naše opere«, ki jo je treba slovenski operni hiši na vsak način ohraniti, če je v »Ruslanu« za »lepo predavanje s svojim mogočnim glasom žel zaslužen odobravanje«, so o njegovem Kecalu spregovorili z navdušenjem. Slovenčev kritik F. K. (dr. Franc Kimovec) je 13. decembra 1906 zapisal: »Gospod Betetto, ki je pel to vlogo s pravo bravuro, sme biti ponosen, kajti ni bil med slabimi. Nasprotno! Pokazal je tako odličen talent, da mu smemo le čestitati. Početkom ob nastopu nekoliko rezervirano, pel je nadalje pa tudi igral s temperamentno agilnostjo in v vsakem oziru obvladal to nelahko nalogo, s katero se ponašajo prvi solisti npr. tudi na dunajski Dvorni operi (Heš). Ne motimo se, če pravimo, da bode ob gotovi dobi gospod Betetto dosegel v tej vlogi še mnogotere uspehe.«

Januarja 1907 sta ljubljanska dnevnika Slovenski narod in Slovenec napovedovala »veliki ljudski koncert Glasbene matice«, katerega osrednji točki naj bi bili kantati Karla Bendla »Švanda dudak« in Antona Foersterja »Turki na Slevici«. Kot vse prireditve Glasbene matice naj bi tudi ta koncert dirigiral koncertni vodja Matej Hubad, kot solisti pa so bile »določene zgolj domače moči, za sopran gospica Josipina Šušteršič, za alt gospica Angela Malič in za bas gospod Julij Betetto«, le za tenorski solo je bil iz Zagreba povabljen Ernesto vitez Camarotta.

Koncert je izredno uspel, posebej je bil pohvaljen Betetto, ki je v nadaljevanju večera odpel še Hudovernikov samospev »V celici«. Poročevalec Slovenskega naroda je 14. januarja 1907 o njem zapisal: »(Betettov) polnodoneči, simpatični bas je res nekaj izrednega. Tudi njegovo prednašanje je bilo brez hib, kar dokazuje, da mladi, nadarjeni pevec konstantno napreduje. Čujemo, da misli g. Betetto zapustiti Ljubljano. Ali ga res ni mogoče privezati na domovino?«

Še večji odmev kot januarja 1907 je Betetto doživel ob izvedbi Verdijevega »Rekviema« maja 1907. Zadnje aprilske dni 1907 sta ljubljanska dnevnika objavljala, da pripravlja Glasbena matica nov velik koncert, pri katerem bo nastopilo 210 zborovih pevcev in pevk, 74 godcev dveh vojaških godb, 27. pešpolka v Ljubljani in 97. pešpolka iz Trsta ter nekaj članov Glasbene matice, dalje štirje solisti, med katerimi bodo »kar trije domačini, vzgojeni v Glasbeni matici, vseh sodelujočih pa bo skupaj 289.« Sopranski solo

da bo pela Jeanetta pl. Foedranspergova, altovski solo Ivica dr. Wagnerjeva, solist basist bo Julij Betetto, tenorski solo pa bo prevzel zagrebški pevec Ernesto vitez Camarotta.

Slovenčev poročevalec P. K. je po koncertu v ospredje postavil Julija Betetta. Bil je »junak večera. Vsakdo priznava, da vidno napreduje. Prikupljiv je njegov nastop, še bolj prikupljiv pa je njegov jeklen, čvrst in odločen bas.«

Cez dva dni je izvedbo »Rekviema« ocenil A. S. (Anton Svetek) v Slovenskem narodu. Tudi on je postavil v ospredje Betetta, ki je »imeniten basist, kateremu stoji svet širom odprt, če bo prišel dobremu učitelju v roke. V njem se družijo krasen glasovni material z veliko glasbeno inteligenco, to kaže vsak njegov nastop. Naj bi mu bila sreča mila!«

Svetek pa Betetta ni le hvalil. Opazil je Betettovo »napako v predavanju«, ki naj bi bila v tem, da pevec »pogosto na enem in istem vokalu brez povoda in proti pravilom crescendira, se z glasom zaleti, kar pa nikakor ni lepo.« Kritično se je ozrl tudi na izbiro Verdijevega dela in na sodelavce ter javno vprašal, ali ne bi bilo mogoče »Rekviema« izvesti brez tujega orkestra in brez šolskega zbora ter si tako prihraniti mnogo časa in denarja, in ali ni »prva naloga Glasbene matice gojiti domačo ali vsaj slovansko glasbo tako v delih kot v izvajajočih umetnikih?«

Na Svetkove kritične pripombe je 14. maja odgovoril odbor pevskega zbora Glasbene matice in se uprl »zlobni kritiki o zadnjem koncertu, v kateri se na škandalozen način in čisto neupravičeno smeši in v nič deva pevski zbor Glasbene matice in njega koncertni vodja gospod Hubad«. Odbor je zbadal že Svetkova pripomba, da Betettu stoji »svet širom odprt«, če bo prišel dobremu učitelju v roke. Betetto je bil v tem času Hubadov učenec in pripomba je najbrž letela na ustreznost Hubada kot Betettovega učitelja. Pravzaprav pa Svetek o Hubadu in njegovem zboru ni zapisal nič zlobnega, škandaloznega ali »v nič devajočega«. Prej nasprotno. Menil je, da je Hubad »energičen, strog, da, brezobziren dirigent, ki ume tudi iz slabšega materiala izklesati, če ne več, vsaj nekaj dostojnega« in dostavil, da mu mora biti zbor seveda »docela vdan, slepo vdan«, če hoče kaj doseči. Ugotovil je tudi, da Hubad — kot je bilo že rečeno — zelo energično taktira, a so bili kljub temu »zborovi vstopi večkrat nesigurni in nejasni«, kot se je zgodilo pri »Liber scriptus«, »Agnus Dei« in drugje, izgovarjava besedila pa je bila mestoma preostra, »prepedantična, smislu nasprotujoča«; gledano v celoti pa se je zbor držal tudi v najtežjih mestih »prav krepko, ponekod naravnost briljantno«.

Ostra reakcija Matičnega odbora na Svetkovo pisanje torej ni bila upravičena. Bila je odsev stanja v slovenskem glasbenem življenju, poglobila pa je tudi že nekajkrat sproženo javno vprašanje, ali ne bi kazalo oblikovati domač gledališki orkester, pri čemer naj bi pomagala predvsem Glasbena matica.

Uspeh, ki ga je Betetto dosegel pri Verdijevem »Rekviemu«, je spodbudil štiri ljubljanske razumnike — Matičarje, doktorja Goršiča, profesorja Jeršinoviča, sodnega svetnika Zottmanna in državnega pravdnika Pajniča, da so se zavzeli za nadobudnega pevca in prevzeli zanj jamstvo, s katerim je Betetto dobil štipendijo. Jeseni 1907 je odšel na Dunaj.

Zadnja vloga, ki jo je marca 1907 še pel v Ljubljani, je bila Mefisto v Gounodovem »Faustu«. Kritiki so ob njej podčrtali, da se je Betetto v kratkem času iz skromnega začetnika razvil v dovršenega igralca, tako da ni velike vloge, ki ji ne bi bil kos. Njegov Kecal, »osobito pa Mefisto, sta bili kreaciji, ki ju smemo nazivati eminentnima« (Slovenec, 16. marca 1907). In ker je bilo splošno znano, da bo kmalu odšel v tujino, so mu zaželeli, da najde tam dobrega učitelja, »kajti le od pevca se moremo učiti, kako se prav poje, diha, izgovarja itn.«.

17. marca 1907 so v gledališču izvedli »častni večer« v Betettovo korist. Ob tem je Slovenčev poročevalec zapisal: »Če zasluži kdo izmed personala, bodisi opernega ali dramskega, vse in neomejeno priznanje, je to Betetto. Celo sezono smo ga opazovali in pri vsakem nastopu je bil dovršenejši. Skrb intendance bo, da ga obdržimo v domovini, kajti take moči ne dobimo za mnogo dražji denar!« Zgodilo se je drugače.

III.

V DUNAJSKI DVORNI OPERI

Franz Schalk je Betettu ob avdiciji priporočil, naj gre študirat privatno k znamenitemu dunajskemu pedagogu Augustu Iffertu, kar pa se je izkazalo kot neuresničljivo. Iffert je za uro pevskega pouka zahteval 30 zlatih kron, česar Betetto ni zmogel. Odpovedati se je torej moral privatnemu študiju in se vpisati na glasbeno akademijo, v razred učitelja, pri katerem je želel študirati privatno. Sprejeli so ga v predzadnji akademijski letnik, v »Ausbildungsklasse«, kjer je hitro in dobro napredoval.

Kmalu po začetku šolanja je Betteto s posredovanjem prvega režiserja Dvorne opere Augusta Stolla in s privolitvijo direktorja istega zavoda Gustava Mahlerja sklenil pogodbo, s katero se je prvič tesneje povezal z znamenito dunajsko operno hišo. Po tej pogodbi je prejemal »sustentacijsko« plačo 4.800 zlatih kron na leto, vsoto, ki jo je vodstvo določalo le za najbolj talentirane in perspektivne mlade pevce, ki umetniško sicer še niso dozoreli, a so bili kandidati za sprejem v Dvorno opero. Pogodba je bila sklenjena za dobo šestih let. V tem času je moral Betetto obiskovati akademijsko operno šolo in biti na voljo hiši, ki je sklenila z njim pogodbo.

Dunajska Dvorna opera je bila tedaj vodilna operna hiša v svetu. Od 25. maja 1869, ko so jo odprli z uprizoritvijo Mozartovega »Don Juana«, je programirala in uprizarjala dela, ki so bila cenjena kot najboljša. Na njen oder so prihajali kvalitetni domači in tuji solisti, tudi skladatelji so v njej dirigirali svoja dela. Dunajsko občinstvo se je npr. dolgo spominjalo nastopa Giuseppa Verdija, ki je 1875 dirigiral najprej svoj »Rekviem«, nato »Aido«, avstrijski cesar pa mu je izkazal vse časti. Pozabljeno je bilo, da je bil Verdi simbol upora v italijanskih provincah zoper Avstrijo in da skladatelju več kot 30 let niso dovolili nastopiti na Dunaju.

Dvorna opera je imela srečo, da so se v njenem vodstvu vrstili pomembni glasbeniki in drugi kulturni delavci. Najprej Franz Jauner, ki je programiral predvsem dela Wolfganga Amadeusa Mozarta ter vpeljal Rubinsteina, Délibesa, Saint-Saënsa in druge, zatem pa Wilhelm Jahn, ki je dal kot prvi na Dunaju izvesti ves Wagnerjev ciklus. Predvsem pa je Dvorno opero uveljavila trojka Gustav Mahler — Felix Weingartner — Hans Gregor. Njen čas slejkoprej štejejo za zlato dobo dunajske operne hiše.

Pogodbo za »sustentacijsko« plačo je Betettu — kot rečeno — podpisal direktor Mahler. Na Dunaj je prišel 1897 iz Hamburga in takoj posegel v nekatere njene občutljive točke. Najprej je dal, podobno kot Toscanini v milanski Scali, med izvajanjem zatemniti avditorij, kar je danes običajno, a je bila tedaj nezaslišana poteza. Odpravil je klako, skupino navijačev, ki je dobivala zastonjske vstopnice za galerijo in s ploskanjem, topotanjem, vzklikanjem in drugače spodbujala, nagrajevala ali kaznovala nastopajoče. Predvsem pa je posegel v program, v izbor solistov in v izvedbe. Programsko je dal prednost Glucku, Mozartu in Wagnerju, vpeljal vrsto slovanskih oper, npr. »Onjegina«, »Jolanto«

in »Pikovovo damo« P. I. Čajkovskega, Smetanovega »Dalibora« in Rubinsteinovega »Demona«, prvič je predstavil dela sodobnikov Pfitznerja, d'Alberta, Wolf-Ferrarija, von Blecha, von Reznicka idr. Pripeljal je dirigente Bruna Walterja, Franza Schalka in Richarda Straussa. Prvega za italijanski in francoski repertoar, drugega za nemška dela, Straussa za Mozartove opere.

Velik je bil njegov delež tudi pri angažiranju vokalnih solistov. Najsrečnejšo roko je imel pri Selmi Kurz, ki jo je »prešolal« iz mezzosoprana v koloraturni sopran in ki je v tej novi vlogi blestela na premierah Puccinijevih oper »La Boheme« in »Madame Butterfly« pa kot Gilda v Verdijevem »Rigolettu« itn. V Mahlerjevem obdobju so bili cenjeni glasovi z velikim obsegom in velikim izrazom, kot so jih imeli sopranistka Anna Mildenburg, tenorist Erik Schmedes, baritonist Leopold Demuth, tenorist Leo Slezak in drugi, kot gost pa je v Mahlerjevem času začel nastopati tudi Enrico Caruso. S temi velikani opernega poustvarjanja je Mahler uprizarjal po 50 različnih oper v sezoni, pri sleherni predstavi pa je zahteval od izvajalcev »Korrektheit und Präzision«, pravilno in natančno petje in igranje.

Zgodilo se je, da je dunajsko operno hišo v Mahlerjevem času zapustilo nekaj odličnih solistov, med njimi sopranistka Marie Renard, tenorista Ernest van Dyck in Franz Naval, česar Mahler ni mogel preprečiti, kar pa je sprožilo proti njemu silno nevoljo. Že prej so Mahlerja, ki je hišo vodil avtoritativno, začeli spodnašati. Med temi, ki so po kavarnah zbijali šale na njegov račun in mu očitali, da je absolutist, da vabi na Dunaj preveč tujcev, je bil tudi Franz Schalk. Mahler očitkov ni mogel prenašati. 1905 se je direktorstvu odpovedal, a so ga pregovorili, da je ostal. Na jesen 1907 pa je konflikt s komornim pevcem Schrötterjem izbil sodu dno. Mahler se je dokončno odločil, da zapusti Dunaj. 15. oktobra 1907 je še dirigiral Beethovnovega »Fidelia«, nato pa odšel v Združene države Amerike.

Betettov prihod se je torej pokrival z najbolj kritičnimi tedni Mahlerjevega bivanja na Dunaju. Po Mahlerjevem odhodu je bilo vprašanje direktorja Dvorne opere nekaj časa odprto. Odločujoči so sprva menili, da bi bil za to mesto najustreznejši Felix Mottl, Generalmusikdirektor v Münchnu. A Mottl je ponudbo zavrnil, sprejel pa jo je Felix Weingartner, »gentleman skozi in skozi«, kot ga je opisal Betetto. Na Dunaj je prišel iz Berlina, kjer je bil dirigent Opere in vodja simfoničnega orkestra.

Weingartner je bil zanimiva osebnost. Takoj po nastopu je posegel v dotedanjo izvedbeno prakso. Začel je pri Beethovnovem »Fideliju«. Zavrgel je režijski koncept, ki je bil v veljavi v času Mahlerja: črtal je tretjo uverturo, imenovano Leonora, ki jo je Mahler vstavil med sliko v ječi in finalom, in predstavo začel z drugo uverturo, ki je uvajala



»Fidelia« ob prvi izvedbi itn. Weingartnerjeve novosti poslušalcev niso prepričale; čez čas jih je Weingartner umaknil.

Podobno neuspešen kot pri »Fideliju« je bil tudi pri Wagnerjevih operah. In kakor prej pri Beethovnu je poslej tudi pri Wagnerju bolj in bolj spoštoval tradicijo. Vrnil je okrajšave in sprejel vse Mahlerjeve interpretacijske značilnosti, ki jih je prej hotel izničiti.

Občinstvo, zlasti tisto na stojišču, ni bilo navdušeno nad Weingartnerjevimi eksperimenti. Žvižgalo je, ko je prihajal za dirigentski pult in negodovalo med dejanji.

Imel je nesrečno roko tudi pri programskih odločitvah. Ob stoletnici Haydnove smrti je dal uprizoriti mojstrovo povsem neznano in šibko delo »Die wüste Insel« (»Zapuščeni otok«), ob šestdesetletnici vladanja cesarja Franca Jožefa v decembru 1908, ko so v Operi pripravili »nacionalni Tanzspiel« v petih slikah Josepha Bayerja »Aus der Heimat« (»Iz domovine«) in ga predvajali hkrati z diletantskim igrokazom Antona Rückaufa »Des Kaisers Traum« (»Cesarjev sen«), pa sta kritika in publika protestirali in ostro kritizirali njegov izbor.

Weingartner je zelo cenil »spielopere«, kakršni sta bili npr. Auberjeva »Fra Diavolo« ali Bizetova »Djamileh«, na dunajski oder je pripeljal »Prodano nevesto« pa Corneliusovega »Bagdadskega brivca« in Straussove operete. Na široko je tudi odprl vrata avstrijskima avtorjema Juliusu Bittnerju in Erichu Wolfgangu Korngoldu. (Bittner je zaslovel z opero »Die rote Gret« (»Rdečelaska«), ki jo je uglasbil 1907 pod vplivom dirigenta Bruna Walterja, še bolj pa je uspel s svojo drugo opero »Der Musikant«. Erich Wolfgang Korngold, sin avstrijskega glasbenega kritika Juliusa Leopolda, je pri petnajstih letih zablestel s pantomimo »Der Schneemann« (»Snežak«), med njegovimi poznejšimi opernimi deli pa moramo našteti vsaj »Mrtvo mesto« (»Die tote Stadt«) iz leta 1910 in »Kathrin« iz leta 1937. Z njimi je Korngold postal eden najuspešnejših avstrijskih skladateljev prve polovice XX. stoletja.)

Weingartner se je zelo zanimal za pevske kandidate dunajske operne hiše, ki so se šolali na akademiji. Hodil je na njihove produkcije in tam spoznal tudi Betetta. Betettov nastop v »Čarobni piščali« je Weingartnerja tako navdušil, da mu je izboljšal pogodbo, hkrati pa uredil, da je postal član Dvorne opere že leta 1908, vendar brez obveznosti nastopanja.

Bettettov nastop v »Čarobni piščali« je v časopisu Neue freie Presse zelo ugodno ocenil Julius Korngold, češ da ga glas mladega slovenskega pevca močno spominja na glas znamenitega dunajskega solista češkega rodu Wilhelma Hescha, čigar naslednik je Betetto kmalu nato postal. Kritiki časopisov Ostdeutsche Rundschau, Illustrierte Zeitung, Neues Wiener Journal itn. pa so med mladimi akademijskimi solisti Betetta postavili na prvo mesto, saj je, kot so zapisali, zapustil pri njih »najboljši vtis«.

Ob naslednji akademijski produkciji, ko je bilo na vrsti Piernéjevo scensko delo »Kinderkreuzzug« (»Otroška križarska vojska«), so bili kritiki določnejši. Spregovorili so o že kar izrednem Betettovem uspehu, o njegovem nenavadno lepem glasu, ki je po izraznosti »odstopal od kolegov«, in o tem, kakšno srečno potezo je storila Dvorna opera, ko ga je pritegnila.

Junija 1909 je Betetto končal akademijo. Končana je bila umetnikova druga razvojna faza.

Končana pa je bila tedaj tudi prva ljubezenska faza, ki jo je Betetto doživljal z Novomeščanko Irmo Štukljevo. Štukljeva je 27. septembra 1908 prišla na Dunaj na prakso pri poštni direkciji, potem ko je končala osnovno in triletno nadaljevalno šolo v Novem mestu. Ob prihodu v novo okolje je spoznala nekaj Slovencev, ki so tam študirali, med njimi konservatorista Ivana Levarja in Julija Betetta ter študenta Tehniške visoke šole Acetta. Mladi so se kmalu sprijateljili, med Štukljevo in Betettom pa se je razvila ljubezen, ki je Irmina vrnitev v Novo mesto 12. maja 1909 ni zmanjšala ali izničila. Nasprotno, Štukljeva in Betetto sta ostala v tesnih stikih. Irmin brat Leon celo omenja, da sta si zaljubljenca dnevno izmenjavala sporočila. 17. maja 1909 je Betetto pisal Irminemu očetu Leopoldu Štuklju pismo, v katerem se mu je predstavil in ga zaprosil, naj dovoli njuno zvezo. »Ime Betetto ste gotovo že čuli ali vsaj čitali. Stan, ki ga zavzemam, se zove: c. kr. pevec Dvorne opere na Dunaju. S tem veste, kdo sem in tudi, da sem in bom v stanu Vaši hčerki Irmi pripraviti lepo in brezskrbno bodočnost. Nastavljen sem na Dvorni operi s stopnjujočo se gažo, tako, da imam leta 1911 10.000 kron in v šestem letu že 16.000 kron plače brez postranskih zaslužkov. Prosim Vas, da privolite v najino ljubezen, ker s tem boste osrečili gdč. Irmo in mene za vedno.«

V začetku oktobra 1909 je grozilo, da se bo zveza med Irmo in Betettom razdrla. Betetto je Irmi očital, da jo v Novem mestu videvajo z drugimi fanti, kar pa se je izkazalo za neresnično. Vse se je uredilo, in kmalu nato so pisma med njima spet romala vsak dan.

Betetto je tedaj potreboval mir in urejenost. 4. oktobra 1909 je namreč moral prvič nastopiti kot solist Dvorne opere. Pod vodstvom Felixa Weingartnerja so ta dan na Dunaju krstili komično opero Lea Blecha »Versiegelt« (»Zapečatenci«) in Betetto je v njej pel vlogo svetniškega Lampeja. Blechova opera je bila polvečerna — dajali so jo hkrati z opero Corneliusa »Bagdadski brivec« — in ni nikomur omogočala kakšnih pomembnejših kreacij. A publika in kritika sta si vtisnili v spomin Betettov nastop in ga nadvse ugodno ocenili. Poročevalec Wiener allgemeine Zeitung je npr. podčrtal »nenavadno lep Betettov glas« in njegov izredni parlando in mu napovedal sijajno pevsko prihodnost. Podobno so spregovorili kritiki drugih dunajskih listov. Dva meseca po premieri »Zapečatencev« je Bruno Walter dirigiral premiero Webrovega »Čarostrelca« z Betettom v vlogi

Puščavnika. Nekaj dni po »Čarostrelcu« je Betetto pel Sparafucila v Verdijevem »Rigolettu«, nato Cerkovnika v Puccinijevi »Tosci«, Nočnega čuvaja v Meyerbeerovih »Hugenotih«, župana Johanna Jakoba Rindsbichlerja v Donizettijevi operi »Maria di Rohan« itn. Devet vlog in štirideset predstav v prvi sezoni je bilo za začetnika v veliki operi več ko dovolj, hkrati pa je pričalo, kako uspešno se je Betetto vživljal v utrip dunajske operne hiše in kako zelo so odgovorni umetniški vodje cenili njegove zmožnosti.

Odločitev opernega vodstva, da mu zaupajo vlogo Kecala v Smetanovi »Prodani nevesti«, je pomenila Betettu nenavaden uspeh. Bilo je po premieri »Zapečatenec«, ko mu je direktor Weingartner predlagal, naj Kecala, ki ga je dotlej pel v slovenščini, naštudira v nemščini. Prevzel naj bi to vlogo po Wilhelmu Heschu. Betetto ni pomišljal. Pogumno se je zagrizel v delo in uspel. Bil je star petindvajset let, eden najmlajših Kecalov, ki so kdajkoli nastopili v dunajski operni hiši.

Betetto ni uspel le v Operi. Novinca in začetnika so bolj in bolj zaposlovali tudi koncertno. Z velikim uspehom je tedaj odpel dvoje pomembnih solističnih vlog v Bachovem »Matejevem pasijonu« in v Beethovnovi »Missi solemnis«, števila njegovih manjših koncertnih nastopov ali samostojnih recitalov s klavirjem pa danes ni več moč ugotoviti. S svojimi nastopi je potrdil kritike, ki so še pred njegovo diplomo na glasbeni akademiji ocenjevali njegovo petje kot »izjemno, odlično«. Junija 1909, ko je bil še študent in so pod Schalkovim vodstvom izvedli dramatično simfonijo Hectorja Berlioza »Romeo in Julija«, je kritik Welt Blatta 13. junija izvedbo označil kot »presijajen koncert, na katerem se je odlikoval v prvi vrsti gospod Julius Betetto, bleščeči pater Lorenzo, pevec, ki razpolaga z mehkim, zvočno bogatim glasom, spominjajočim na basista Hescha«. Tudi Die Zeit in drugi listi so objavili podobne ocene in ugotovili, kako zelo se je posrečilo oživiti dunajsko glasbeno življenje »z mladostno svežim in bleščečim bas-baritonom gospoda Julija Betetta«.

Leta 1909 je moral Betetto za nekaj tednov prenehati s petjem. Poklicali so ga na orožne vaje. Kot navaden vojak je bil dodeljen dunajskemu Deutschmeisterregimentu in z njim odšel na južnoštajersko podeželje. Tedaj bi se mu kmalu hudo zapletlo. Pri viziti poročnika voda, kateremu je pripadal, ni mogel s palcem zadržati 'kolbna' na puški. Poročnik mu je zato resno zagrozil, da mu bo dal odsekati palec. Grožnja pa se ni uresničila, kajti praznovali so rojstni dan cesarja Franca Jožefa, ki mu je moški zbor regimenta želel zapeti podoknico. V podoknici je bil tudi baritonski solo, za katerega niso našli izvajalca. Po naključju so odkrili, da imajo med seboj pravega »Hofopernsängerja«. In ko je ta nato nadvse efektno odpel solistični del, mu je bilo v hipu vse odpuščeno. Od vseh strani je dobival čestitke, postal je junak čete. Do vrnitve na Dunaj mu ni bilo več treba opravljati službe.



E. W. Korngold:

»Mrtvo mesto«

J. Betetto kot Pierrot Fritz

Februarja 1910 se je zveza med Štukljevo in Betettom poglobila. Irmin oče je hčerki dovolil, da je obiskala Betetta na Dunaju. Za »sanjske dni«, ki sta jih preživela skupaj, se je Betetto Irminemu očetu pristrčno zahvalil: »Najlepši dar, ki ste mi ga mogli dati, je bil, da ste pustili Irmico na Dunaj.« Irma je v času bivanja na Dunaju imela priložnost spoznati, kako cenjen in priljubljen solist je postal Betetto v kratkem času.

4. julija 1911 sta se Irma in Betetto poročila. Poročni obred, ki ga je opravil Irmin stric in pri katerem je orglal skladatelj Ignacij Hladnik, je bil zelo slovesen. Nato sta se mladoporočenca odpeljala na Dunaj in si tam uredila »prijeten dom«. Čez leto dni sta ta dom morala zapustiti, kajti opustošili so ga vlomilci, kar je Betetta tako prizadelo, da se je preselil v XII. dunajski okraj, v bližino Schönbrunna.

V sezoni 1910/11 je Betetto na dunajskih opernih deskah nastopil 76-krat, v sezoni 1911/12 pa že 123-krat, kar se je v naslednjih letih ponavljalo. V vojnih letih 1914—1918 je bila Dvorna opera večkrat zaprta, najdlje ob smrti cesarja Franca Jožefa. Odpovedali so sicer vse prireditve, za zaprtimi vrati pa je študijsko delo teklo dalje. Betetto se je dobro počutil, otorinolaringolog dr. Epstein je bil z njim zadovoljen.

2. septembra 1917 pa je ženi med drugim sporočil, da mu gre po operaciji dobro, le kaditi še ne sme. Nič drugega ni omenil v tej zvezi, med dokumenti, ki jih o Betettu hrani Slovenski gledališki in filmski muzej, ni listine, ki bi pričala, kdaj, kje in kako je bil operiran. Domnevamo torej le lahko, da je z operacijo želel odpraviti ali omiliti pogostne indispozicije.

V začetku sezone 1917/18 je bil zaposlen kot v prejšnjih letih. Pripravljali so »Aido«, za katero je bil prepričan, da bo v njej pel Ramfisa ali Kralja, kar pa se ni zgodilo. Ravnanje odgovornih ga je vznemirilo. 7. septembra se je ženi potožil, da ga pri novih nalogah ne upoštevajo, kakor bi ga morali. Markhof, Betettov operni tovariš, je medtem npr. »dobil v študij že dve lepi vlogi. Dirigent Schalk in operni ravnatelj Markhafa očitno protežirata«.

22. septembra 1917 je Betetto ženi sporočil, da je »rob glasilk, osobito pa dotično (operirano, op. p.) mesto postalo čisto mehko, mora pa se strditi. Dr. Epstein bi mi moral petje strogo prepovedati in zahtevati, da razven predstav nikdar s polnim glasom ne bi pel. Tako pa sem bil prekorajžen in bilo je preveč«.

Operna direkcija z Betettovimi težavami ni bila seznanjena. Zaposlovala ga je kot prej, z vlogama Nočnega čuvaja v »Hugenotih« in Pognerja v »Mojstrih pevcih« npr. hkrati, kar je Betetto s težavo premagoval. Glasovne dispozicije ni in ni hotelo biti. »Ako je v doglednem času ne dočakam, si pač ne bom delal nobenih upov več. Ne bom si več mučil svojih ubogih živcev s stvarjo, ki je ne morem pri najboljši volji, solidnosti in pridnosti spremeniti,« je pisal ženi 2. oktobra 1917.

Nato se mu je stanje zboljšalo. 11. oktobra predpoldne je pri generalki za »Euryanthe« pel Kralja, istega dne zvečer pa je nastopil kot Tommaso pri predstavi »Nižave«. Obe vlogi je odpel dobro, brez težav. Toda po »Nižavi« spet stara pesem. Bil je hripav. »Če mi še po premieri »Euryanthe« ne bo dosti boljše, se bom javil za nekaj dni marod, ker drugače ne bom prišel do absolutnega miru. In to, kar meni manjka, se ne zboljša drugače,« je sporočil v Ljubljano.

V naslednjih tednih se je Betetto skrbno čuval. Čeprav večkrat indisponiran, je v sezoni 1918/19 odpel 96 predstav, v sezoni 1919/20 pa je nastopil kar 112 krat. Sezona 1920/21 je bila prejšnji podobna, opravil je 109 nastopov. Manjkrat je pel le v zadnji sezoni 1921/22, ko je bilo potrebno njegove vloge prezasesti. Pel je nato še več predstav na poletnih slavnostnih igrah v Salzburgu, kjer je dunajska Opera redno gostovala, nato pa je odšel v Ljubljano.

Na Dunaju je nastopal pod vodstvi znamenitih dirigentov Weingartnerja, Walterja, Reichenbergerja, Schalka, Fitelberga, Guarnerija in Richarda Straussa, ki so bili občasno tudi njegovi spremljevalci pri klavirju ali dirigenti pri njegovih koncertnih nastopih. Pel je v družbi zelo cenjenih pevcev, kakršni so bili Enrico Caruso, Selma Kurz, Lotte Lehmann, Alfred Piccaver, Maria Jeritza, Maria Gutheil-Schoder idr. In kot zanimivost v tej zvezi navedimo, da je dunajska Arbeiter Zeitung ob gostovanju Enrica Carusa v Puccinijevih »Bohemih« 19. septembra 1913 posebej podčrtala delež Julija Betetta v kvartetu bohemov, saj je bil, kot je zapisala, »najboljši med njimi.«

Podobno je bilo z Betettovimi nastopi na koncertnih odrih. Dunajsko koncertno združenje je npr. v marcu 1918 kljub težavam, ki so se kopičile pred koncem prve svetovne vojne, priredilo gala koncert z izvedbo Bachovega »Matejevega pasijona«, pri katerem je po oceni Allgemeine Zeitung »gospod Julius Betetto zelo učinkovito odpel svojo basovsko partijo«. Tudi drugi koncertni nastopi, npr. Beethovnov spominski koncert v organizaciji in izvedbi istega dunajskega združenja so mu prinesli visoka priznanja.

Odveč in nesmiselno bi bilo nadaljnje naštevaje Betettovih nastopov v tistem času. Podčrtati je treba le, da je bil sleherni med njimi pripravljen skrajno vestno in z upoštevanjem najmanjše podrobnosti. Pri tem filigransko natančnem in umetniško brezmejno odgovornem delu je imel Betetto večkrat probleme s svojim glasom, ob katerih je tudi obupoval. Mislil je celo na to, da bi se poslovil od odrskega nastopanja in nadaljeval kot pevski pedagog. A ko se mu je stanje čez teden dni zboljšalo in je bil sposoben v istem dnevu s polnim glasom predpoldne opraviti orkestralno vajo ali generalko, zvečer pa brez težav odpeti predstavo, je ženi ves srečen sporočil: »Šlo je, čuvam se kot oko!«

Jeseni 1918, ko je nastajala Kraljevina Srbov, Hrvatov in Slovencev, so tudi v Ljubljani želeli imeti dobro, kvalitetno operno hišo in vanjo pritegniti najboljše moči.

Ljubljanski operni možje so nekajkrat vabili Betetta, naj se vrne v Ljubljano. Na Dunaju slavljani slovenski pevec bi bil v Ljubljani nedvomno zelo privlačen. Fran Govekar je v zvezi s prvo predstavo v novi domovini 2. decembra 1918 zapisal v Slovenskem narodu: »Za otvoritev operne sezone smo določili »Prodano nevesto«; a strastno sovražna avstrijska vlada nam je zlobno onemogočila pravočasno angažirati orkester ter nam je uprizoritev »Prodane neveste« sploh prepovedala. V torek (3. decembra, op. p.) šele stopimo pred občinstvo s svojo novo Opero: nov veliki orkester, nov veliki zbor, novi solisti, nova oprema in nove dekoracije, dirigent operni šef Friderik Rukavina in režiser Vl. Marek, ki je opero insceniral čisto nanovo. Prvič dobimo tudi balet, ki ga je izvežbal V. Vlček in ki izvaja tudi sam vse plese s predplesalko gđč. Stašo Bežkovo. Premagali smo nečuvence ovire in zapreke, iz pustih razvalin po težkih naporih smo zgradili v par mesecih Opero, ki bo naši kulturi v čast. Na zdar svetlejši bodočnosti!«

Govekar je iskreno želel Betetta videti in pozdraviti na ljubljanskem odru že pri prvi predstavi. A Betetto je bil vezan na Dunaj, kvalitetna sredina ga je privlačevala in zadrževala. Po drugi strani je želel oditi z Dunaja. Opažal je namreč, da ga operno vodstvo angažira za najtežje naloge, pri tem pa ga ne stimulira tako, kakor bi zaslužil. Občutljiv, kakor je bil, je v pismih Irmi nekajkrat izbruhnil v jezo in obtožil operno vodstvo, da favorizira kolege, ki si tega ne zaslužijo, ki so manj zaposleni kot on in tudi manj pomembni od njega. Bilo mu je pod častjo, da bi pritiskal na kljuke v opernih pisarnah in »moledeval za stvari, ki bi jih morala direkcija sama videti in za katere on dobro ve«. Bolelo ga je, da renomirana operna hiša slabo skrbi za tiste, ki ji »vlečejo repertoar«. Prišla pa je nova predstava, nova uprizoritev, nov uspeh in Betettova jeza je bila pozabljena.

Intenzivno je Betetta vabil v Ljubljano tudi Matej Hubad, s katerim je Betetto prijateljeval od mladih nog. Slikal mu je prihodnost v najlepših barvah. Deloval da bo lahko kot solist, ob tem pa vzgajal nove kadre, kar bo pionirsko delo na Slovenskem. Udejstvovanje na umetniškem in pedagoškem polju je bil Betettov cilj. »Prepričan sem bil, da s svojim delom in s svojimi bogatimi izkušnjami, ki sem si jih pridobil v petnajstih letih na dunajski Operi, lahko pomagam slovenski gledališki kulturi do napredka,« je mojster pripovedoval čez leta, hkrati pa zamolčal, da se je kot pedagog že preizkusil, saj je dve leti pred vrnitvijo v domovino že poučeval solopetje v privatni dunajski glasbeni šoli. Tudi je zamolčal, da se je vsa leta, ko je bil že priznan solist Dvorne opere, izpopolnjeval pri Ottu Iru, avtorju pomembne knjige »Diagnostik der Stimme« in glavnem uredniku strokovne revije »Stimmwissenschaftliche Blätter«, ki je Betettu posredoval veliko teoretičnega znanja, mu odpiral pogled v nove metode solopevskega pouka in opominjal na nevarnosti, ki prežijo na pevca pri nepravilni ali forsirani pevski vzgoji.

SALZBURGER FESTSPIELE 1922

IM STADTTHEATER

Mittwoch, den 16. August 1922, abends 5 Uhr:

⟨Aufführung der Wiener Staatsoper⟩

FIGAROS HOCHZEIT

⟨Der tolle Tag⟩

Komische Oper in vier Akten nach Beaumarchais von Lorenzo da Ponte.

Musik von W. A. Mozart.

Regie: Hr. Stangenberg.

Personen:

Musikalische Leitung: Hr. Schalk.

Graf Almaviva	Hr. Duhan
Gräfin Rosine	Frl. Rethberg
Susanne, Kammerjungfer der Gräfin	Fr. Schumann
Figaro, Kammerdiener des Grafen	Hr. Mayr
Basilio, Musikmeister	Hr. Breuer
Dr. Bartolo, Arzt	Hr. Betetto
Marzelline, Ausgeberin	Fr. Kittel
Cherubin, Page des Grafen	Fr. Schöne
Antonio, Gärtner, Susannens Oheim	Hr. Madin
Bärbel, dessen Tochter	Frl. Hentke
Don Curzio, Friedensrichter	Hr. Gallos

Bauern und Bäuerinnen vom Landgut des Grafen.

Ort der Handlung: Das Schloß d'Agua Frescas, drei Stunden von Sevilla gelegen.

Zeit: Zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Bühnenbilder: Alfred Roller.

Nach dem zweiten Akt eine größere Pause.

Der Beginn der Vorstellung sowie jedes Aktes wird durch ein Glockenzeichen bekanntgegeben.

Textbücher an der Kassa erhältlich.

Kassa-Eröffnung 1/2 5 Uhr.

Anfang 5 Uhr.

Ende 8 Uhr.

Zuspätkommende erhalten erst nach dem 1. Akt Einlaß in den Zuschauerraum.

S predstavami na salzburškem festivalu 1922 se je Betetto poslovil od dunajskega opernega gledališča. Od 4. oktobra 1909 do 21. junija 1922 je v njej pel 1220 predstav, prevzemal velike in srednje vloge, doživel največje uspehe kot Tommaso v d'Albertovi »Nižavi«, kot Kralj v »Aidi« pa kot Collin v Puccinijevih »Bohemih«, kot Masetto v Mozartovem »Don Juanu«, Truffaldino v Straussovi »Ariadni«, kardinal von Lothringen v Pfitznerjevem »Palestrini«, kot Kecal v »Prodani nevesti«, Arkel v Debussyjevi operi »Pelleas in Melisanda«, ječar Beneš v Smetanovem »Daliboru«, kot pater Lorenzo v Gounodovi operi »Romeo in Julija«, Raimondo v Donizettijevi »Lucii di Lammermoor«, Lothario v Thomasovi »Mignon«, ki je bil Betettova »Glanzpartie«, kot Fritz v Korngoldovi operi »Mrtvo mesto« itn., itn.

*Napoved Mozartove »Figarove svatbe«
v Salzburgu avgusta 1922.
J. Betetta so zasedli kot dr. Bartola*

IV.

OB ROJSTVU KRALJEVINE SHS

Po smrti cesarja Franca Jožefa so se razmere v Avstro-Ogrski hitro slabšale. Avstrijski vojaki so doživljali poraz za porazom. Od vsepovsod so prihajale vesti, da se nekdanj mogočni državi bliža konec. Politično prebujeni ljudje so spoznali, da je prišel čas za rešitev problema južnih Slovanov. Ivan Meštrović in Ante Trumbić sta že pred časom v Rimu osnovala Hrvatski odbor, ki je decembra 1914 protestiral zoper avstro-ogrski napad na Srbijo. Aprila 1915 je Hrvatski odbor prerasel v Jugoslovanski odbor s sedežem v Londonu. Vanj so stopili predstavniki Slovencev, Srbov in Hrvatov. In ena prvih njegovih nalog je bila, da se je uprl silam Antante, ki so Italiji obljubljale precejšen del našega ozemlja. Pomemben je bil tudi njihov sklep, da se v prihodnji koaliciji treh narodov doseže enakopravnost Slovencev, Hrvatov in Srbov. Ante Trumbić in predsednik srbske vlade Nikola Pašić sta nato 20. julija 1917 objavila deklaracijo, po kateri naj bi bila prihodnja država Srbov, Hrvatov in Slovencev svobodna, neodvisna, ustavna, demokratiška in parlamentarna monarhija, v kateri bi bili državljani pred zakonom enakopravni.

16. avgusta 1918 je bil v Ljubljani ustanovljen slovenski Narodni svet kot del Narodnega sveta Slovencev, Hrvatov in Srbov. Slednji je 29. septembra 1918 prevzel vodenje južnoslovanske narodne politike in zahteval zedinjenje Slovencev, Srbov in Hrvatov na njihovem celotnem etnografskem ozemlju. Istega dne je hrvaški Sabor razveljavil hrvaško-ogrsko pogodbo iz leta 1868, razglasil, da odcepljene dežele pristopajo k novi državi Slovencev, Srbov in Hrvatov, ter priznal vrhovno oblast Narodnega sveta v Zagrebu.

Odtlej so se dogodki odvijali z vrtoiglavo naglico. 31. oktobra je bila ustanovljenja slovenska vlada, naslednjega dne je general Rudolf Maister zbral in sestavil prvo slovensko vojaško enoto in z njo v Mariboru in na Štajerskem premagal avstrijske posadke. Od 30. novembra 1918 avstrijske vojske ni bilo več. 24. novembra je Narodni svet Srbov, Hrvatov in Slovencev razglasil združitev države Srbov, Hrvatov in Slovencev v enotno državo.

1. decembra se je rodila Kraljevina SHS.

Vsi ti dogodki so vplivali tudi na kulturna dogajanja v Ljubljani in Sloveniji. Slovensko gledališče v Ljubljani, ki je bilo od začetka vojne zaprto (v njem je deloval le kino, občasno pa so v njem nastopali tudi nemški dramski igralci), so slovenski gledališki entuziasti in Dramatično društvo sklenili obnoviti in končati »sramoto, ki je zaradi obskurnega kina vladala v njem«. Novo slovensko gledališče naj bi raslo iz solidnejših temeljev kot v preteklosti, imeti bi moralo trdno gospodarsko osnovo, v njej bi morali igrati predvsem domačo, slovensko dramo, opero in opereto, so zatrjevali.

Deželni odbor je njihova prizadevanja podprl, hkrati pa zahteval garancijo v obliki »fiksne kapitala« v višini 250.000 do 300.000 kron, ki naj bi zadoščal za začetek

obratovanja. Če bi se Dramatičnemu društvu zahtevano vsoto posrečilo zbrati, bi bil deželni odbor »pod določenimi pogoji in s pravicami hišnega gospodarja ter s cenzurno pravico v smeri vere in morale« pripravljen dati slovenskemu gledališču stavbo v uporabo.

Dramatično društvo zahtevane vsote ni moglo zbrati. Ustanovili so torej novo družbo, Slovenski gledališki konzorcij, ki je do ustanovne skupščine 3. aprila 1918 zbral 275.000 kron.

Deželni odbor je nato 20. aprila 1918 dovolil, da Slovenci začnejo uporabljati stavbo »v svrhu prirejanja gledaliških predstav z lastnim ansamblom, vštevši sodelovanje posameznih gostov«. Dovoljenje je veljalo za sezoni 1918/19 in 1919/20, »če bi uprava poslovala dalje«. Pridržal si je pravico do cenzure izvajanih del in spremenil prvotno odločitev, po kateri naj bi gledališka sezona trajala od 16. septembra do cvetne nedelje. Spoznal je namreč, da je sklep gledališke sezone na cvetno nedeljo nesmiseln, saj je terminsko gibljiv, hkrati pa za gledališče škodljiv; ob tem času je namreč obisk predstav najboljši. A ne le to, »noben boljši igralec ali pevec ne bi hotel sprejeti angažmaja za pol ali tričetrt leta«.

Prva gledališka sezona obnovljenega slovenskega gledališča je nato potekala od 29. septembra 1918 do 6. julija 1919. A preden je stekla, je bilo veliko dela in težav. Dramatično društvo in Slovenski gledališki konzorcij sta se trudila okrog organizacijskih in finančnih vprašanj, Fran Govekar je kot predstavnik slovenskega gledališča skušal pri zagrebškem gledališkem intendantu doseči, da bi se slovenski umetniki, ki so bili zaposleni v Zagrebu, vrnili v Ljubljano. Šlo je predvsem za Borštnika, Bukška, Križaja in Rijavca. Zagrebški intendant je Govekarjev predlog zavrnil in mu priporočil, naj premisli o gostovanjih zagrebškega gledališča v Ljubljani, »kakor je to bilo pred vojno«. Govekar njegove ponudbe ni mogel sprejeti, kajti ob rednem gostovanju zagrebškega gledališča v Ljubljani bi se oživitev slovenskega gledališča odmaknila v nedogled.

Ljubljanski gledališčniki so računali tudi na Betettovo vrnitev. Stiki s pevcem pa so bili premalo konkretni, da bi mogli biti uspešni. Brezuspešni so bili tudi poizkusi, da bi soliste, instrumentaliste, zboriste in baletnike dobili iz vojske. Govekar je še 4. septembra 1918, torej tik pred dnevom, ki so ga določili za premierno uprizoritev, potožil uredniku praškega dnevnika »Národní listy« Karlu Strakátemu: »Ministrstvo nam dela velike težave pri reklamacijah vojakov godbenikov, zboristov in igralcev ter zato danes še ni gotovo, nam bo li mogoče otvoriti sezono 15.t.m., kakor je bilo prvotno določeno. Vse intervencije naših državnih poslancev doslej niso dosti koristile. Slavnostno otvoritev sezone bomo torej bržčas za nekaj dni ali za ves teden odgodili, dotlej da dobim skupaj ves orkester.«

Orkestra niso utegnili zbrati. Gledališko hišo so 29. septembra 1918 odprli »tiho, brez parade« s predstavo Finžgarjeve narodne drame »Divji lovec«. Prva operna predstava ji je sledila dva meseca pozneje, 3. decembra 1918. Operni ravnatelj Friderik Rukavina je tedaj dirigiral Smetanovo »Prodano nevesto«.

Rukavino je v prvih januarskih dneh 1918 pripeljal iz Zagreba v Ljubljano Hinko Nučič, ravnatelj Drame in po Govekarju tudi intendant gledališča. Pred Zagrebom in Ljubljano je Rukavina deloval kot dirigent v Severni Ameriki, Italiji in na Poljskem. V Ljubljani je začel zelo intenzivno. Pripravljajl je repertoar in se trudil okrog angažmajev. Tudi za notni materijal je moral skrbeti. »Izmed triinsedemdeset v našem opernem arhivu navedenih oper ni bila ob mojem prihodu v Ljubljano niti ena popolna. Za nobeno ni bilo orkestralnega materijala. Večinoma so manjkali tudi glasovi za soliste in zbor ter so bili odneseni celo prevodi! Vse se je moralo na novo prepisovati, prevajati, iskati po svetu ter zbirati to, kar je bilo uporabno. Imeli smo nove pevce, ki so morali vse znova študirati, nove režiserje, ki so morali vse znova uprizarjati, nove kapelnike, novo je bilo skratka vse. Tako so bile vse reprize za naše osebe novitete,« je zapisal Rukavina pred začetkom sezone 1918/19.

Prva operna sezona po končani vojni seveda še ni mogla biti kvalitetna. Orkester je bil sestavljen prehitro, brez možnosti za selekcijo, njegovi člani so bili neizvedeni v opernem igranju, pevski zbor je bil glasovno neuravnovešen in v primerjavi z zborom pred vojno številčno šibkejši, tudi programski izbor ni bil tak, kakršnega si je želela javnost. Kljub vsem težavam se je Rukavini posrečilo, da je v sezoni 1918/19 izvedel 88 opernih, 16 operetnih in 4 baletne večere.

Velike težave pa je Rukavina imel s svojimi sodelavci, z režiserjema Wuršerjem in Bučarjem ter dirigentoma Brezovškom in Peričem, da ne omenjamo dr. Čerina, J. Ravnika in Škerjanca, ki jim Rukavina ni zaupal odgovornejšega dela, poleg tega pa so mu očitali, da premalo skrbi za strokovnost dela, za disciplino itn. Do Rukavine je bil kritičen tudi Marij Kogoj, ki ga je obtožil, da »fingira prvega kapelnika«, da mu nista mar interpretacija in strokovnost, da so njegovi programski načrti brez koncepta, da zane-marja slovenska dela itn.

2. decembra 1920 so se kritikam Rukavinovih najbližjih sodelavcev pridružili glasbeniki Niko Štritof, Stanko Premrl, Fran Kimovec, Anton Lajovic, Emil Adamič in drugi ter zahtevali, naj Rukavine ne imenujejo za ravnatelja Opere, ki so jo v tistem času poddržavili. Svojo zahtevo so utemeljevali z ugotovitvijo, da je Rukavina premalo sposoben za odgovorno mesto ravnatelja ljubljanske Opere.

A kljub nasprotovanju pomembnega dela slovenske kulturne javnosti, kljub temu, da je Kogoj Rukavino javno označil kot kapelnika »z garancijo gotovega neuspeha«, je Rukavina ostal operni ravnatelj. Imel je pač trdno politično zaslombo.

Zorko Prelovec je situacijo v Operi ocenil nekoliko drugače. Rukavini je sicer očital, da se programsko »naslaja« ob italijanskih in francoskih avtorjih, ki v njegovi interpretaciji niso nikoli do kraja naštudirani, hkrati pa je pozval gledališke delavce, naj »vsi, od upravnika do suflerja delajo v medsebojni slogi in strpljivosti« (Maska, 1, 1920), kajti ljubljanska Opera bi uspevala mnogo bolje, če bi v gledališču ne bilo toliko intrig, zavratnosti in hudobije.

Ob koncu sezone 1919/20 je ljubljansko Opero demonstrativno zapustil dirigent Makso Unger in Rukavini odrekel sleherno zmožnost, kar je utemeljil z nenavzočnostjo njegove globlje muzikalne izobrazbe ter s površnostjo pri študiranju in interpretiranju. Očital mu je tudi nekorektno vedenje do drugih dirigentov. »Ne le da ovira razvoj naše Opere, temveč nas kompromitira tudi na zunaj,« je zapisal Unger v časopisu Jugoslavija 13. aprila 1921.

Betetto, ki je od daleč spremljal dogajanja v ljubljanski Operi, razprtij sprva ni jemal resno. Odzval se je celo vabilom, naj se vrne v Ljubljano, v upanju, da bo vodstvo dunajske Opere razumelo stisko, ki je vladala v ljubljanski operni hiši in ga osvobodilo pogodbe, ki ga je vezala do konca sezone 1921/22. Rukavino je želel spoznati tudi »od blizu«, pri dirigentskem pultu. Priložnost za to se mu je ponudila v začetku marca 1921, ko je Rukavina dirigiral predstavo Smetanovega »Dalibora«. »Nasprotniki Rukavine niso v zmoti, kar se Rukavinovega umetniškega dela tiče. Nobenih pianov ali stopnjevanj ni v njegovi izvedbi, vse grau und grau, orkester pa močan, da vse pevce umori. »Mignon« je nato dirigiral Brezovšek in napraviti mu moram le poklon!«

Rukavina je v svojem prvem ljubljanskem obdobju doživljal tudi pohvale. Občinstvo ga je npr. z velikim aplavzom nagradilo za premierno izvedbo »Prodane neveste« 3. decembra 1918. Časniki so pisali, da je »postavil slovensko gledališče v Ljubljani na zdrav in soliden temelj, na katerem se bode moglo vedno bolj in bolj razvijati in spopolniti« in da so ljubljanske operne predstave dogodki »vredne umetniške višine«. Mnogokrat temu seveda ni bilo tako. Marsikatera vloga je bila neprimerno zasedena, to in ono delo je bilo pripravljeno na hitro, orkester in zbor svojega posla pogosto nista opravila profesionalno itn.

V začetku januarja 1920 so Betetta znova povabili, da se vrne v Ljubljano. »Iz financijelnega ozira me zelo mika, da bi prišel, iz umetniškega gotovo ne. Vsekakor bo hvaležno polje za ustvarjanje. Tukaj pa kar nočejo slišati o tem, da bi me odvezali mojim

pogodbenih dolžnosti. Seveda, če se bom kapriciral, bodo morali,« je sporočil 28. januarja 1920 prijatelju Pavlu Rasbergerju.

K vrnitvi so Betetta spodbujali tudi slovenski glasbeni poročevalci. Poudarjali so njegove velike muzikalne vrline, izjemno poustvarjalno moč in prelep glas. Njegova »visoka umetnost je vselej proslavila sleherni prireditelj, dvignivši jo na posebno umetniško višino«, njegovi nastopi so bili »krona večera«, so pisali, izzivali so »viharje navdušenega ploskanja« in bili »umetniški užitek prve vrste«.

Kritik Slovenca je bil 9. avgusta 1918 še določnejši: »njegov glas je silno čisto in mehko zvenječ, obsežen, v prehodu iz enega registra v drugega mojstrsko izveden, v niansah popoln, v vseh legah prijeten. Predavanje in izrekanje sta zelo pravilna, brez slehernega pretiravanja.«

V.

VRNITEV V DOMOVINO

19. septembra 1922 je Slovenski narod sporočil, da umetniško osebje v Drami in Operi v sezoni 1922/23 ostaja v glavnem isto kot v sezoni 1921/22, da pa se je v Dramo posrečilo angažirati g. Skrbinška, »v Opero pa našega rojaka, slovečega basista in dozdej člana dunajske Državne opere g. Julija Betetta, ob njem še tenorista Maria Šimenca, g. kapelnika Lovra Matačiča ter bas-baritonista Nikolo Cvejiča«. Naveden je bil tudi repertoar za sezono 1922/23, ki naj bi obsegal Smetanovo »Tajnost«, Janáčkovo »Jenufo«, Boitovega »Mefistofela«, Rossinijevega »Seviljskega brivca«, Foersterjevega »Gorenjskega slavčka«, Savinov »Gospodarski sen«, Vilharjevo »Lopudsko sirotico«, ki bi bila slavnostna predstava ob skladateljevi sedemdesetletnici, nadalje Dvořákovega »Jakobina« in »Trde palice« istega skladatelja, Hatzejevo »Vrnitev« pa Wagnerjevega »Tannhäuserja«, Catalanijevo »La Wally« in druga dela. Obsežen repertoar torej, v katerem bi imel Julij Betetto pomembno vlogo.

8. oktobra 1922 so časniki napovedali prvo predstavo v sezoni »Prodano nevesto« in se ob njej razpisali o »Ljubljencu slovenskega občinstva g. Betettu, ki se je po dolгих letih bivanja v tujini vrnil v Ljubljano« in bo oblikoval vlogo Kecala. Opozorili so, da je Betetto to vlogo pel pred leti z največjim uspehom v Ljubljani in pozneje v bivši dunajski Dvorni operi.

Občinstvo je bilo nad izvedbo navdušeno, navdušeni pa so bili tudi glasbeni poročevalci. Emil Adamič je v Slovenskem narodu 11. oktobra 1922 zapisal, da so poslušali in gledali »nove, vesele, naše obraze« Betetta, Šimenca, Sfiligojevo in druge. Dotlej so v ljubljanski Operi prevladovali tujci, Čehi, Poljaki, Rusi, zdaj pa bi »človek venomer poslušal te naše pevce in tako predstavo, kakršna je bila včeraj. Seveda je dal življenje in barvo vsej operi v prvi vrsti naš ljubljenelec Betetto. Takega Kecala v naši Operi nismo imeli dolgo vrsto let. Briljanten pevec, prekrasen igralec. Pozdravljamo ga v domovini ob prvem njegovem nastopu najiskrenejše, želeč mu kar največ uspehov, zasluženega priznanja in obznanja.«

Podobno kot Adamič so Betettov prvi nastop po vrnitvi v Ljubljano ocenili tudi drugi, Niko Štritof pa je v 2. številki Ljubljanskega zvona 1923 svojo kritično misel o predstavi strnil takole: »Betetto poje iz figure, ki jo predstavlja in ne vodi svojega glasu, lepo oblečenega, le na nedeljsko promenado. Ker ume podrediti svojo osebnost figuri, je zmiseln pevec in igralec. Mislim, da v tem tiči bistvo umetnika-igralca in da je ta pot edina, ki vodi do umetniškega ali vsaj dobrega igranja... Da pri takem razosebljanju osebnost ničesar ne izgubi, temveč le pridobi, dokazuje aplavz publike in navdušeno priznanje kritike.«

49 Betetto je že prve tedne bivanja v Ljubljani razvil izredno dejavnost. 16. oktobra je nastopil na koncertu pevskega zbora Glasbene matice in interpretiral samospeve Korn-

golda, Wolfa, Michla in Hermanna, pred tem pa pel v Délibesovi operi »Lakmé«, o kateri je zapisal D. Ewen v svoji Enciklopediji glasbenih umetnin, da ji »manjka sicer dramatičnega ognja, da pa je skladatelj to napako popravil z milino, čarom in melodično čutnostjo«, kar ji pri občinstvu zagotavlja uspeh... Po besedah E. Adamiča je izvedba pustila občinstvo hladno »navzlic ge. Lovšetovi in g. Betettu, ki sta poleg g. Kovača držala opero pokonci«, Štritof pa je v Zvonu pripomnil, da ni bila krivda pri dirigentu Antonu Neffatu, »če je bila predstava nebeško dolgočasna. Nasprotno, štejem mu v dobro, da nam je s hitrejšimi tempi pomagal preko praznot in s tem rešil opero še večje plitvosti. Sicer pa mu v tolažbo stojita ob strani Lovšetova in Betetto, ki sta s svojima lepima glasovoma zaman poizkušala pomagati operi na noge«.

Prva premiera v sezoni torej ni uspela. Izreden uspeh je nato dosegel Rossinijev »Sevijski brivec«. V njem je blestel »nadvse originalni Julij Betetto, pevsko najodličnejši, pozdravljen od občinstva z viharnim aplavzom« (Emil Adamič, 16. novembra 1922 v Slovenskem narodu).

Po »Brivcu« je Betetto izvedel obsežen in zahteven recital z deli R. Straussa, L. M. Škerjanca, J. Korngolda, J. Brahmsa in F. Weingartnerja. Spremljala ga je pianistka Dana Golia-Koblerjeva, ki je tudi sama odigrala nekaj skladb V. Nováka in F. Liszta. Že programska zasnova recitala je spodbudila kritike k pohvalam, saj je zajela refleksivna besedila, dostopna le »visoko naobraženim umetnikom s tanko čutečo dušo, prinikajočo do dna tega, kar hočeta povedati pesnik in skladatelj. Betettu ta stran glasbene umetnosti očitno leži najbolj« (Slovenski narod, 8. decembra 1922).

17. decembra 1922 je bil drugi koncert zbora ljubljanske Glasbene matice, pri katerem je Betetto pel samospeve F. S. Vilharja, J. Ravnika, B. Ipavca in F. Gerbiča.

Uprizoritev d'Albertove »Nižave« je pomenila nov Betettov uspeh. Kritiki so zapisali, da je Ljubljana lahko ponosna na svojo Opero, »palma uspeha pa pristoja Betettu, ki je bil (kot Tommaso, op. p.) pevsko in igralsko na višku, suveren v igri in skrajno dognan v zunanosti, z izborno masko«.

Premiera Dvořákove opere »Vrag in Katra«, v kateri je Betetto upodobil glavno vlogo Marbuela, je bil izjemen izziv za pevca. Betetto se je med pripravami za to vlogo spominjal sijajne dunajske kreacije češkega basista Viléma Heša (Hescha) v isti vlogi in mu skušal slediti. Adamič je 18. februarja 1923 predstavo ocenil kot »lep večer« in izpostavil Betetta: »Izboren je bil Marbuel g. Betetta. Varujoč dostojanstvo energičnega in v svojem poslu verziranega hudiča je ob pogledu na Katro postal ves zbežan ter v neslavnem begu iskal rešitve. Istotako kakor v igri je bil vzoren, na višku tudi v tonu.«

Betetto je do konca sezone odpel še mnogo predstav in koncertov, vse z velikim uspehom. Ko je februarja 1923 gostoval v Zagrebu, je kritik lista Hrvat zapisal, da je

»glasov à la Betetto zelo malo, umetnikov njegovega kalibra pa še manj«. O Betettovi kreaciji Sparafucila v Verdijevem »Rigolettu« je K. (dr. Franc Kimovec, op. p.) v Slovincu 4. maja 1923 ugotovil, da so bili poslušalci »neizrečeno veseli predvsem Betetta v vlogi roparja Sparafucila. Verdijeva zamisel si zagotovo ni mogla ustvariti mogočnejšega roparja — »poštenjaka«, ki umor, za katerega je plačan, »pošteno« opravi. Vsak glas, vsaka kretnja, vsak utrip mišic je potekal Betettu iz globin značaja njegovega junaka«.

Nato so ga zasedli v Puccinijevi »Tosci« pa v Humperdinckovi operi »Janko in Metka«, bil je knez Gremin v »Jevgeniju Onjeginu« P. I. Čajkovskega, Oče v Charpentierovi »Luizi« itn. »Nosil« je repertoar, njegov glas je pel »kot valovi morja, kot glas zvonov, drhtel je kot tajni utrip srca« (F. Kimovec, 6. decembra 1922 v Slovincu).

Operni obiskovalci so Betetta sprejemali z navdušenjem. Gledališka uprava mu je s sprotnim predlaganjem predstav, ki naj bi jih odpel, izkazovala posebno čast. V tem smislu je značilen in zanimiv dopis, ki ga je umetniku 23. maja 1923 poslal upravnik Matej Hubad: »Z ozirom na Vašo indispozicijo smo odložili predstavo 'Luize' in določili za tekoči teden sledeči repertoar: torek, 29. maja 'Tosca', sredo, 30. maja 'Carmen', četrtek, 31. maja 'Butterfly', petek, 1. junija 'Rigoletto', sobota, 2. junija 'Tosca', nedelja, 3. junija 'Prodana nevesta'. Blagovolite nam sporočiti, ali in pri katerih predstavah bi mogli sodelovati.« Iz dnevnih plakatov Opere za sezono 1922/23, ki so v Slovenskem gledališkem in filmskem muzeju, je moč ugotoviti, da se je Betetto odločil le za nastop v »Prodani nevesti«.

Tudi dopis z dnem 23. avgusta 1923 je zanimiv. Uprava obvešča Betetta, da bo 1. septembra 1923 slovesno odprt Ljubljanski velesejem in da se bo uvodnih slovesnosti udeležil kralj Aleksander, ljubljanska Opera pa bo ob tej priložnosti uprizorila Puccinijevo »Tosco«, v kateri naj bi vlogo Cerkovnika odpel naslovljenjec: »Prosimo takojšnjega prijaznega odgovora ter se priporočamo z odličnim spoštovanjem.«

Sploh je uprava skušala Betettu biti na roke. Dovolila mu je npr. dopuste, ki jih je potreboval za svoje koncertne nastope v Frankfurtu, Zagrebu, Mariboru in drugod, dovolila mu je praznovanje 25-letnice umetniškega delovanja, uredila je, da mu je bilo 28. maja 1928 podeljeno državno odlikovanje (red sv. Save III. stopnje), dovolila je, da je leta 1924 lahko stopil v učiteljski zbor konservatorija Glasbene matice, sprejela je na znanje njegovo sporočilo z dne 13. februarja 1929, da v prihodnje ne bo »nastopal dva ali večkrat zapored«, strinjala se je, da dobi poseben honorar, če istega večera nastopi v dveh različnih odrskih delih, na primer v »Kralju Edipu« Igorja Stravinskega in v »Gianniju Schicchiju« Giacoma Puccinija itn.

Uprava je Betettu izplačevala najvišjo gažo, ki jo je gledališče lahko plačevalo svojim solistom: v začetku 4.200 dinarjev na mesec, kmalu nato 5.000 in 7.000 dinarjev, od 1.

novembra 1926 pa mesečno 9.000 dinarjev. Za vsak nastop preko normnih obveznosti je Betetto prejel dodatnih 200 dinarjev.

1. aprila 1927 je uprava morala znižati plače vsem svojim članom, Betettu na 8.000 dinarjev mesečno, črtala pa mu je tudi — kakor vsem drugim — nadnormne honorarje (do petih predstav). Na restrikcijo so vplivale manjše državne dotacije. Restrikcija je Betetta močno prizadela, čeprav je bilo že nekaj časa jasno, da kriza, ki je zajela svetovno gospodarstvo, Jugoslavije ne bo obšla. Betetto se je tedaj mnogokrat spominjal razmer na Dunaju, kjer so umetnikom izplačevali »najboljše gaže od vseh nemških gledališč«. Toda, prostovoljno je odšel z Dunaja in »Ljubljani na ljubo izgubil tudi krasno dunajsko penzijo«, ki bi jo v celotnem znesku dobil že 1. aprila 1934. Izgubil ni le penzije, temveč po letu 1922 tudi mnogo postranskega dohodka, česar ni bilo mogoče nadomestiti.

Betettovo nezadovoljstvo je večala tudi nepričakovana brezbržnost beograjskega gledališkega vodstva. Želel si je nastopati v Beogradu in v večjih jugoslovanskih mestih, ljubljanska gledališka uprava ga je pri tem odločno podpirala, povabil na gostovanja pa ni bilo. »Svojo misijo glede Beograda smatram za končano. Ponujal sem se dosti, bilo bi mi pa pod častjo še naprej prositi jih, plačajo itak slabo. Tu velja le tujec,« je 5. marca 1923 pisal ženi na Dunaj.

Koncerti, ki jih je v tistem času odpel v Ljubljani ali Zagrebu, so ga sicer spodbujali k temu, naj ostane doma, pomirili pa ga niso. Časniki so pisali, da so bili njegovi nastopi »izjemni kulturni dogodki«, Betetta so označevali kot »silo svetskega glasu«, ki prinaša slavo celotnemu ljubljanskemu opernemu kolektivu, a to ni prinašalo koristi. Vedno pogostejše je premišljeval o vrnitvi na Dunaj.

7. februarja 1923 je Jutro objavilo članek, v katerem je neznanec napadel Betetta zaradi odpovedi »Prodane neveste«. Vzroka za odpoved sta bila pevčeva pretrujenost in glasovna indispozicija. Betetto je v drugi polovici januarja 1923 nastopil osemkrat v velikih vlogah, pri tem pa se je dan za dnevom napeto pripravljal na premiero Dvořákovе opere »Vrag in Katra«, kar mu je moralo pustiti sledove. Napada ni pričakoval. Do sebe je bil izredno kritičen. Nikdar ni hotel nastopiti s pordečenimi, zateklimi ali utrujenimi glasilkami, ki jih je preizkušal večkrat na dan, doma, na sprehodu, v gledališki hiši, zlasti pa v urah pred predstavo. Tako je ravnal na Dunaju, tako je bilo tudi v Ljubljani. »Očitno je, da se me skuša prisiliti, naj se umaknem. To je pobožna želja nekaterih posameznikov, ki se lahko kmalu uresniči,« je Betetto 11. februarja 1923 odgovoril na napad.

(Nekorektno sporočilo glede Betettove odpovedi predstave ni bilo naključno. Tudi drugi slovenski umetniki so doživljali podobne neprijetnosti, med njimi sopranistka Pavla Lovšetova. Marca 1923 je v Jutru izšlo poročilo o izvedbi Webrovega »Čarostrelca«, v katerem je pisec zajedljivo ugotovil, da je »ga. Lovšetova Anki (glavni ženski vlogi v

omenjenem opernem delu, op. p.) preodrasla«. Kritik je Lovšetovi že nekajkrat prej hotel dopovedati, naj neha z nastopanjem. A pevke Jutrov članek ni zlomil. »Če me hoče g. kritik oz. njegovi prijatelji s takimi zbadanji pregnati z ljubljanskega odra, jim moram javno svetovati, naj si trud prihranijo. Dokler bo muzikalno občinstvo v toliki meri upoštevalo moje delo kot doslej, dokler bom po sličnih zafrkacijah dobivala priznavalna pisma od meni povsem neznanih oseb, tako dolgo mi ne upade pogum,« je odgovorila Lovšetova.)

Betetto se je moral odločiti, kako naprej. Do marca 1923 mu gledališka uprava še ni predložila v podpis pogodbe, kakor se je obvezala, češ da se mora posvetovati o njeni pravni utemeljenosti. Betetto je bil v dvomu: naj ostane v Ljubljani, naj odide? Za Ljubljano je govorilo upanje, da bi ga doma ob izgubi glasu vendarle zaposlili kot režiserja ali pedagoga, česar na Dunaju ne bi storili. Angažma v Ljubljani torej kljub mnogo slabšim pogojem ne bi bil najslabši. K vrnitvi na Dunaj pa ga je spodbujala vest, da so ga bili v Državni operi pripravljeni sprejeti nazaj. Irmina pisma možu so bila iz tedna v teden ista. Direktor Schalk Betettove odpovedi ni jemal za dokončno, kajti vložena je bila po roku, ki je bil na Dunaju v veljavi. Toda ali mu bodo dali gažo, kakršno je tedaj dobival npr. Nikola Zec, mu bodo zagotovili osem nastopov mesečno, mu odobraval štettenski dopust, ki bi ga uporabljal za gostovanja po Evropi?

Kljub očitni Schalkovi naklonjenosti se Betetto ni mogel odločiti za vrnitev na Dunaj. 6. aprila 1923 je ženi sporočil, da je pogodba v Ljubljani zanj dokončno pripravljena. Navaja stalni angažma, kar je zanj »veliko vredno«, kajti časov, ki jih je moral preživeti na Dunaju, ko so mu zaradi bolezni odtegovali od plače, ne bi hotel več doživljati. Bal se je pogojev, pod katerimi bi v takem primeru moral iti v pokoj ali pokojnino morda celo izgubiti.

Čez tri dni je informacijo ženi glede podpisa pogodbe izpopolnil: »Pogodba mi bo tudi za slučaj izgube glasu omogočila eksistenco. In to je ono, kar me je dokončno privedlo, da sem se odločil za Ljubljano. Kot državni nastavljenec imam le precej bonitet.«

18. aprila 1923 je sporočil na Dunaj, da je pogodbo, ki mu garantira pet tisoč dinarjev dohodka (ure v šoli Glasbene matice in ev. koncerti so seveda posebej), podpisal. Ženi je hkrati navedel, da poučuje petje dramskega igralca Ivana Levarja, dalje srbskega bas-baritonista Nikolo Cvejića in »neko Nemko, ki se iz Celja tedensko vozi na ure«, kar ga sicer utruja, je pa nujno, da par »krajcarjev skupaj spravi«.

Bettettovo obotavljanje, ali naj se vrne na Dunaj ali ostane doma, ni ostalo skrivnost. Jutro je 31. januarja 1924 v svojem kulturnem pregledu zapisalo, da se »nedosežni basist ljubljanske Opere g. Julij Betetto, ki smo ga po prevratu komaj, komaj dobili nazaj v domovino, zopet odpravlja. Kakor izvemo, se pogaja z dunajsko Državno opero, na

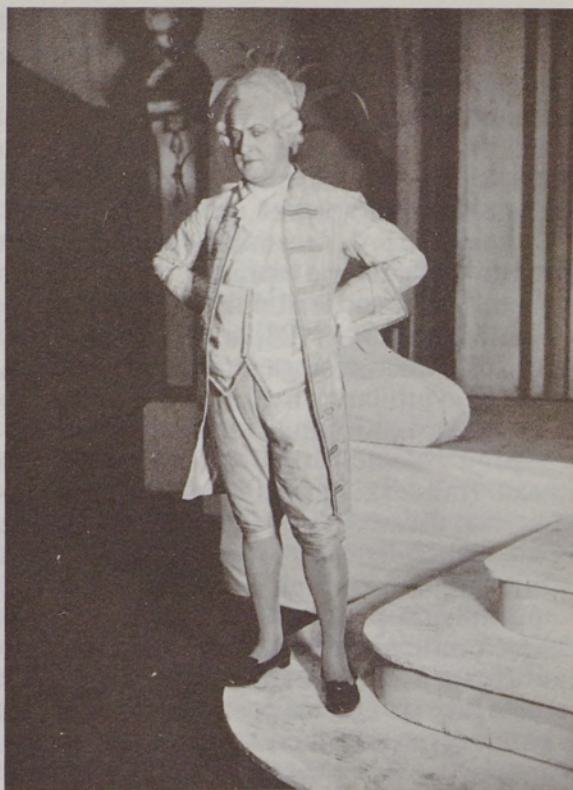
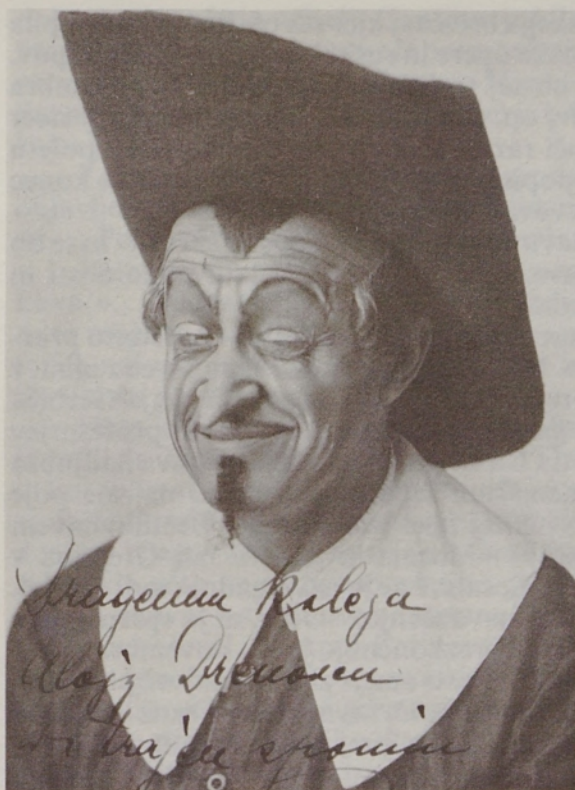
kateri je bil svojih deset (štirinajst, op. p.) let, da zopet stopi v njen ansambel. Ravnateljstvo mu nudi sijajne pogoje in pogajanja stoje baje že tik pred ugodnim zaključkom«. Pisec je v nadaljevanju pozval ljubljansko gledališko upravo, naj stori vse, da Betetto ostane v Ljubljani, »saj bi bil njegov odhod nenadomestljiva izguba ne le za ljubljansko, ampak sploh za jugoslovansko gledališče«.

Bojazen, da bi Betetto zapustil Ljubljano, se je še povečala, ko se je zvedelo, da se iz Ljubljane odpravljata primadona Zdenka Zikova in tenorist Mario Šimenc. Oba je za sezono 1924/25 angažirala zagrebška Opera. »Javnost upravičeno pričakuje pojasnil, kako se je moglo zgoditi, da se iz Ljubljane puščata umetnika, kakor da bi šlo za dve balerini. Povrh pa se pripoveduje, da je še nekaj drugih izvrstnih članov našega opernega ansambla že na pol poti iz Ljubljane...« (Jutro, 19. februarja 1924). Mišljen je bil seveda Betetto. Kajti, zagrebško operno vodstvo ga je takoj po prvih odmevnih gostovanjih povabilo, naj sprejme angažma v Zagrebu. Ob Zikovi, Šimencu in Rijavcu bi bil Betetto četrti steber zagrebškega opernega gledališča, na katerem bi moglo graditi tudi najzahtevnejši repertoar. Načrt se ni posrečil. Rijavec je za sezono 1924/25 sprejel angažma v berlinski Operi, Betetto pa je ostal v Ljubljani.

Ostal je kljub slabemu vodenju Friderika Rukavine in nesposobnosti gledališke uprave, kljub zadušljivim odnosom v umetniškem ansamblu in nespretni repertoarni politiki. Rukavina in uprava sta npr. za sezono 1923/24 angažirala nemškega baritonista Hacka, »nesposobnega, da bi prevzel kakršnokoli vlogo«, kakor so zapisali ljubljanski kulturni poročevalci, nadalje nemškega tenorista Sirksa, ki je iz istega vzroka kot Hack ljubljansko operno hišo zapustil že po dveh mesecih, nepojasnjen je bil odhod baritonista Višnjevskega, ki se je v Ljubljani zadržal le osem dni itn., v repertoarju pa so se ponavljala dela, »ki jih je publika gledala leto za letom« (nepodpisani v Jutru).

Jutrova kritika repertoarja ni bila objektivna, saj so v sezoni 1923/24 na ljubljanskem opernem odru izvedli več del, ki so bila za Ljubljano nova, med njimi Kovačovičeve »Psoglavce«, Savinov »Gospodski sen«, Schmidtovega »Notredamskega zvonarja« in opero Rimskega-Korsakova »Mozart in Salieri«.

Sezono 1923/24 je Betetto začel z upodobitvijo Ramfisa, Sulejmana in Don Basilia. Zlasti slednja lika so glasbeni poročevalci ocenili kot izjemna. Adamič je 21. oktobra 1923 v Slovenskem narodu zapisal, da je Betettov Sulejman zgled, kako se oblikuje vloga. »Gospoda Betetta prikazujem svojim učencem — pevcem kot zgled jasnega, točnega izgovarjanja, lepega mehkega nastavka (mišljen je mehek zastavek, op. p.), kot virtuoza v dihalni tehniki in izvrstnega ekonoma v izrabljanju glasovnega bogastva. Njegovo petje je vsikdar v skladu z igro, ki je globoko premišljena, katere vsak gib je del enotnega ustvarjanja.«



Podobne ocene so izšle ob izvedbi »Seviljskega brivca«, kjer sta ob Betettu nastopila sopranistka Tinka Wessel-Polla, članica zagrebške opere in ruski baritonist Boris Popov. Slovenčev glasbeni kritik dr. F. Kimovec je ob tej trojici nastopajočih 17. novembra pripomnil: »Kakor da je šele njegov (Betettov, op. p.) veličastni nastop vse, prej sicer dobre, toda — ne vem, po čem — vezane moči razvezal, da so se v svobodnem poletu razmahnile in v plemeniti tekmi z njegovim nepopisno dovršenim petjem ustvarile konec tak, da bi ne bilo preveč, če bi samo njemu žrtvovali večer.«

Isti pisec je 4. decembra ocenil premiero Savinove opere »Gospodsvetski sen« in se ob Betettovem nastopu vprašal: »... Glas, postava, kretnje, kdo bi v taki popolnosti in plemenitosti še utelesil duha slovenskega naroda?«

24. novembra 1923, nekaj dni pred premiero »Gospodsvetskega sna« je Betetto praznoval 20-letnico svojega umetniškega delovanja. V Jutru je tega dne izšel pogovor z njim, v katerem je jubilent s hvaležnostjo omenil najprej svoja ljubljanska učitelja petja Gerbiča in Hubada, nato dunajske učitelje, Ifferta, ki ga je označil kot enega prvih profesorjev solopetja v Nemčiji, pa Forstèna, Ungerja in Otta Ira ter podčrtal, da je njegova najljubša stroka francoski in italijanski repertoar, v nemškem repertoarju pa da najraje poje Mozarta. Časniki so tudi omenjali, da si je za jubilej želel peti Rocca v Beethovnovem »Fideliu«, Salierija v operi Rimskega-Korsakova »Mozart in Salieri« ali Gremina v »Onjeginu«, uprava pa mu je svetovala, naj poje Kecala, kar je navsezadnje tudi sprejel.

Jubilejna predstava je minila v nepopisnem navdušenju. »Oder se je spremenil v dehteč cvetličnjak, publika je vzklikala in ploskala brezkončno«, je 25. novembra poročalo Jutro. Med čestitkami, ki so jih prebrali pred občinstvom, je zbudila največ pozornosti tista, ki jo je Betettu poslal direktor in dirigent dunajske Državne opere Franz Schalk in v kateri je izrekel iskreno željo, da »prijatelja Betetta čimprej spet slišijo in vidijo na Dunaju«.

Betetto se je 29. novembra v Slovenskem narodu svojim častilcem takole zahvalil: »Na domačih tleh, na deskah naše, slovenske Opere sem doživel večer, ki ga štejem med najlepše svoje dvajsetletne kariere. Ne najdem besed, ki bi mogle le približno opisati občutke mojega srca, moje duše v očigled prisrčnemu, navdušenemu priznanju. Le s skromno zahvalo se morem oddolžiti vsem, ki so kljub neugodnemu vremenu prihiteli v Opero, da mi s svojo navzočnostjo znova dokažejo naklonjenost. Vsem moja iskrena, najudanejša zahvala, katero združujem z zatrdilom, da so bile moje besede, izrečene na ta nepozabni večer, odkritosrčne. Narekovala mi jih je globoka hvaležnost.«

A ne le ob jubileju, tudi sicer sta publika in kritika Betettu izrekli priznanja. V Ljubljani in zunaj nje. Ob umetnikovem Lothariu je E. Adamič 13. novembra zapisal, da je Betetto »stal med ostalimi (pevci na odru, op. p.) kot silen velikan. Zdel se je kot

dobrohoten oče in učitelj. Ganljivo je bilo, da je s tako iskreno resnobo in roko v roki z vsemi temi ljubeznive pomoči potrebnimi sopevci nastopil in jim bil do konca kot svetel primer«. (Novembrska predstava »Mignon« je potekala z mladimi, neizkušenimi pevci, s Saxovo, Kocuvanovo in Burjo, ki jim je bil Betetto v resnici učitelj, mentor in hkrati vzor, kako je treba peti.)

7. decembra 1923 je Slovenski narod citiral kritiko Betettovega koncerta v Zagrebu, objavljeno v časopisu Riječ: »Sinočni koncert je bil afirmacija njegove izredne umetnosti... Po burnem odobravanju publike je moral Betetto dodajati...«

10. januarja 1924 je izšla v Jutru ocena opere »Mozart in Šalieri« Rimskega-Korskova. »... Vloga Salierija, ki je bila menda napisana za basista Šaljavina, je bila na našem odru možna le z g. Betettom. Tri četrtine petja in vso igro je nosil g. Betetto; svojo nadvse težko nalogo je izvršil odlično, pevsko in igralsko enako sijajno. Njegov Šalieri je do skrajnosti preštudirana kreacija.«

Nato je F. Kimovec ob odlični izvedbi Dvořákovega oratorija »Stabat Mater«, ki ga je vodil dr. Josip Čerin, igral je orkester Dravske divizije, pel mešani zbor Glasbene matice in kot solist sodeloval tudi Betetto, 19. januarja 1924 v Slovencu zapisal: »Pri Betettu smo se najbolj radovali nad vzorno vokalizacijo, ki je nihče izmed vseh slovenskih pevcev ne dosega. Njegov nastop nam je bil vselej v radosten oddih, en njegov ton pogosto odtehta celo arijo péto po manj usovršenem grlu.«

(Kimovec je Čerinove koncertne izvedbe in njegovo programsko politiko v splošnem dobro ocenjeval. Nastopi Čerinovega orkestra so bili zanj »najsvetlejšje točke v našem koncertnem življenju«. Anton Lajovic pa se s Kimovčevo oceno Čerinovih programov ni strinjal. Čerin je bil zanj germaniziran Slovenec, ki je v svoje koncertne programe uvrščal predvsem nemško muziko, kar je pripisoval njegovima idejama o absolutni supremaciji nemške kulture in o internacionalnosti kulture, kakor je zapisal 8. marca 1924 v Slovencu. Napisal je: »Premočan vpliv kake tuje kulture pa je strup za mlado stebelce komaj porajajoče se kulture mladega in zlasti malega naroda. Ta strup je virulenten zlasti takrat, kadar se tujerodni kulturni ideal predstavlja kot absolutno merilo, kot dogma in kot večna lepota... Med one dogme, ki jih je treba radikalno izpodbijati, spada tudi dogma o večni krasoti Beethovnovih, Bachovih in Wagnerjevih del.«

Josip Čerin je na Lajovčevo pisanje reagiral tako, da je 15. marca 1924 v Jutru sporočil, da bo »zaradi permanentnih intrig proti orkestralnim umetniškim prireditvam orkestra Dravske divizijske oblasti simfonične koncerte v bodoče opustil«, kar je kulturno Ljubljano precej osiromašilo.)

Superlativne ocene Betettovega petja so kritiki zapisali tudi ob priliki pevčevega gostovanja v Zagrebu aprila 1924. Gost je po soglasni sodbi »nepozabno pel«, »izredno

igral« in predstavil igro, ki je bila do zadnje podrobnosti duhovito podana. Betetto je prijatelju Rasbergerju tedaj sporočil: »V Zagrebu sem imel naravnost sijajen uspeh. Niti ena kritika ne dela izjem. Sem vzradoščen zaradi moje zmage nad diverznimi kritikami, ki jih je en gotov gospod iz ljubljanske Opere z žalibog vidnim uspehom razširjal o meni. Zadoščenje imam na celi črti!«

Intrige proti Betettu, ki so se sprožile ob njegovi vrnitvi v Ljubljano, so se nadaljevale, večala pa se je tudi skrb njegovih ljubljanskih občudovalcev, da ga bodo izgubili. Zagrebska Opera, ki je z odhodom basista Flöglja v Brno zašla v hude stiske, si je zelo prizadevala, da bi si ga pridobila. In zgolj Betettovi zaverovanosti v Slovenijo in Ljubljano je pripisati dejstvo, da mojster tedaj ni podpisal pogodbe z Zagrebom. Ostal je v ljubljanski Operi, kjer so bile razmere vedno slabše.

18. marca 1924 je Slovenec objavil Adamičev članek, v katerem je avtor Rukavini očital, da se pri programiranju v velikih lokih izogiba slovenski operni tvornosti, da odriva od sebe vse, kar je jugoslovansko, forsira pa vse, kar je italijansko. Razmišljanja o Rukavini je sklenil z ugotovitvijo, da je »sramotno, če najvišjemu slovenskemu glasbeno-kulturnemu zavodu ravnateljuje človek, ki nima s Slovenci ničesar skupnega, ki ga ne veseli, kar veseli nas, ki ga ne boli, kar boli nas, ki mu je našega naroda duša zaprta knjiga« in ki vrhu vsega nima »niti najmanjše volje, še manj pa veselja, da bi knjigo odprl in iz nje čital...«

Adamičev članek je sledil Izjavi, objavljeni 6. marca 1924 v Slovincu, ki jo je podpisalo štirinajst vidnih, predvsem glasbenih osebnosti, v kateri so zahtevali, naj »vlada odstavi g. Friderika Rukavino z njegovega mesta«, kajti njegovo ravnanje je »našemu opernemu zavodu škodljivo«. Vendar, spremenilo se ni nič. Rukavina je ostal na čelu opernega ansambla, nasprotja v operni hiši so se poglobila. Gmotne stiske v njej so bile iz dneva v dan hujše. Junija 1924 je Ljubljano zapustilo nekaj dobrih solistov, programsko načrtovanje se je umaknilo improvizaciji. O vsem pomembnem je odločal upravnik Hubad, ki pa pri tem ni imel srečne roke; Rukavina je ostal v ozadju. V javnosti se je nato pojavil z izjavo, da ga napadajo po krivici, da so mu 1923 odvzeli direkcijo in da po letu 1923 ni mogel več vplivati niti na sestavo repertoarja ne na razdelitev vlog ali angažmaje solistov, kaj šele o vsem odločati.

11. aprila 1925 so Lajovic, Adamič, Pavčič, Prelovec, Škerjanc in Kumar v Slovincu objavili novo izjavo, v kateri so podčrtali, da odklanjajo Rukavino v prepričanju, da je »njegovo udejstvovanje naši jugoslovanski glasbeni kulturi škodljivo« in pozvali Hubada, naj javno pojasni stanje v naših gledališčih. Hubad se njihovemu pozivu ni odzval. Mučno stanje je 30. maja 1925 pretrgal prosvetni minister v Beogradu in za novega opernega

ravnatelj imenoval dirigenta Mirka Poliča, Rukavino pa je postavil za vršilca dolžnosti gledališkega upravnika v Osijeku.

Betetto v zadnji Rukavinovi ljubljanski sezoni ni dobil pomembnejših vlog. 6. septembra 1924 je Jutro objavilo pogovor s Hubadom, v katerem je sporočil, da bo sezona 1924/25 izredno zanimiva in privlačna. Odprla da jo bo »Majska noč« Rimskega-Korsakova, izvedli pa bodo še Mozartovo »Figarovo svatbo«, opero »Amor in Psyche« poljskega skladatelja Ludomira Różyckiego, kar bo prva izvedba takega poljskega glasbeno-odrskega dela v Ljubljani, nadalje d'Albertove »Mrtve oči« pa »Zlatega petelina« in »Sneguročko« Rimskega-Korsakova, Corneliusovega »Bagdadskega brivca«, Baranovičev balet »Lectovo srce« in druga dela. Napovedal je tudi, da bodo v novi sezoni znova uvedli operete, najprej Straussovega »Netopirja«, nato »Cigana barona« istega skladatelja, Nedbalovega »Modrega mazurja« idr., v nadaljevanju pa sporočil, da se jim je posrečilo obdržati »glavo pevcev, neprecenljivega basista g. Betetta« in stalni gostji Lovšetovo in Thierry-Kavčnikovo, na novo pa angažirati sopranistki Vanečkovo in Friskovo, tenoriste Valentinova, Jiráňka in domačina dr. Moritza ter dirigenta Nika Štritofa.

Hubadovo programsko napoved za sezono 1924/25 so uresničili le deloma. Uprizorili niso ne poljskega dela, ne »Figarove svatbe«, tudi ne »Mrtvih oči«, »Zlatega petelina« in »Sneguročke«, pohiteli pa so z izvedbo »Netopirja«, ki je bil prvič izveden 12. oktobra in doživel 19 predstav.

Zoper »Netopirja« in vnovično uvajanje operete se je v 10. številki Ljubljanskega zvona 1924 oglasil Lajovic in ju označil kot obnavljanje kulturnega principa Krpanove kobile: »Mislim, da nam ne obeta nikake kulturne koristi, če nas uprava seznanja z dunajsko psiho, po kateri menda tudi mi nimamo nikake neobhodne potrebe. Tako potrebo čutijo pri nas kvečjemu oni kulturno nezavedni krogi, ki so še vedno fascinirani po bivši avstro-nemški kulturi in za katere še danes Dunaj pomenja neko edino zveličavno kulturno Meko.«

Opereto in šibek ljubljanski repertoar je v novoletni številki Jutra 1925 kritiziral tudi nepodpisani avtor in ugotovil, da bi vsaj »tretjina iger brez posebne škode lahko izostala«, kar velja še zlasti za operete, ki jih naj raje zamenjajo dobre opere.

Nezadovoljstvo z delom v Operi se je povečalo ob članku, ki je izšel 6. januarja 1925 v Jutru in razkril nepopisno anarhijo, ki je zavládala v operni hiši. Na vrhu sezone so npr. dovolili tritedenski dopust primadoni Rozumovi, na katere ramenih je slonel repertoar. Po nekaj mesecih bivanja v Ljubljani sta odšla nazaj na Češko sopranistka Vanečkova in tenorist Jiráňek, skrivnostno je iz Ljubljane izginil tenorist Valentinov itn. »Gledalci zahtevajo harmonične predstave, pevce na višini ge. Zikove in g. Betetta. Nikakor niso

voljni, da spričo visokih vstopnin upoštevajo razne zadrege operne uprave,« so se javno hudovali nepodpisani člankarji.

Nato se je na gledališkem odru ponesrečil Rukavina in si poškodoval koleno tako hudo, da so ga morali operirati. Gledališčniki so tedaj zahtevali in dosegli, da je ravnatelj-ske posle prevzel Betetto. Javnost je z zanimanjem spremljala Betettove napore, da bi sezono 1924/25 speljali do konca. »Toda opernega klobčiča, ki se je krotovičil par sezon, ne more niti več Betetto urediti. Razmere so zmedene celo preko njegovih moči. Le še malo in nevarnost nastane, da Opera sploh ne bo mogla več dalje. Ansambel opernih solistov so razbili, a novega niso mogli več sestaviti. Cela vrsta — nič manj kot 12 — novih angažmajev se je izkazala kot popolnoma ponesrečena, a odpuščenci in odpuščenke so odnesli ogromne vsote. Eksperimentiralo se je z nespretnimi začetniki, klicali so neprestano nove goste, često kar nič vredne in potrebne, da se je vzdržal potek predstav, angažirane člane pa so uporabljali malo ali se jim je dovoljevalo peti drugje, okameneli repertoar pa stoji ali se ne more izvrševati. Naša Opera gre rapidno dol. Nudijo se predstave, kakršnih v Ljubljani niso marali niti pred 25 leti!« je v Jutru zapisal Fran Govekar.

Betetto je kot namestnik direktorja vodil ljubljansko Opero pet mesecev. V tem času je skušal odpraviti pomanjkljivosti, neresnosti in razpuščenosti, ki so se pod Rukavinovim vodstvom razpasle v opernem ansamblu, reševal je trenja med umetniki itn. Tudi po dirigentski palici je moral poseči. Zgodilo se je, da je pred glavno vajo za Puccinijevo »Bohème« nenadoma zbolel dirigent Niko Stritof. V nevarnosti je bil datum bližnje premiere, kar bi zelo neugodno vplivalo na nadaljnji potek dela v operni hiši.

V tej kočljivi situaciji je Betetto poprosil tri operne dirigente, naj pomagajo in prevzamejo vodenje glavne vaje. A zaman. Vsi so se izgovarjali, da ne morejo. Tedaj se je Betetto odločil, da bo sam dirigiral glavno vajo. Poznal je Puccinijevo delo, tudi korepetiral ga je, zato mu ni delalo težav. Po končani vaji je ansamblu sporočil, da bo naslednji dan generalka in da datum premiere ni vprašljiv. Pred generalko so Betettu sporočili, da je Stritof nenadoma ozdravel in da bo nadaljeval z delom. Premiera »Bohemov« je bila zaradi Betettove odločnosti rešena.

Javnemu kritičnemu razglabljanju o razmerah v Operi se je nato pridružil list Orjuna in obtožil Rukavino in Govekarja, da sta kriva propadanja Opere. Tej ugotovitvi se je v Jutru 25. marca 1925 najprej uprl Rukavina. Protestiral je tudi Govekar in se hkrati obregnil ob Rukavino in njegov italijanski repertoar: »Ako že mora tvoriti dve tretjini našega repertoarja laška opera, potem bi mi (raje kot prenekatero programirano delo, op. p.) poslušali Verdijevega »Falstaffa«, ideal moderne komične opere iz leta 1893, zadnji umotvor enega največjih skladateljev vseh časov...

Odgovora Rukavine in Govekarja javnosti nista pomirila. Negodovanjem nad reper-toarno politiko in nesmiselnimi angažmaji se je 25. aprila 1925 pridružila vest o odpovedi štiriintridesetim članom opernega orkestra, med katerimi je bilo štiriindvajset tujcev. Na gledališko upravo se je tedaj usul plaz pisnih zunanjih protestov in klicev, naj se takoj in odločno ukrepa. V dogajanja so najostreje posegli Stanko Vurnik, Anton Lajovic in drugi. Vurnik je 30. avgusta v Slovincu najprej ugotovil, da je za neznosno stanje v Operi kriva nezadostna državna subvencija, ki je neprimerljiva z ono, ki ju prejemata gledališči v Zagrebu in Beogradu, kritiziral je »nekontrolirano zviševanje cen vstopnicam« in opozoril na padanje uprizoritvene kvalitete. Ljubljanska Opera izvaja dvakrat toliko italijanskih oper kot npr. Zagreb ali Beograd, je pribil Vurnik in dostavil: »Ne gospodarske razmere, pač pa nesposobnost uprave, njeno neumevanje sedanjih kulturnih potreb Slovenije je vzrok krize. Operna uprava ne razume ali noče razumeti svoje naloge, ni izraz sedanje razvojne višine Slovencev. Takšna Opera ne more živeti!«

V teh težkih in nejasnih razmerah je bila premiera Corneliusove opere »Bagdaski brivec« 29. maja 1925 z Julijem Betettom v glavni vlogi pravo olajšanje. Za občinstvo in za ves ansambel. Predstavo je vodil A. Balatka in je izredno uspela predvsem po Betettovi zaslugi, ki je — kot so zapisali kritiki — briljiral. A briljiral ni le v »Brivcu«, navduševal je tudi drugje. Ko je v začetku februarja 1925 v Zagrebu odpel Očeta v Charpentierovi »Luizi« in Pimna v »Borisu Godunovem« Musorgskega, so kritiki zahtevali, naj Betetta takoj angažirajo v Zagrebu. Velik Betettov uspeh je pomenila tudi ljubljanska izvedba Franckovih »Osmerih blagrov«, ki so jih predstavili zbor in orkester Glasbene matice ter solisti Lovšetova, Thierry-Kavčnikova, Wohinčeva, Banovec, Zathay in Betetto. Betetto je kot Kristus »s svojim globokim petjem celotno publiko fasciniral«. (Franckovega dela tedaj niso izvajali v celoti, pač pa le III., IV., V. in VIII. blagor, dirigiral je Srečko Kumar.)

13. junija 1925 je bil, kot rečeno, Rukavina razrešen. S prihodom Mirka Poliča se je za ljubljansko Opero začelo novo obdobje.

VI.

POLIČEVO OBDOBJE

Mirko Polič si je do prihoda v Ljubljano nabral veliko glasbenega znanja in izkušenj. Kot rojen Tržačan je najprej študiral glasbo na konservatoriju Verdi v Trstu. Nato je prevzel vodstvo zbor Slovenskega pevskega društva in zbor Šentjakobske čitalnice. 1911 je postal dirigent tržaškega Dramatičnega društva, ki je sprva izvajalo spevoigre in operete, od 1913 pa tudi opere. 1914 so mu ponudili mesto dirigenta Opere v Osijeku in tam je 1920 ustanovil glasbeno šolo. 1923 je bil krajši čas dirigent in tajnik zagrebške Opere. Leto dni pozneje je postal dirigent in tajnik Opere v Beogradu ter hkrati vodil tudi pevski zbor Stanković. Na pomlad 1925 ga je beograjsko ministrstvo prosvete imenovalo za ravnatelja v Ljubljani.

V Ljubljani sprva ni imel lahkega dela. Ansambel je bil v razsulu. Iz operne hiše so ob koncu sezone 1924/25 odšli vodilni solisti Rozumova, Cvejić in Zathey, na novo pa so angažirali mladodramsko sopranistko Čehinjo Marijo Jenikovo, operetno subreto Štefko Poličevo, junaškega tenorja iz Kreefelda Dimitrija Orlova in junaškega baritonista iz Moskve Pavla Holodkova, obnovili so angažmaje A. Balabana, V. Janka in E. Rumplja ter obdržali vse redno nastavljene. Tujerodci so le s težavo peli v slovenščini, kar je vplivalo na kvaliteto predstav. In ne nazadnje, izpopolniti je bilo treba orkester, uvesti v ansambel delovno disciplino itn.

A že ob prvi premieri v sezoni 1925/26, ob d'Albertovih »Mrtvih očeh«, sta publika in kritika z veseljem ugotovili, da so doživeli »zopet enkrat popoln orkester, jezikovno homogeno predstavo« in sploh kvalitetno izvedbo, kar so pripisali skrbi in zmožnostim novega opernega vodstva in posebej dirigenta Nika Štritofa.

Blagodejen vpliv polnozasedenega orkestra in dobrega glasbenega vodstva so obiskovalci opazili tudi pri uprizoritvi Massenetove »Manon«, ki je sredi oktobra 1925 sledila »Mrtvim očem«. Največje veselje jim je tedaj pripravila solistična zasedba, saj so v »Manon« pele »same domače moči«. »Tako minuciozno in skrbno naštudirane opere, kot jo je pripravil novi operni ravnatelj, že dolgo nismo slišali«, so predstavo ocenili poročevalci. K uspehu je veliko pripomogel Julij Betetto, ki je bil »kot po navadi vzoren na vse strani.«

V svoji prvi ljubljanski sezoni Polič seveda ni mogel izpeljati svojega programskega koncepta. Skušal je uprizoriti najprej tisto, kar so napovedovali, pa ne uresničili njegovi predhodniki. Imel je za svojo dolžnost, da se oddolži domači ustvarjalnosti. V tem smislu je kot tretjo premiero v sezoni 22. oktobra 1925 izvedel Gerbičevo ljudsko opero v dveh dejanjih »Nabor«, ob njej pa istega večera še Hatzejevo enodejanko »Vrnitev«. »Nabor« je dirigiral Marij Kogoj, »Vrnitev« Anton Neffat.

65 »Nabor« ni bil dobro sprejet pri občinstvu, a tudi ne pri kritiki, ki je skladatelju očitala, da je črpal »iz skoro praznega studenca«, da je delo neenotno, polno kratkih,

reminiscenčnih fraz, bolj ali manj monotono, v instrumentaciji naivno, »ne dajoče pevcem prilike, da bi izpeli eno samo širšo glasbeno frazo«, hkrati pa mu je priznala, da ima delo tudi »nekoliko čednih zrn«. »Če je imela gledališka uprava namen, da uprizori vse, kar je domačega, prav,« je podčrtal Vurnik, hkrati pa dodal, naj bo »Nabor« ena »izmed zadnjih neumnosti operne uprave«, ki naj se ne ponavlja.

Mnogo bolje kot »Nabor« je bila ocenjena Hatzejeva »Vrnitev«. »Že Betettova pripoved v začetku dejanja je bila umetnina, ki je s pevcem še pridobila. To je bil odlomek, vreden aplavza pri odprti sceni... To je opera silne dramatike, močnih, celo sijajnih potez, ki bi v časih verističnih prerokov Mascagnija in Leoncavalla imela pravico iti preko vseh odrov in bi tudi šla — z močnim uspehom. Ta muzika je sugestivna, gre do mozga,« je zapisal Adamič 24. oktobra v Slovenskem narodu.

21. oktobra 1925 je Danilo Švara dirigiral premiero klasične burleskne operete Jacquesa Offenbacha »Orfej v podzemlju« in z njo razburil ljubljansko kulturno sredino. Operno vodstvo je ob premieri namreč napovedalo, da je »Orfej« namenjen le nedeljskim in drugim »izven« obiskovalcem, ne pa abonentom. Proti taki odločitvi uprave so odločno protestirali abonenti, tisti, ki sestavljajo »železni kader opernih obiskovalcev« in ki želijo v abonmaju videti in slišati tudi kaj zabavnega.

Operno vodstvo je ostalo pri svojem. Čez čas je, podobno kot »Orfeja«, uprizorilo še Kalmanovo opereto »Grofica Marica«.

Ko sta nato A. Balatka in A. Neffat z velikim uspehom vodila predstavi Wagnerjevega »Večnega mornarja« in Massenetovega »Žonglerja naše ljube Gospe«, je Govekar navdušen zapisal, da sta omenjeni predstavi prva rezultata nujne repertoarne preosnove, in priporočil, naj se ljubljanska operna hiša čimprej spoprime npr. tudi z Richardom Straussom in drugimi modernimi skladatelji.

Polič je v tem času že pripravljajl ansambel za prvo gostovanje zunaj Slovenije. Sarajevo, Split in Dubrovnik naj bi bili cilji tega potovanja, ko naj bi ljubljanski operisti nastopili z »Aido«, »Rigolettom«, »Borisom Godunovim«, »La Wally« in »Večnim mornarjem«. Lokalni organizatorji so te predloge predstav različno ocenjevali in jih hoteli spreminjati. Polič se je skušal njihovim zahtevam prilagoditi, a je konec koncev vendarle ostalo pri njegovih predlogih, saj je bil prepričan, da bi se ljubljanska Opera z njimi najlepše predstavila. Kot zanimivost je treba omeniti, da za gostovanje Ljubljančanov med občinstvom v Sarajevu, Splitu in Dubrovniku sprva ni bilo pravega zanimanja.(!)

Toda navdušenju ob prvi gostovalni predstavi ni bilo konca. Wagnerjev »Večni mornar« je bil v Splitu za nastopajoče pravi triumf. Organizatorji so takoj po »Mornarju« zahtevali, naj se gostovanje podaljša in razširi. Polič je popustil. Spličani so namesto štirih načrtovanih predstav poslušali devet opernih večerov.

Splitski kritiki so ljubljansko operno hišo primerjali z beograjsko in zagrebško in prisodili prvenstvo ljubljanski, saj so Ljubljanci svoje predstave »podali harmonično v vseh detajlih in v celoti, bili dobri v solih, velikih in najmanjših, pa v zborih, orkestru, a tudi v dekoracijah«.

V »Borisu« so kritiki izjemno pohvalili soliste, zbor in orkester, izpostavili pa Betetta v vlogi starega in poštenega Pimna, »ki drhti nad usodo Rusije«. Betetto je briljiral tudi kot Ramfis v »Aidi«, kot Sparafucile v »Rigolettu« in Daland v »Večnem mornarju«. »Daland gospoda Betetta je idealna figura. Vloge g. Betetta se sploh odlikujejo po najvestnejšem študiju, po bogastvu glasu ter dovršeni dikciji. S takim glasom, kot ga ima g. Betetto, je lahko osvajati občinstvo«, je ljubljansko Jutro citiralo sarajevske kritike.

Podoben uspeh so Ljubljanci dosegli v Dubrovniku. Visoko ljubljansko izvedbeno raven so Dubrovčani pripisovali bogati glasbeni tradiciji Ljubljančanov, ki sega do leta 1670, ko so v Ljubljani uprizorili prvo operno predstavo. Kritike so s priznanjem omenjale tudi zadnjo četrtino XIX. stoletja, ko se je oblikoval slovenski operni ansambel in v tekmovanju z nemškim dosegel zavidljive uspehe.

Uspeh gostovanja je bil torej velik. Betetto, Lovšetova, Banovec, Janko, Holodkov, Rumpelj in drugi so bili junaki turneje, zasluge za uspeh pa so v vseh treh mestih pripisovali tudi odličnemu orkestru, zboru in seveda dirigentom. 12. maja 1926 je Jutro še zadnjič povzelo odmeve ob gostovanju in zapisalo, da bo »uspeh turneje Ljubljančanov v Bosni in Dalmaciji 1926 ostal zabeležen z zlatimi črkami v zgodovini naše Opere«.

V zadnjih tednih sezone 1925/26 je Betetto kreiral Collina v Puccinijevih »Bohemih«, Figara v Mozartovi »Figarovi svatbi« in deželnega grofa Hermanna v Wagnerjevem »Tannhäuserju«, nastopil pa je tudi pri izvedbi B. Širolovega oratorija »Abrahamova žrtev«. O tem njegovem koncertnem nastopu je 4. julija P. K. v Slovenskem narodu zapisal: »Svojo partijo je tako izčrpal in tako v potankostih izdelano podal, da mu enakega ni!« Emil Adamič je o uspeli Mozartovi »Figarovi svatbi« poročal, da je Betetto s Figarom »podal minuciozno preštudirano partijo, idealno po spevu in zanimivo po igri. Njegovo fraziranje, nijansiranje, njegovo umetniško grauiranje, sijajni portamenti in nedosežno vokaliziranje, zaradi katerega je razumljiv tudi v najhitrejših tempih, zaslužijo vse priznanje. Nesramni Figaro z individualnim pevčevim patosom je nova kreacija, ki dela naši Operi veliko čast«.

Tudi Betettov delež v »Bohemih« in »Tannhäuserju« je bil pomemben, po oceni E. Adamiča zlasti v Wagnerjevi operi, kjer je bil »dostojanstven grof, ki je dal drugemu dejanju močan dvig«.

Ce je bila sezona 1925/26 še vezana na neuresničene načrte prejšnjega gledališkega vodstva, pa je sezona 1926/27 nudila nekaj izvirnosti in novosti v tkim. Poličevem

obdobju, ki so se kazale v uvedbi novih, sodobnih, kvalitetnih del in v uprizarjanju klasičnih operet; slednje naj bi namreč s številnimi ponovitvami polnile gledališko blagajno. Izkazalo se je, da je imel Polič pri tem srečno roko. Nedbalovo opereto »Poljska kri« so v sezoni 1926/27 izvedli sedemintridesetkrat, kar je visoko presegalo izvedbo opernih del v sezoni.

Polič pri uvajanju novih del ni pozabljal na stare kvalitetne uprizoritve. Ponavljal je npr. d'Albertovo »Nižavo« z »izvrstno kreacijo devetdesetletnega Betettovega Tom-masa«, potem Rossinijevega »Seviljskega brivca«, kjer je Betettova arija o kleveti vselej izzvala »neskončen aplavz«, pa »Borisa Godunova«, v katerem je novembra 1926 kot Boris nastopil znameniti bas-baritonist Zygmunt Zalewski in podal to vlogo »s tako silo in tako prepričljivostjo, da ga ne bo pozabil nikdo, ki ga je videl in slišal«, ob njem pa sta po navedbah E. Adamiča »z enako močjo in prepričevalnostjo« nastopila Betetto in Thierry-jeva, »kar je izzvalo viharje aplavzov in navdušenje, ki ga v naši hiši zlepa ni bilo slišati«.

Prva noviteta v sezoni, opereta »Terezina« Oskarja Straussa, ni uspela. Kritiki so delo označili kot plehko, neoriginalno in neduhovito, pri katerem so se dolgočasili celo izvajalci. Nekaj tednov po »Terezini« je Švara dirigiral Halévyjevo »Židinj« , ki je predvsem po Betettovi zaslugi »skozi in skozi visoko umetniško« uspela.

Na božični dan 1926 je Polič dirigiral premiero Mozartove opere »Cosi fan tutte«. Izvedba je presegla vsa pričakovanja: dirigent je srečno izbral soliste, izdelal do popolnosti orkestrsko igro, največje priznanje pa je doživel Betetto. »Njegov Alfonso s sardonskim smehljajem, s triumfirajočo zadovoljnostjo ostarelega bonvivanta nad dobljeno stavo je bila enotna, do konca dosledna, točno premišljena umetniška ustvaritev,« je 29. decembra zapisal Adamič v Slovenskem narodu.

Betetto je bil v tem času zelo dejaven tudi kot predsednik Udruženja gledaliških igralcev. Ljubljanski gledališki hiši je tedaj grozila nevarnost, da bo zaradi velikega znižanja budžeta za leto 1927/28 morala odpustiti 40 članov, kar bi vplivalo na uresničitev repertoarja in na padec kvalitete. Udruženje je moralo ukrepati.

Ljubljansko gledališče je sicer privolilo v redukcije osebja, v znižanje od 260 na 205 članov, kar pa je bila tudi skrajna kritična meja. Beograjsko in zagrebško gledališče sta bili na mnogo boljšem, saj je beograjsko zaposlovalo 420, zagrebško pa 360 članov. Kljub manjšemu številu zaposlenih v Ljubljani in kljub manjšim subvencijam so v Ljubljani uprizarjali več premier kot v Beogradu ali Zagrebu in tudi kvaliteta je bila višja, kar so Ljubljančani dokazali tudi z uspehi v Bosni in Dalmaciji.

Betetto se je močno zavzel, da bi se stvari uredile. V skrbno sestavljenem poročilu je 9. januarja 1927 na protestnem shodu, ki je izzvenel v skupno zahtevo zborovalcev, dejal: borimo se za najpomembnejšo slovensko kulturno institucijo, ker jo želimo obdržati, ker

Pod najvišjo zaščito Njeg. Vel. kralja Aleksandra I.

„Udruženje gled. igralcev S. H. S.”
mestni odbor Ljubljana

Dne 16. februarja 1928. l. proslavi pevec-mojster
in predsednik naše organizacije

g. Julij Betetto
petindvajsetletni jubilej
svojega plodonosnega umetniškega dela.

K tej proslavi Vas najuljudneje vabimo.

„Za
„Udruženje gled. igralcev”
Ljubljana:

Vabilo k proslavi
25-letnega jubileja
Betettovega umetniškega dela

Anton Neffat,
podpredsednik.

Lujo Drenovec,
tajnik.



Narodno gledališče - Ljubljana

O P E R A

MARTA

(Semenj v Richmondu)

Romantično - komična opera v 4. dejanjih.

Pesnitev W. Friedricha. / Uglasbil Fr. v. Flotov.

Režija: ravnatelj Polič. Muzikalno vodstvo: Neffat.

Osebe:

Lady Harriet Durham, častna dama kraljice . Davidova
Nancy, njena zaupnica Medvedova
Lord Tristan Mickleford, njen nečak . . . Janko
Lyonel Banovec
Plumkett, bogat najemnik BETETTO
Sodnik richmondski Perko
Sodni pisar, najemniki, najemnice, deklet, hlapci, lovci,
spremljevalstvo kraljice, paži, slugi i. dr.
Godi se deloma na gradu lady Harriet, deloma v Rich-
mondu in okolici.

Začetek ob 19. in pol zvečer.

Lepak jubilejne predstave

hočemo, da se »nam to, kar smo si pridobili z največjim trdom in samozatajevanjem, pustí«.

Akcija gledališnikov je močno odmevala po državi. Ljubljana je uspela preprečiti najhujše.

Januarja 1927 je ljubljanski operni ansambel gostoval s »Cosi fan tutte« v Osijeku. Tudi tu so bili solisti Lovšetova, Poličeva, Mitrović, Banovec in zlasti Betetto deležni najvišjih ocen. »G. Betetto, umetnik po milosti božji, umetnik največjega formata, je pel Don Alfonsa. Polno doneč, okrogel, velik, topel glas vodi z odličnim znanjem. O njegovem izvajanju je moč govoriti le v superlativih in nemogoče se je odtegniti čaru njegovega globokega basa. Takoj po prvih tonih je bila publika pod vtisi njegovega izredno lepega glasu. Tako lepo doneč piano smo slišali doslej le na največjih odrih,« je zapisal kritik osiješkega lista *Die Drau*.

V februarju so se v Ljubljani zvrstile predstave »Nižave«, »Figarove svatbe«, »Plesa v maskah«, »Rigoletta«, »Glumačev« in drugih del v katerih je nastopal tudi Betetto. In ko je znameniti Zygmunt Zalewski znova gostoval v Ljubljani kot Rigoletto, kritiki niso mogli mimo Betetta. Zalewski je poslušalce prepričal, navdušil pa jih je Betetto »z izvrstno kreacijo razbojnika Sparafucila, velikega v tonu in sijajnega v fraziranju«.

Bolj kot februar je bil glasbeno razgiban marec. Od 11. do 19. marca so namreč v proslavo stote obletnice Beethovne smrti trikrat zapored izvedli mojstrovo IX. simfonijo z različno zasedbo solistov, z dvema zboroma, dvema orkestroma in pod vodstvom dveh dirigentov. Za Ljubljano so bili ti koncerti izjemno pomembni in zanimivi. Žaludovi, Medvedovi, Knittlu, Betettu, zboru in pomnoženemu orkestru ljubljanske Glasbene matice je dirigiral Mirko Polič (11. in 12. marca), 19. marca pa orkestroma Dravske divizijske oblasti in mariborske garnizije, mariborskemu zboru Glasbene matice in solistom Zikovi, Pospišilovi, Burji in Križaju dr. Josip Čerin. Koncerti so bili izredno dobro obiskani, občinstvo je bilo navdušeno. Adamič je o Poličevi izvedbi poročal, da je zapustila »neizbrisen vtis«, v superlativih pa so kritiki spregovorili tudi o Čerinovi IX. simfoniji. Med obema interpretacijama so bile seveda razlike, so zapisali. Poličeva je bila »teatralna, v lastnem, individualnem občutenju«, Čerinova pa »v okviru historične stilnosti«.

Tej oznaki interpretacij se je Mirko Polič uprl in v 4. številki Ljubljanskega zvona 1927 skušal najprej razčistiti, kaj je »historična interpretacija«. Po njegovem mnenju bi mogla biti »historična« le taka izvedba, ki bi hote ali ne hote rekonstruirala prvo izvedbo v letu 1824, v nadaljevanju pa je podrobno analiziral posamezne stavke in podčrtal: tempo ne more biti merilo za presojo o stilnosti kake izvedbe, o stilu ne more biti govora, če jemlje dirigent *Adagio molto e cantabile* v *allegretto* tempu, tako da traja stavek 12, namesto

normalnih 16 minut. »Klasičnost« ni sinonim za dolgočasje in brezizraznost. Umotvor je živ organizem in kot tak se mora uresničevati, živeti, dihati. Dirigenti, ki želijo videti Beethovnovе kompozicije na Prokrustovi postelji, spadajo v muzej itn.

Poličeva glosa je imela v javnosti različne odmeve, ki niso priznavali primata niti njemu niti Čerinu.

Dan po reprizi Poličeve »Devete« so v Operi prvič uprizorili Sattnerjevo »Tajdo« s Pavlo Lovšetovo v glavni vlogi in z Julijem Betettom, ki je upodobil slepega graščaka, visoškega Urha. Kritika je bila enotna, da je bila Poličeva izvedba vzorna, najvišje priznanje pa si je znova pridobil Betetto.

Skupaj s Thierryjevo je dominiral tudi na premieri opere Ludomira Rožyckega »Eros in Psiha«, višek v sezoni pa je dosegel z upodobitvijo Rocca v Beethovnovem »Fideliu«. Rocco v njegovi verziji je bil po soglasni kritični oceni »fenomenalen, idealen v spevu in izvrstno igran«.

Teden dni po premieri »Fidelia« je ansambel ljubljanske Opere odpotoval na vnovično gostovanje v Sarajevo, Split in Dubrovnik, tudi tokrat z obsežnim in zahtevnim programom. In že prva predstava v Sarajevu, Wagnerjev »Tannhäuser«, je doživela vihareni sprejem. V listu Večerna pošta je pisalo, da so se Sarajevčanom predstavili izredno kvalitetni pevci, med njimi predvsem Betetto, v vzorni inscenaciji in režiji ter z odličnim orkestrom. Dubrovniški kritiki so med gostovalnimi predstavami izpostavili »Fidelia«, ki da je bil »gostovalna kulminacija in je zapustil neizbrisen spomin zaradi sijajno izvedenih uvertur pod vodstvom Mirka Poliča« in odličnih solistov, med katerimi je bil Betetto »jedinствен pjevač po načinu shvaćanja i izvođenja«.

V Splitu so med izvajanimi postavili na prvo mesto Wagnerjevo delo, o Betettovem nastopu v njem pa je poročevalec splitske Nove dobe zapisal, da je g. Betetto, ki je »poleg ge. Žaludove očitno najpopolnejša pevska enota v skupini, izoblikoval dostojanstvenega, vzvišenega Landgrafa«.

Navdušenje nad gostovanjem ljubljanske Opere v Splitu je bilo tako veliko, da so morali Ljubljancani gostovanje podaljšati in Splitskanom predstaviti še »Borisa Godunova« in »Cosi fan tutte«.

21. junija 1927 so v ljubljanski Operi prvič ponavljali »Fidelia«, ki pa ga ni dirigiral Polič. Fran Govekar je to predstavo ocenil kot slabo in »enkrat za vselej odklonil eksperimentiranje z dirigenti brez potrebnih izkušenj za tako težke opere«. Zahteval je, naj naslednje predstave dirigira spet Polič, ki je Beethovново opero naštudiral in jo pri premieri dovedel do popolne zmage.«

Nezavidljivo gmotno stanje je gledališko vodstvo pripravilo do popustljivejšega gledanja na uprizarjanje operet. Na začetku sezone 1927/28 je sicer obljubilo, da bo ob

Kogojevih »Črnih maskah«, Konjovičevi »Miloševi ženitvi«, operi Prokofjeva »Zaljubljen v tri oranže«, »Marti« Flotowa, Mozartovi »Čarobni piščali«, Straussovi »Salomi«, Wagnerjevi »Walküri« in Verdijevi »Moči usode« uprizorilo le dve opereti — Kalmanovo »Bajadero« in Hirskega »Zmagovalko oceana«. Opernega dela programa niso izvedli, saj je bil očitno predimenzioniran, povečali pa so operetni delež. »Bajaderi« in »Zmagovalki oceana« so dodali Edwardsovo »Lepo neznanko« in Kalmanovo »Kneginjo čardaša«, kar je bilo v nasprotju s Poličevimi napovedmi ob prihodu v Ljubljano in kar je naletelo na določen odpor v javnosti. Protesti so merili na uprizoritev dveh Kalmanovih operet v isti sezoni in na to, da »Ljubljana Zagrebu odkriva zagrebške talente«, v veliki meri pa tudi na samovoljo režiserjev in njihove »nedescentnosti, ki naše gledališče ponižujejo v obskurno sceno, kjer se pasejo oči na kostumih in prizorih, namesto da bi se nujala plemenita hrana duši« (Slovenec, 17. maja 1928). Avtor »Zmagovalke« Hirsky je bil s pravim imenom Zagrebčan Žiga Hirschler in šibka kvaliteta njegovega dela prav gotovo ni bila argument, zaradi katerega naj bi »Zmagovalko« predstavili ljubljanski publiki.

Odpor proti programiranju je bil torej upravičen, ost odpora pa je bila uperjena proti upravniku Radu Kregarju in gledališki upravi. Slovenska visokošolska mladina je tedaj objavila spomenico, v kateri je zahtevala, naj Kregarju preprečijo vrnitev na upravniško mesto, kajti »Kregar ni sposoben voditi Narodnega gledališča, najvišje narodne kulturne institucije«. Slovenec je 19. maja 1928 krizo v gledališču označil kot »politicum« in pribil: »Absolutno ne bomo več trpeli, da bi imeli v Ljubljani namesto slovenskega kulturnega zavoda političen lokal SDS, kajti to gledališče plačuje vse slovensko ljudstvo!«

Strasti se niso pomirile niti ob prihodu posebnega odposlanca beograjskega ministra za prosveto, ki je pregledal poslovanje in po reviziji gledaliških dokumentov izjavil, da v delu uprave »ni bilo nikjer nikakih nepravilnosti, niti nobenih pogrškov«. Odstavitev upravnika torej ni vprašljiva.

Vprašanje upravnika pa je tlelo dalje in se zaostri, ko je Kregar sklenil odpustiti vodilne gledališke umetnike, Betetta, Poliča, Levarja, Marijo Vero in druge. Javni protesti zoper njega so postajali bolj in bolj siloviti. Nazadnje je Kregar moral odstopiti, njegove dolžnosti je začasno prevzel Oton Zupančič.

V tem burnem obdobju ljubljanskega gledališča je bila premiera »Oranž« Sergeja Prokofjeva 21. oktobra 1927 pravi čudež. Na predstavo so prišli obiskovalci iz vse države, tudi iz tujine, vsi pa so občutili, da gledajo in poslušajo »nekaj čisto novega, nekaj prav posebnega, opero povsem svoje oblike in vsebine, brez zaključenih arij, uho božajočih duetov, tercetov, kvartetov, lahko v spomin zadirujočih kantilen, šablonskih finalov in vsega onega aparata, ki smo ga pri operah pač vajeni«, kakor je bilo 23. oktobra zapisano v Slovenskem narodu. Niko Štritof se je z vodstvom »Oranž« zasidral v Ljubljani kot

izredno zmožen, temperamenten, v širokih lokih ustvarjajoč dirigent, ki se odlikuje po veliki afiniteti do novega, nekonvencionalnega glasbenega izraza. V skladu s Štritofovo glasbeno realizacijo je Osip Šest vodil »bistro, živahno, razkošno barvito in pestro« režijo. In kot doslej že tolikokrat je bil med solisti »res kralj zopet gosp. Julij Betetto. Njegova izredno bogata, izostrena igra, sijajna karakterizacija v različnih situacijah, njegovo pevsko podajanje, vzorna dikcija in končno maska: prvovrstno, klasično!« je vzkliknil ob predstavi Fran Govekar.

Podobno kot Govekar sta opero Sergeja Prokofjeva visoko ocenila Stanko Vurnik in Slavko Osterc. Prvi je v Slovencu podčrtal dirigentovo vlogo pri uprizoritvi: Štritof je dal »Oranžam« kri, »kakor bi je nihče od naših dirigentov ne dal«, med solisti pa je prisodil »prvo mesto za pevsko, dramatsko, in igralsko adekvatno figuro kralja Trefa« Juliju Betettu, pohvalil pa še Banovca v vlogi Princa, Thierryjevo v vlogi princeze Clarice in druge. Po Vurnikovi oceni so lahko »Oranže« ljubljanski Operi v čast. Ljubljana je z njimi dokazala, da je dorasla tudi »zelo moderni muziki«, kar je nedvomna zasluga »duše za to operno delo in njenega oživitelja, dirigenta Nika Štritofa«. Drugi pa je v 11. številki Ljubljanskega zvona 1927 zapisal, da je datum uprizoritve »Oranž« za Opero »zgodovinski dan prve vrste, za našo glasbeno kulturo pa epohalni dogodek«, vreden največje pozornosti. Posebej je pohvalil soliste, predvsem Betetta, za napore »pri doseganju najvišjih umetniških ciljev«.

Da so bile ocene ljubljanskih poročevalcev »Oranž« pravilne, je potrdilo tudi gostovanje ljubljanske Opere v Zagrebu. Predstava »Oranž« je po zapisu Jutarnjega lista v Zagrebu izzvenela kot dejanje, ki daleč »presega vsako pričakovanje. Ljubljansko narodno gledališče je na zelo visokem umetniškem nivoju, kjer ni potrebno, da se posebej naglašajo večje ali manjše sposobnosti posameznega člana«. Istega mnenja so bili poročevalci zagrebških Novosti, Morgenblatta in drugih listov.

Ljubljanska Opera je z »Oranžami« gostovala tudi v Subotici in Beogradu. Dr. Viktor Novak je v Politiki podčrtal, da se je ljubljanski ansambel predstavil »kot prvovrstna umetniška institucija in hkrati tudi kot nenavadno smeli pionir najmodernejših glasbenih stremeljenj«, P. J. Krstić pa je v Pravdi ugotovil, da je bila »cela predstava enotna in je dihala svežost«.

8. decembra 1927 je operni ansambel uprizoril Konjovićevo »Miloševo ženitev«, ki je doživela »bledejši in hladnejši sprejem kot katerakoli noviteta.« Že o libretu so kritiki zapisali, da je nedramatičen in prav malo zanimiv. Tudi glasbena faktura po njihovi oceni ni mogla doživeti uspeha, kajti skladatelj se je preveč zgledoval pri Wagnerjevih »Nibelungih« in češki narodni operi, poleg tega pa se ni mogel ali znal dvigniti nad monotonijo,

ki da prevladuje do sredine 3. dejanja, ko avtor vplete v tkivo impozantno Lazarjevo molitev in opero sklene z močnim finalom.

Med izvajalci so kritiki navedli najprej Betetta v vlogi carja Lazarja, »čigar spevi silne glasovne razsežnosti so bili spet čudovito mojstrski in pretresljivo krasni«, nato pa pohvalil še Thierry-Kavčnikovo kot odlično Ravijojlo in orkester pod vodstvom Mirka Poliča.

Uprizoritve »Marte« Flotowa, Puccinijevega »Dekleta z zlatega Zapada« in R. Straussove »Salome« so sklenile sezono 1927/28. V »Marti« je Betetto 18. februarja 1928 slavil petindvajsetletnico svojega umetniškega delovanja. Njegov lik zakupnika Plumketta je nabito polna gledališka dvorana sprejela z ogromnim odobravanjem. »Že za napitnico je g. Betetto dobil poseben aplavz. Sploh je ves večer dominiral slavljeneec in žel po vsakem dejanju in zlasti še na zaključku predstave brezkončne ovacije,« je zapisal Govekar v Slovenskem narodu. Ovacije so bile velike tudi zategadelj, ker je Jutro devet dni pred premiero sporočilo, da je »morala uprava zaradi redukcij v svojem proračunu znižati prejemke (tudi) mojstru-pevcu g. Betettu in mu zaradi finančnih razmer odpovedati dosedanje pogodbo«. Bučno aplavdiranje in skandiranje sta dokazovala, da se občinstvo s takim reševanjem kadrovskih in finančnih zadreg ne strinja, da noče izgubiti »stebra ljubljanske Opere« in zahteva od uprave, naj stori vse, da Betetta obdrži v Ljubljani.

Puccinijevo »Dekle« ob premieri 9. maja 1928 ni doživelo pravega uspeha, čeprav so bile glavne solistične vloge zaupane najboljšim močem: Ančici Mitrovičevi, ki je upodobila Minnie, Holodkovu, ki je bil Jack Rance, in Betettu, ki je nastopil kot pevec Wallace. Kritike so bile enotne v ugotovitvi, da delo ne pomeni nič novega in takega, zaradi česar bi ga bilo nujno uprizoriti. Besedilo opere da je »bedasto romantično in hkrati grobo naturalistično, zmes brez stila, neprebavno«, da pa je bila izvedba lepa in okusna, orkester celo odličen.

Večji uspeh kot »Dekle z zlatega Zapada« je v Ljubljani doživela prva uprizoritev Straussove »Salome« 18. junija 1928. Z »Oranžami« in »Salomo« je operna sezona 1927/28 po mnenju ocenjevalcev dobila trden okvir in ubrala novo pot. »Hvaležni smo zanju g. opernemu ravnatelju Poliču in dirigentu g. Štritofu. Ustvarila sta čudeža, za katera jima gre vse priznanje. »Pohvalili so Thierry-Kavčnikovo, Kovača in Primožiča ter obžalovali, da je bila Betettu namenjena le epizodna vloga.

V celoti je bila sezona 1927/28 torej zelo razgibana, bogata in je za prihodnost napovedovala vse najlepše. Bistveno drugače pa se je končala operna sezona v Mariboru. Jutro je namreč slovenski kulturni javnosti sporočilo, da bo 14. junija 1928 mariborska Opera sklenila svoje delovanje s premiero Louis-Aimé Maillartove komične opere »Pu-

ščavnikov zvonček« in da bodo naporu mariborskih kulturnih krogov odtlej usmerjeni v to, da bi v obdravskem mestu poslej gostovala ljubljanska Opera.

Gostovanje Ljubljančanov v Mariboru je pomenilo za Poliča precejšnji problem. Odkrito je sicer želel, da njegova Opera ne bi gostovala le v Sarajevu, Splitu, Dubrovniku, Osijeku, Subotici ali Beogradu, pač pa tudi v slovenskih mestih, toda uresničitev takih načrtov se je zatikala ob finančnih zadregah, ob vprašanju dnevnic, ob težavah s prenočišči ipd. Polič ni hotel tvegati, bal se je, da bi tveganje vplivalo na osip opernih članov, ki so bili številčno že tako dovolj skromni. Z osipom bi nedvomno padla tudi kvaliteta. V Mariboru je torej v sezoni 1928/29 izvedel le eno gostovanje, enkrat pa so Ljubljančani nastopili v Celju.

Polič je za sezono 1928/29 v Ljubljani mislil na velik, zahteven repertoar. Uprizoriti je hotel Kogojeve »Črne maske«, kar bi terjalo ogromno skušenj in terminov, namenjenih rednim predstavam. Veliko dela bo tudi z Bravničarjevim »Pohujšanjem v dolini Šentflorjanski«, s Šafranek-Kavičevo »Hasanaginico« pa s Krstičevim »Zulumčarjem«, iz svetovnega repertoarja z Wagnerjevo »Walküro«, Straussovim »Kavalirjem z rožo«, enim delom iz češke ali ruske literature, nadalje z Bellinijevo »Normo«, Verdijevima operama »Ernani« in »Moč usode« ter končno s »Carjem in tesarjem« Gustava Alberta Lortzinga.

Ves napovedani repertoar seveda ni mogel biti uresničen. V času študija »Črnih mask« so se operni obiskovalci morali zadovoljiti z operetami. Prva predstava v sezoni 1928/29 je bila Smetanov »Dalibor«, kjer sta se ob odličnem ječarju Benešu v Betettovi upodobitvi izkazala še Pavel Grba kot kralj Vladislav in novo angažirani tenorist Steva Marčec.

Za prvo senzacijo v novi sezoni pa je poskrbela premiera Stravinskega opere »Kralj Edip«, ki so ga izvajali hkrati z Osterčevo enodejanko »Iz komične opere«. V Jutru in drugih slovenskih časnikih so dan po premieri, 10. novembra 1928 ugotavljali, da je bila glasba Stravinskega za ljubljanski operni oder popolna novost, da je hotela ljubljanska operna hiša z njeno izvedbo pokazati, kako njeni ansambli korakajo vstric z »najnovejšimi pojavi na polju operne literature, da hoče biti ljubljanska Opera voditeljica in učiteljica drugim opernim hišam.« Pohvalo so namenili dirigentu Balatki, orkestru in moškemu zboru ter vsem solistom, v prvi vrsti »g. Betettu, ki izvaja dve ali celo tri partije«.

Manj navdušeni so bili nad Osterčevo enodejanko »Iz komične opere«. Očitati so ji »ne posebno srečen tekst«, pohvalili pa duhovito s humorjem prepredeno muziko, zelo barvito in sočno instrumentacijo, ki včasih »zažari celo v čarobnih barvah«, kakor je zapisal Anton Lajovic v 1. številki Ljubljanskega zvona 1929. Lajovic je Ostercu pripisal tudi »nezmotljivo sigurni čut, ki je najbistvenejša poteza dramatično nadarjenega muzika,

namreč čut dati dramatični situaciji natančno, pravilno širino, da doseže potrebno teatrsko učinkovitost«. Betetto v Osterčevi enodejanki ni bil zaseden.

Tudi v Křenekovi operi »Jonny svira« Betetta niso zasedli, pel pa je v Savinovi »Lepi Vidi« in Montemezzijevi »Ljubezni treh kraljev«. Z »Ljubeznijo treh kraljev« se je ljubljansko operno vodstvo po tolikih modernih delih želelo občinstvu odkupiti; pred premiero je v reklamnih člankih večkrat omenjalo kipečo melodiko Montemezzijevega dela, njegovo zdravo muzikalnost in učinkovit libreto, ki bo »prav gotovo zadovoljil tudi najširše plasti naše operne publike«.

Toda, Montemezzijeva opera občinstva ni navdušila, zdela se ji je preveč elektična, glasbeno tkivo premalo osebno, da bi moglo ogreti, vrhu vsega pa je motila nenehna masivnost orkestra, ki je zakrival in dušil pevce, še najmanj Betetta; ki je bil v vlogi Archibalda »pevsko in igralsko na višku svoje umetnosti«. Ob njem sta izstopala Zinka Vilfan-Kunčeva kot izvrstna Flora ter Pavel Grba, ki je kljub svojemu liričnemu baritonu »zmagoval orkestrske sile«.

V Mozartovem »Begu iz seraja« Betetta niso zasedli, čeprav bi bil po splošni oceni idealen Osmin. Njegovo vlogo je pel Rumpelj in zgodilo se je, česar operno vodstvo ni naprej videlo: predstava je propadla. »V polni meri ni mogel izvršiti svoje pevske naloge nihče od solistov,« je zapisal 22. februarja 1929 Adamič v Jutru.

V tem času so že bile v polnem teku priprave za Kogojeve »Črne maske«. Zaradi intenzivnosti in napornosti vaj je moral Polič gostovanje Opere v Splitu in Dubrovniku prestaviti, iz istega vzroka so opernim obiskovalcem ponudili »Grofa Luksemburškega« in »Cigana barona«, kar je v javnosti povzročilo novo negodovanje. Adamič je v tej zvezi 17. aprila 1929 v Jutru ugotovil, da »naša publika skače sedaj iz najvišjih vrhov (mišljene so bile uprizoritve Stravinskega, Prokofjeva in Richarda Straussa, op. p.) v operetno močvirje, sedaj spet v obratni smeri, kar baš ne kaže najboljše glasbeno-vzgojne politike našega opernega gledališča. Naš operni repertoar v splošnem daleč prekaša repertoarje marsikaterih drugih oper. Zbog tega je publika, ki je le srednje glasbeno izobražena, zbegana in ne ve, česa bi se oprijela, kaj odklonila. Žal, ponavljam, ogromen procent obiskovalcev naše Opere z »Edipom« ne ve kaj početi. Istotako je pri Ostercu«.

»Črne maske« so bile za ljubljanski operni ansambel zahtevna naloga. »Kogojeva muzika je zelo težkega kalibra in na moč globoko resna,« je zapisal v Jutru Slavko Osterc. »Partitura je posebno v polifonem smislu izdelana temeljito. Mestoma Kogoj uporablja tematski del, mestoma pa vrsti domisleke drugega za drugim v abosolutno logičnih zvezah. V tem se najbolj kaže Schönbergova šola. Kogoju štejem v dobro, da kot Schönbergov učenec ni podlegel vplivom svojega mojstra. Teatrsko je glasba učinkovita, do neke mere ilustrativna, tudi dejanje je po svoji kolektivnosti v prvi sliki prav zanimivo.«

Vurnik se Osterčevim sodbam pridružuje in ugotavlja, da »celotne Kogojeve arhitektonske zasnove ne pregledaš, gre za nizanje. Lahko bi kaj brez škode odstranil, dočim na primer pri Bergovem »Wozzecku« tega ne moreš, da ne podreš celote. Takšna glasba zahteva od poslušalca napeto sodelovanje. Ko se je utrušiš, če je nisi vajen, se zdi, da postaja enolična in da tudi sama ni več zmožna stopnjevati«.

Kritiki so »Maske« pozdravili kot »odpiranje oken v novi glasbeni svet«, kot potezo, ki po »Boristu Godunovem«, »Oranžah«, »Salomi«, »Edipu« in »Jonnyju« zasluži vse priznanje. Govekar je bil mnenja, da je dobila ljubljanska Opera z njimi »svetovni značaj« in da je na čelu jugoslovanskim opernim odrom, Osterc pa je v 6. številki Ljubljanskega zvona 1929 dodal, da so »Črne maske« »še v wagnerijanskem smislu pisana glasbena drama s prekomponirano muziko, katere težišče je v orkestru; pevski glasovi se približujejo recitaciji, odnosno se sploh recitirajo. Kar velja za soliste, velja tudi za zbor«. Napisal je še, da bi »arhitektonični način Kogojeve muzikalne drame najlažje prisposobil R. Straussovi tvorbi«.

Pri premieri »Črnih mask« so obiskovalci sicer napolnili operno hišo, predstava pa po Adamičevi sodbi »ni našla onega iskrenega sprejema, kakor bi ga spričo tega, da je to domače najmodernejše operno delo, zaslužila«. »Črne maske« so v sezoni 1928/29 uprizorili štirikrat, v naslednji sezoni pa petkrat.

Kmalu po premieri »Mask« se je ansambel odpravil na tretje gostovanje v Split in Dubrovnik. Občinstvo je Ljubljančane v obeh mestih tudi tokrat sprejelo izredno toplo. Spličani so navdušeno ploskali »Rigolettu«, »Ljubezni treh kraljev« in »Salomi«, v Dubrovniku pa so poslušalce najbolj navdušili Puccinijeva »Tosca«, Verdijeva »Traviata« in Rossinijev »Seviljski brivec«, medtem ko Prokofjev ni ogrel niti Spličanov ne Dubrovčanov, čeprav je v »Oranžah« blestel Julij Betetto.

Pred sklepom sezone 1928/29 je ljubljanske gledališnike vznemirilo sporočilo v zagrebških Novostih, da sta se pri beograjskem ministru prosvete sešla intendantata zagrebškega in beograjskega gledališča dr. Treščec in Predić in »se sporazumela«, da se v državi ustanovi ena sama državna opera, ki bi izmenjaje gostovala v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani. Temu »sporazumu« sta se tedaj odločno uprla najprej upravnik Župančič in ravnatelj Polič, nato pa še slovenska javnost, kar je minister Maksimović sprejel na znanje in misel na en sam vsedrжавni operni ansambel opustil. Polič je svoj protest čez nekaj dni podkrepil z javno izjavo, v kateri je izrazil tudi ponos nad iztekajočo se sezono. Ljubljanska Opera je v sezoni 1928/29 uprizorila šest izrazito modernih del s 193 predstavami, pri tem pa še naštudirala Weinbergerjevo opero »Švanda dudak«, ki bo odprla sezono 1929/30. Polič tudi ni pozabil omeniti, da je bilo 18 predstav izvedenih zunaj Ljubljane,



*J. Betetto kot Figaro
v Mozartovi »Figarovi Svatbi«*

hkrati pa opomnil, da napora, ki ga je operni ansambel prebil ob 120 vajah za »Črne maske«, ni moč ponavljati vsako sezono.

31. avgusta 1929 se je Polič znova oglasil v Slovenskem narodu in se pritožil nad ravnanjem javnih medijev, ki da so pustili operni kolektiv na cedilu, ko je bil najbolj potreben pomoči, da niso v zadostni meri propagirali izvedb modernih del in da so morali šele zagrebški glasbeni strokovnjaki povedati, kakšna umetnina so »Črne maske«. Odmevov na Poličevo pisanje sprva ni bilo. 18. januarja 1930 pa je v Slovenskem narodu izšlo sporočilo Mirku Poliču, ki so ga podpisali ljubljanski glasbeni poročevalci Stanko Vurnik, Emil Adamič in Fran Govekar. Poličeve očitke so zavrnil in ga opomnili, da jim ne omogoča stikov z njim, da se ni pripravljen z njimi posvetovati glede izbire programa, da od njih terja slepo hvalisanje, da se obnaša zasebniško in oblastno itn. Vurnik je ta zapis v 2.—3. številki Doma in sveta 1930 še razširil in Poliču sporočil, da ima zaradi svojega ravnanja, predvsem zaradi tega, ker je pozabil, da »imamo slovensko Opero zato, da ustreza kulturnim interesom Slovencev, katere izraža baš kritika«, proti sebi vso to kritiko, da načrtuje nova dela ad hoc in strnil svoje pisanje v ugotovitev, da bo operno vodstvo nujno podrediti nekemu umetniškemu svetu, ki bo problematična vprašanja reševal kompetentno, strokovno. Tako se ne bo več dogajalo, da bi na ljubljanskem opernem odru morali gledati in poslušati »Švando dudka« pa Lortzingovega »Carja in tesarja« itn., medtem ko so Hindemith, Kurt Weill, Busoni, Prokofjev, Křenek in drugi ustvarili vrsto umetnin, ki jih ljubljansko operno vodstvo sploh ne pozna. Vurnik in njegovi kolegi mu niso več pripravljeni »dajati korajžo« in ga »hvaliti na vse pretege«. V prihodnje se bodo kritično opredeljevali do vsega, kar se dogaja v ljubljanski operni hiši.

Govekar in Osterc sta Weinbergerjevega »Švando« slabo ocenila. Prvi je med drugim ugotovil, da delo »zajema ali prisposodablja češke narodne popevke in plese, pri čemer ima za vzor Smetano in Dvořáka, Osterc pa je v 10. številki Ljubljanskega zvona 1929 zapisal, da je Weinbergerjeva muzika znešena z različnih koncev, saj »mimo občinstva defilirajo nekolikokrat »Prodana nevesta«, »Rusalka«, simfonični pesnitvi »Vltava« in »Iz čeških logov in gajev« pa Regerjeve variacije na Mozartovo temo, da ne govorimo o fugi iz Regerjevega Es-dur kvarteta, ki naj bi — po kritikovi izjavi — delo celo kronala«.

Betetto pri prvih štirih operah nove sezone ni sodeloval. 24. decembra 1929 so ljubljanski dnevniki občinstvu sporočili, da je »po težkem obolenju« ozdravel in bo prvič nastopil v »Mignon«, kjer bo »z nedosežno milino pel Lotharia«. Januarja 1930 se je njegovo zdravje popolnoma uredilo. Prevzel je vlogo Vraga v Weinbergerjevem delu »Vrag in Katra«, nato van Beeta v Lortzingovi operi, Simona v »Gianniju Schicchiju«, Orovista v »Normi« pa Kralja v »Lohengrinu«.

21. marca 1930 je Slovenec objavil drobno vest, da »gg. Križaj in Betetto drugo sezono ne bosta več pela v Ljubljani«. Javnost je sicer pričakovala, da bodo v sezoni 1930/32 manjše kadrovske spremembe, ni pa hotela verjeti, da bi odšla iz Ljubljane izvrstna basista hkrati. Toda Betetto se je odpravljaj.

Sklepa o odhodu iz Ljubljane ni sprejel čez noč. Bil je posledica dolgotrajnega tehtanja za in proti. Za to, da bi ostal v Ljubljani, je govorilo njegovo domoljubje, želja, da deluje med svojimi ljudmi, da vzgaja mlade, da ne razočara občinstva, ki mu je tolikokrat izreklo priznanje in zahvalo. Z druge strani pa je želel še enkrat doživeti velik oder, mogočne scene, sijajne zборе, odličen orkester, velike dirigente, preizkusiti se med kolegi, ki so bili pojem evropske operne kulture.

Sodu je izbilo dno že obvestilo 7. februarja 1928, da je gledališka uprava Betettu odpovedala pogodbo. Narodni dnevnik je tedaj zaskrbljeno vprašal: »Kako si uprava predstavlja Opero brez Betetta? Ali ve morebiti za primerno tako dobrega pevca in igralca, ki ne bi bil dražji ko g. Betetto? Ali naj navedemo že vse slabe izkušnje, ki smo jih imeli? Kdaj pa smo doživeli še kako dobro? Mnenja smo, da zna slovenski narod drugače častiti (zaslužne, op. p.) može in da bodo vsi oni tisoči, katerim je dal g. Betetto toliko lepih užitkov, poskrbeli, da nam ostane g. Betetto ohranjen.«

Vprašanje je odražalo javno zaskrbljenost nad usodo ljubljanske Opere, ki se nikakor ni mogla izviti iz finančnih težav, provincialnih intrig, medsebojnega prerivanja in nerazumljive ozkosrčnosti do tistih, ki so bili nosilci kulturnega dogajanja pri nas. Med njimi je stal v prvi vrsti tudi on.

V tej stiski se je obrnil na svojega zastopnika na Dunaju in ga vprašal, če ve za kakšno prosto mesto v vodilnih evropskih opernih hišah. Odgovor je sledil kmalu: münchenska Opera išče basista v prvi seriozni stroki.

Prijavil se je k avdiciji, pel odlomek iz Wagnerjevega »Tannhäuserja« in Sarastrovo E-dur arijo iz Mozartove »Čarobne piščali« ter prejel pogodbo, ki je bila potrjena čez nekaj dni, ko je z velikim uspehom odpel vlogo kardinala Brognija v Halévyjevi operi »Židinja«. Znova se mu je odprl veliki oder, sprejeli so ga v vrste prvih evropskih solistov, v operno hišo z bogatim umetniškim izročilom.

VII.

V MÜNCHNU

28. februarja 1930 je Betetto zaprosil ministrstvo prosvete v Beogradu, da mu dovoli brezplačni dopust od 1. septembra 1930 do 31. avgusta 1931. Prošnjo je podprl z željo, da bi spoznal najmodernejše dosežke v režiji in slišal najnovejša operna dela, kar mu bo na velikem odru v Münchnu, kjer je že odpel avdijsko predstavo in bil za eno leto sprejet med soliste, nedvomno dosegljivo. Na njegov namen, da se odpravi v tujino, pa niso vplivali le umetniški vidiki, ampak tudi razmere v domovini. Zapisal je, da kljub velikim uspehom v dunajski Državni operi, kjer je deloval štirinajst let in se nato jeseni 1922 vrnil v Ljubljano, kjer je pomagal pri razvoju in dvigu operne hiše, v domovini ni dobil ustreznega priznanja in zadoščenja. Vsa zadnja leta so v Zagrebu in Beogradu dosledno hodili mimo njega, medtem ko so prav tam »za velike honorarje« nastopali Nemci, Rusi in Italijani. Obljubljali so mu predstave, a je vselej ostalo le pri obljubah. Zdaj je želel »v zadnji uri rešiti, kar se rešiti da«. Opozoril je naslov, da so žrtve, ki jih je doslej prispeval k jugoslovanski operni umetnosti, »tako velike, da tozadevne škode nikdar več ne bo moč popraviti«.

Upravnik Narodnega gledališča Oton Župančič je Betettovo prošnjo podprl s pripisom, da bi bil študijski dopust umetniku nedvomno dobrodošel, koristil pa bi tudi ljubljanski operni hiši.

Ministrstvo se je prošnji kmalu odzvalo. Upravi gledališča je sporočilo, da načelno dopustu ne nasprotuje, Betetto naj se znova oglasi na koncu sezone 1929/30.

11. septembra 1930 je Betetto odpotoval. Jutro se je tega dne spomnilo nekaterih trenutkov na Betettovi umetniški poti: »Ko je bivši upravnik Opere Matej Hubad zbiral slovenski operni ansambel, je sledil Betetto pozivu svojega učitelja in ostal pri nas, dasi ga je Dunaj skušal znova pridržati in čeprav mu je ondotno umetniško življenje nudilo drugih pobud, nego jih je mogel dobiti v svoji ožji domovini. Betettove operne kreacije (Kecal, Lothario, Basilio, Župan, kralj Tref itn.) so po svoji originalnosti in umetniški usovernosti vedno ostavile vtisk popolnosti, tako zaradi zmagujočega, polnega glasu in vzorne vokalizacije, kakor po samonikli igri in tipični maski. Njegov visoki bas je bil neprekosljiv v kantileni klasikov (Mozart, Beethoven), a tudi koncertne partije v velikih svetovnih delih (Verdi, Rekviem itn.) so ostavile trajne vzore lepega oratorijskega petja. Njegova šola za solopetje je hvaležnim gojencem ugladila praktično in teoretično smer do cilja — do pevskega poklica. Betetto je kot stalni steber slovenske Opere v najtežjih časih ostal doma, ko je mnoge druge naše pevce gnalo sicer razumljivo hrepenenje po razmahu v svet. Preverjeni smo, da bo njegova odsotnost le začasna. Široki krog njegovih znancev in častilcev le želi, da bi nam ga tujina ob letu vrnila zdravega in bogatejšega po delu in razmahu. Srečno pot in do veselega svidenja!«

Slovenski narod pa je dan prej zapisal: »Kot človek, ki je z lastno darovitostjo, s prirojenim taktom in težkimi življenjskimi borbami dosegel mesto kot malokateri slovenski pevec — umetnik — pa ima Julij Betetto nebroj iskrenih in odličnih prijateljev, želečih mu, da se kmalu povrne v domačijo, katera je velikemu človeku pogosto trpka mati, a mu je vendarle toplo zavetje po viharjih tam zunaj...«

Zdaj se je iztrgal iz zavetja. Bil je v hiši z bogato, dolgoletno umetniško tradicijo. Začetki glasbenega gledališča v Münchnu segajo v leto 1651, ko je volilni knez Maksimiljan I. slavil poroko svojega sina Ferdinanda Marije s Henrietto Savojsko in dal uprizoriti »Commedio cantato« (»Péto komedijo«). Izvedba komedije je bila za Bavarsko izreden dogodek. Kar »štirikrat so menjali sceno v komediji«, je s ponosom zapisal kronist pomembnega dogodka, nato pa odšli k večerji.

Kmalu nato je Maksimiljan I. umrl. Prestol je zasedel Ferdinand Marija in v sedemindvajsetih letih vladanja večkrat ponovil pomembno dejanje svojega očeta, pri čemer ga je močno podprla žena Henrietta. Na dvor je vabila italijanske glasbenike, ki so uprizarjali italijanska dela. Izrazito uspešni in prepričevalni so bili ti glasbeniki poleti 1653 ob obisku cesarja Ferdinanda III. Tedaj so v Münchnu in na Bavarskem prvič izvedli celovečerno operno delo »L'arpa festante« (»Praznična harfa«), ki mu je besedilo in glasbo napisal dvorni kaplan in harfist Giovanni Battista Maccioni. München se je s to predstavo pridružil pomembnim prizoriščem novega italijanskega stila, Parizu, Dunaju in drugim evropskih središčem.

Knez Ferdinand je za odrsko umetnost poslej storil še mnogo več. V rezidenci je v Herkulovi dvorani uredil gledališče, v katerem so stekle prve redne operne predstave, ki so bile dostopne tudi širšemu krogu poslušalcev, hkrati pa je na trgu Salvator začel graditi prvo samostojno nemško gledališče, ki so ga odprli spomladi 1654 z alegorično igro dvornega glasbenika Pietra Zamboninja »La ninfa ritrosa« (»Svoje glava nimfa«), dokončali pa tri leta pozneje.

Leto 1657 je bilo za gledališko življenje na Bavarskem prelomno. Kot avtor novega opernega dela »Orionte« je nastopil domačin Johann Kaspar Kerll in pretrgal vrsto italijanskih skladateljev, ki so dotlej obvladovali bavarski operni oder. Kerll je leta 1662 uprizoril še svojo drugo opero »Antiopa giustificata« (»Maščevana Antiopa«), ki je doživela izjemen uspeh, njemu pa so ponudili vodstvo dvorne kapele, ki se je kmalu povzpela med prve nemške dvorne ansamble. Nekateri so jo šteli kar za vodilno.

Poslej so se v vodstvu münchenskega glasbenega gledališča menjavali domači in italijanski glasbeniki. Med prvimi je bil najuspešnejši Veit Weinberger, med slednjimi Agostino Stefani, ki je med svojim bivanjem v Münchnu napisal kar šest oper; največji

*Stavba Narodnega
gledališča v Münchnu*



*Posnetek ob uprizoritvi
Kienzlovega
»Evangeljnika«. Od leve
proti desni dr. Pölzer,
Betetto, avtor opere
dr. Kienzl, Rühr in
Nezadalova (solisti)*



München, Mittwoch den 17. September 1930

13. Vorstellung der Plakmiere in Abteilung V

Die Zauberflöte

Oper in zwei Aufzügen von Emanuel Schikaneder

Musik von W. A. Mozart

Musikalische Leitung: Paul Schmitz — Spielleitung: Kurt Barré

Sarastro	Julius Betetto	Erste }	Ferdinande Egelhofer
Samino	Julius Pagak	Zweite }	Luise Willer
Königin der Nacht	Hedda Helsing	Dritte }	Hedwig Fichtmüller
Pamina, ihre Tochter	Elisabeth Feuge	Erster }	Guste Vanger
Papageno	Georg Hann	Zweiter }	Gertrud Friedrich
Papagena	Martha Schellenberg	Dritter }	Ilse Tornau
Monostatos	Carl Seydel	Wächter der Schreckenspforten	Josef Janko
Der Sprecher	Hans Hermann Nissen		Emil Grift
Priester	Emil Graf	Skaven	Franz Groß
			August Wiedemann
			Rudolf Schmitt

Gefolge Sarastro's. Priester. Skaven.

Decorative Einrichtung: Adolf Vinnebach

Nach dem 1. Aufzuge findet eine längere Pause statt

Anfang 7 Uhr

Abendkasse
ab 6 1/2 Uhr

Ende nach 10 Uhr

Lepak prve Betettove predstave v Münchnu,
Mozartove »Čarobne piščali«

Lepak Smetanove »Prodane neveste,«
kjer je Betetto nastopil kot Kecal

National-Theater

München, Montag den 3. November 1930

20. Vorstellung der Platzmiete in Abteilung II

Die verkaufte Braut

Romische Oper in drei Akten von R. Sabina

Deutscher Text von Max Kalbeck — Musik von Friedrich Smetana
Musikalische Leitung: Karl Elmendorff — Spielleitung: Alois Hofmann

Kruschina, ein Bauer	Emil Grifft
Kathinka, seine Frau	Ilse Tornau
Marie, beider Tochter	Elisabeth Feuge
Micha, Grundbesitzer	Andreas Leopold
Agnes, seine Frau	Hedwig Fichtmüller
Wenzel, beider Sohn	Carl Seydel
Hans, Micha's Sohn aus erster Ehe	Julius Bazar
Kezal, Heiratsvermittler	Julius Betetto
Springer, Direktor einer wandernden Künstlertruppe	Walter Ries
Esmeralda, Tänzerin	Martha Schellenberg
Muff, ein als Indianer verkleideter Komödiant	Rudolf Schmitt
Ein Knabe	Gertrud Friedrich

Dorfbewohner. Kunststreiter.

Ort: Ein großes Dorf in Böhmen. — Zeit: Die Gegenwart.

Tänze, einstudiert von Heinrich Kröllner

1. Akt: „Böhmische Polka“: Hanna Tölzer, Hansi Dichtl, Walter Matthes, Otto Ornelli und 12 Mitglieder des Ballettkorps.
2. Akt: „Furiant“: Hanna Tölzer, Anny Gerzer, Luise Bracher, Otto Ornelli, Walter Matthes, Otto Angermiller.
3. Akt: „Tanz und Produktion der Komödianten“: Hanna Tölzer, Anny Gerzer, Walter Matthes, Otto Ornelli, Otto Angermiller, Josef Tulach.

Technische Einrichtung und Beleuchtung: Albert Kall

Nach dem 2. Akte findet eine längere Pause statt

uspeh je požela »Nioba«, »najveličastnejša in najbogatejša baročno opremljena opera«, kot so o njej zapisali kronisti.

Leta 1753 so odprli Residenztheater, zgrajen po načrtih Françoisu Cuvelliésa, kot »teatro nuovo pressa la residenza« (»novo dvorno gledališče«) in v njem uprizorili najprej belcanto opero »Catone in Utica« (»Katon v Utiki«) skladatelja Giovannija Fernandinija. Gledališče je živo še danes, znano kot Cuvelliés-Theater, in velja za dragulj poznobaročnega gledališkega stavbarstva.

V zadnjih desetletjih XVIII. stoletja se je na nemških tleh mnogokaj spremenilo. Plemstvo, ki je dotlej imelo veliko moč in si lastilo protektorat nad gledališko dejavnostjo, je začelo izgubljati veljavo, rasel pa je vpliv meščanskega sloja. Singspiel je postal moda.

Ob prepletanju različnih oblikovalnih načinov je tedaj stopil v ospredje W. A. Mozart in 13. januarja 1775 devetnajstleten v Münchnu predstavil svojo opero »La finta giardiniera« (»Lažna vrtnarica«). Šest let pozneje je v Münchnu dokončal opero serio »Idomeneo«; 1785 so tam uprizorili »Ugrabljenje iz seraja«, 1791 »Don Juana«, 1793 »Čarobno biščal« itn.

Po Mozartovi smrti 1791 je cvetoče obdobje nemškega Singspiela in nemške opere nasploh šlo navzdol. Hof-National-Schaubühne se je selila v Cuvilliés-Theater. Nemci so se trudili, da bi njihova operna umetnost spet pridobila veljavo. Prvi rezultati tega napora so bili spodbudni. Carl Maria von Weber je 4. junija 1811 v Residenztheatru krstil svojo Singspiel »Abu Hasan« in z njo doživel izjemen uspeh. Tudi »Freischütz« (»Čarostrelec«) istega skladatelja je enajst let pozneje doživel velik odmev, »odprl je novo pot na področju glasbe«, kakor je premiero ocenil monakovski časopis Flora. Nato so uspešno izvedli »Jeftejevo prisego« Jakoba Meyerbeera, Peter Joseph Lindpaintner (njegov balet »Dannina« je pred leti uprizoril ljubljanski balet) je münchensko občinstvo zabaval z lokalno zbadljivimi Liederspieli itn.

Leta 1808 je Bavarska postala kraljevina. Za kralja so okronali Maxa Josepha, ki je 1810 obiskal Pariz in si tam ogledal tudi novo gledališče Odéon. Poslej je bila njegova velika želja, da bi München dobil podobno gledališko zgradbo. Leta 1811 so zanj na Marstallplatzu položili temeljni kamen, sedem let pozneje je bila odprta. 1823 jo je uničil požar, 2. januarja 1825 pa je bila »v vsem sijaju in lepoti«, kot je zapisal kronist, znova odprta.

S kraljem Ludwigom I. je nastopilo novo obdobje bavarskega narodnega gledališča. Italijansko operno skupino so razpustili, odprli pa pot domačim silam in vsem evropskim umetnostnim strujam. Leta 1833 so za vodjo dvorne kapele postavili dirigenta Johanna Kasparja Aiblingerja, ki je novo programsko usmeritev izvajal tudi v praksi. Podobno je prakticiral Franz Lachner, prijatelj Franza Schuberta, ki je 1848 na münchenskem oper-

nem odru prvič izvedel Verdijevo opero »Ernani« in vodil več Wagnerjevih del. Leta 1868 je odšel iz Münchna in svojim naslednikom zapustil mnogo odličnih vokalnih in instrumentalnih izvajalcev, ki so bili sposobni izvesti tudi najtežja Wagnerjeva dela. Münchensko občinstvo je še istega leta, ko je Lachner odšel, poslušalo »Mojstre pevce«, naslednje leto »Rensko zlato«, 1870 »Walküro« itn.

V času generalnega intendanta Karla von Perfalla (od 1867 do 1893) so v bavarskem glavnem mestu uvedli poletne slavnostne igre: julija in avgusta 1875 so uprizorili Mozartova in Wagnerjeva dela. Igre so postale tradicija in še danes privabljajo množice poslušalcev, njihovo programsko jedro pa so scenska dela Mozarta, Wagnerja in Richarda Straussa.

Münchenska opera je ves čas imela srečo z intendanti in dirigenti, ki so uspešno gojili domačo glasbeno ustvarjalnost in v evropsko glasbeno dogajanje uvedli veliko novih imen. Hermann Levi se je npr. odločno bojeval za Wagnerja, a tudi za P. Corneliusa, E. Humperdincka in R. Straussa, Felix Mottl je ob R. Straussu utiral pot Maxu von Schillingsu, Ermannu Wolf-Ferrariju in drugim. Od 1912 do 1936, ko sta bila na čelu Opere dirigenta Bruno Walter in Hans Knappertsbusch, je glasbena Evropa spoznala Franza Schrekerja, Ericha Wolfganga Korngolda, Antona Beer-Walbrunna in druge. V nji sta ob Walterju in Knappertsbuschu dirigirala Karl Böhm, občasno Wilhelm Furtwängler, peli pa Enrico Caruso, Karl Erb, Maria Ivogün, Emmy Krüger in drugi. Zaradi njih je bila münchenska Opera eno najpomembnejših evropskih glasbenih središč.

Tudi 1930, ko je prišel v München Betetto, je bila Opera izredno kvalitetna in pomembna. Kot Generalmusikdirektor jo je vodil Hans Knappertsbusch in bil hkrati njen prvi dirigent, ob njem so dirigirali še Paul Schmitz, Karl Elmendorff, Hugo Röhr in Alfred Lieger, občasno tudi skladatelj Hans Pfitzner, medtem ko so v glavnih vlogah nastopali Maria Nezadal, Julius Patzak, Hildegard Ranczak, Hedda Hellsink, Heinrich Rehkemper, Adolf Fischer, Gertrude Rappel, Wilhelm Rode, Joseph Rühr, Paul Bender, Fritz Krauss in drugi. Vključitev v zbor tako odličnih solistov je bila za Betetta nedvomno prijetna in častna, a tudi zelo odgovorna naloga.

Manj prijetne so bile splošne razmere, ki so tedaj vladale v Nemčiji. Naporu republike, da bi premagala nered in razočaranje ter vzpostavila liberalno demokracijo, so ostali brez uspeha. Inflacije so se vrstile druga za drugo in udarjale predvsem po srednjem in nižjem sloju prebivalstva. V takih razmerah je nacionalsocialistična stranka iz dneva v dan dobivala nove in nove privrženke. Spretno je izkoriščala nemško romantično izročilo XIX. stoletja, idejo o »vladajoči eliti«, o superiornosti nordijskih ljudi, o rasni čistosti, o poslanstvu »junaškega voditelja«, hkrati pa podžigala ljudsko sovraštvo zoper tiste, ki so

bili »krivi«, da je Nemčija izgubila bogate šlezijske rudnike in da so s koridorjem nasilno ločili Vzhodno Prusijo od Reicha.

Betetto se v prvih tednih bivanja v Münchnu ni utegnil dobro razgledati ne spoznati, kaj se v Nemčiji dogaja. Preveč so ga vpregali v repertoar, ne da bi jim bilo mar, ali je imel vloge, v katere so ga zasedali, pripravljene že od prej, ali pa jih je moral naštudirati na novo. 11. septembra zjutraj je odšel iz Ljubljane, 17. septembra je že nastopil kot Sarastro v Mozartovi operi »Čarobna piščal«. Tamina je pel tedaj Julius Patzak, Kraljico noči Hedda Helsink, Pamino Elisabeth Feuge, Papagena Georg Hann, Papageno Martha Schellenberg, dirigiral je Paul Schmitz. Njegov prvi nastop je v svoji loži skrbno spremljal Hans Knappertsbusch. Kritiki, ki so brez pomislekov »trgali na mile viže« tudi najkvalitetnejše pevce, kakršen je bil na primer baritonist Ettore Bastianini, gost največjih opernih odrov v Ameriki in Evropi, so tedaj o Betettu zapisali vse najlepše. Poročevalec časopisa *Münchener neueste Nachrichten* je dan po predstavi Betetta ocenil takole: »Pri paradi lepih glasov, ki smo jih lahko slišali včeraj pri »Čarobni piščali«, je bil nastop g. Betetta — časten. Njegov temno obarvani, resnični bas ima velik obseg. V igri in govoru je svoj lik predstavil smiselno, popolnoma odgovarjajoče, odlično!« Kritik *Münchener Zeitung* je v svojem zapisu 8. septembra 1930 menil podobno. Ugotovil je, da na novo angažirani umetnik razpolaga s krasnim materialom, ki je napolnil ogromni prostor münchenske gledališke hiše »tudi v trenutkih najnežnejšega podajanja«.

Po 17. septembru so se predstave z Betettom vrstile kot na tekočem traku. 18. septembra je pel Collina v Puccinijevi »Bohème«, 22. septembra Gašperja v Webrovem »Carostrelcu«, 25. septembra Tommasa v d'Albertovi »Nižavi«, 27. septembra Crespla v Offenbachovih »Hoffmannovih pripovedkah« in 30. septembra Prvega vojaka v Straussovi »Salomi«. V trinajstih dneh šest različnih vlog!

A tako ni bilo le v prvih trinajstih dneh. Podatki o predstavah v sezoni 1930/31, ki jih hrani arhiv münchenske Opere, pričajo, da tudi poslej ni bilo drugače. Betetto je vse to zmožel, ker je te vloge pripravil že na Dunaju in v Ljubljani. Ljubljanske je naštudiral v nemščini po opravljeni avdicijski predstavi. Nekaj vlog, na primer v manj znani Wolf-Ferrarijevi operi »Sly« ali Boildieujevi »Dami v belem«, je moral pripraviti brez pomoči kogarkoli. Za predstavo »Sly«, v kateri je sprva pel dve vlogi, Šerifovega pomočnika in Ceremoniarja, nato pa še tretjo, Johna Plakeja, in ki je bila na vrsti 3. oktobra 1930, sploh ni bilo časa za skupno delo z dirigentom ali korepetitorjem. Moral se je znajti, kakor je vedel in znal. Podobno se mu je godilo v naslednjih mesecih npr. z Rossinijevo »Cenerentolo« (»Pepelko«, »Angelino«). »Prvo leto sem moral naštudirati ves tako imenovani železni repertoar sam. In tega ni bilo malo. Razdobje od Dunaja do Monakovega je bilo

dovolj obsežno, zato sem moral zelo pohiteti, da sem prišel na tekoče,« je pripovedoval čez leta.

Betetto je v sezoni 1930/31 pel v 29 različnih opernih delih, od tega v 9 Wagnerjevih, skupno pa je nastopil 91-krat. Odpovedal je le eno predstavo, in sicer 11. avgusta 1931, ko bi moral v okviru slavnostnih iger peti Sarastra, a je zaradi ohripelosti odstopil. V njegovo vlogo je tistega večera vskočil Paul Bender.

»Sem delal kot črna živina!« je o tem svojem obdobju večkrat govoril. Hotel je reči, da se je na račun umetniškega dela zavestno odpovedal vsemu, tudi družinskemu življenju. Nastopal je tudi tedaj, ko ni bil disponiran, česar v Ljubljani ni tvegala. Kritiki so ga spremljali od nastopa do nastopa. Po predstavi Webrovega »Čarostrelca« 22. septembra 1930, v kateri je pel Gašperja, je sodelavec Augsburger Abendzeitung zapisal: »Dosedanji vtisi se bolj in bolj zgoščujejo v prepričanju, da smo z gospodom Betettom dobili vsestransko uporabnega umetnika.« O predstavi »Hoffmannovih pripovedk«, v kateri je čez nekaj dni pel Crespla, je isti kritik znova poudaril Betettovo vsestranost in svojo oceno strnil takole: »Betetto je umetnik, ki zna s čudovito glasovno in igralsko odtehtanostjo oživeti tudi manjše vloge. V njegovem Cresplu ni bilo niti ene mrtve točke, a tudi v ospredje ni silil!«

Podobno so o Betettu sodili Münchener neue Zeitung, Bayerischer Kurier, Telegramm Zeitung pa berlinska glasbena revija Die Musik, mainška Melos idr. ter poudarjali, da je angažma Julija Betetta prišel v münchenski Operi ob pravem času, da je slovenski pevec osvežil solistični kader in da je Opera z njim pridobila »resničnega basista« z lepim, izenačenim glasom, ki je tudi dober igralec.

Betettov uspeh je bil za pevčeve kolege in občinstvo presenetljiv, saj je v vseh teh vlogah prej nastopal Paul Bender, ki so ga kritiki povzdigovali v nebo in menili, da je nedosegljiv. Bender, ki je bil deset let starejši od Betetta, je bil v resnici odličen solist, cenjen predvsem kot interpret Mozartovih in Wagnerjevih vlog, stalni gost festivalskih slavnosti v Bayreuthu in newyorške Metropolitanke. Primerjava z njim je bila za Betetta vsekakor častna.

Betetto se je z njim kmalu sprijateljil in nekajkrat v zadnjem trenutku vskočil namesto njega v predstavo. Nato pa je spoznal, da vodstvo Benderja močno protežira. V pismu, ki ga je 21. septembra 1931 poslal ženi Irmu, je sporočil: »Ta gospod je angažiran s štiri-mesečnim medsezonskim dopustom, midva s Sterneckom pa lahko vlečeva repertoar.« Sčasoma je Benderja še ostreje sodil. »Kot otrok se boji za vsako vlogo in se rine k nastopu, če je predstava iz tega ali onega vzroka zanimiva. Nikdar ne bi verjel, da bom moral ravno zaradi tega človeka premostiti toliko zaprek. On čuti v meni človeka, ki ga v pevskem pogledu absolutno do-, če že ne presega, in zato izrablja ves svoj vpliv in vse svoje zveze,

ki so ogromne, da dela in ustvarja štimungo proti meni. Hvala bogu, da pri publiku in direkciji v tem pogledu nima skoro nobenega uspeha, pač pa pri kritiki.«

Betetto je v zvezi z Benderjevim ravnanjem obiskal direktorja Baucknerja, ki pa mu je v pogovoru svetoval: »Ne izgubite živcev. Zdržite in lepega dne se bo vse preobrnilo, kot se je že pri tolikih in tolikih!«

1. decembra 1931 je Betetto Irmu znova omenil Benderja, češ da ima za intimnega prijatelja kritika Münchener Zeitung. »Umljivo je torej, da me ta ne bo nikdar hvalil, da se Benderju ne zameri.« A ga je. Brez pohvale ni mogel mimo Betettovega dela.

Kljub izredni obremenitvi je Betetto prihajal gostovat v Ljubljano, prvič od 20. do 24. januarja 1931, ko je nastopil v Thomasovi »Mignon«, Mozartovi »Cosi fan tutte« in Halévyjevi »Židinj«, nato pa v marcu istega leta, ko je pel Kecala v Smetanovi »Prodani nevesti«.

Ob Betettovem prvem gostovanju je Slovenski narod 24. januarja 1931 zapisal: »Nesporno je in ostane, da je Julij Betetto naš največji pevec umetnik, da je bila z njim dosežena najvišja pevška kultura med Slovenci, da se je Betetto posebej še kot operni pevec povzpel do najdovršenejše stopnje. Enako je velik in močan kot pevec in igralec.

Tega se zaveda prav dobro naša muzikalna publika, ki mu je dva večera zapored prirejala iskrene ovacije, kakršnih ne prireja skoraj nikomur drugemu. Ponosni smo vsi na svojega Betetta, ki nosi in zmagovito zastopa sloves jugoslovanskega pevca umetnika v najbolj kritični nemški tujini, prej dolga leta na Dunaju, središču glasbene kulture bivše Avstrije, zdaj v nemških Atenah, v umetniškem središču južne Nemčije, v Münchnu.

Njegov Lothario je, kakor že tolikokrat, navdušil poslušalce s krasnim pevskim podajanjem, vzorno vokalizacijo, plemenito barvo v vseh legah in dovršeno lepo igro. Takoj po prvem dejanju je prejel venec in šopkov, aplavzom pa ni bilo konca.

V četrtek je kot Alfonso v Mozartovi »Cosi fan tutte« ponovno zadivil s svojo rafinirano pevsko umetnostjo, prinašal recitative s tolikšno fineso, graciozno šegavostjo in naravnost idealno razločnostjo, pri tem pa igral elegantno in prožno, da smo imeli največji užitek. Betetto je velik mojster, a v Mozartovih operah je čudovit. V njih se najjasneje uveljavlja vsa njegova ogromna pevška tehnika, njegov krasni organ in njegova z najpopolnejšim okusom prepojena igra...«

Podobnih pohval je bil Betetto deležen tudi za Kecala v marcu 1931. V Slovenskem narodu je 25. marca 1931 anonimni avtor zapisal: »Ves prerojen in veder, zdrav in krepak, živ kot srebro je zopet pokazal, da je umetnik-pevec resnično po božji volji. Glasovno zmagovit, v igri izvrsten je žel viharje priznanja. Nekatere prizore je igral prvič čisto nanovo zamišljene ter je z njimi prav posebno zanimal.«



Do konca sezone 1930/31 je Betetto v Münchnu pel tudi v zanj novih vlogah, ki jih je moral, kot je bilo že omenjeno, pripraviti sam in v naglici. Tako je bilo tudi z Rossinijevo »Angelino.« Kritik Bayerische Staatszeitung je v zvezi s to predstavo 6. januarja 1931 Betetta označil kot resničnega faktotuma Državne opere. Bayerischer Kurier je 1. decembra 1930 Betettov nastop v »Dami v belem« ocenil kot odličen, »do kraja v svojem elementu« itn. Kot redkost, ki je sicer v nemških listih ni moč zaslediti, naj navedemo Betettu posvečeno pesem, ki jo je za Münchener neueste Nachrichten 10. aprila 1931 prispeval O.v.P. (Oskar von Pander, glasbeni kritik tega dnevnika, op. p.) z naslovom Alfonso, der Zweifler in »Cosi fan tutte« (Alfonso, omahljivec v »Cosi fan tutte«). Svoje štirinajstvrstično delo je Pander sklenil takole:

»Seinen Mozart — recht ätherisch,
hört man gerne!«

(Njegovega /Betettovega, op. p./ nebeško čistega Mozarta radi poslušamo.) Zadoščata že zadnji vrstici, da razumemo, za kaj gre, dodajmo le še, da je Pander v uvodnem besedilu k tem verzom Betetta označil kot pevca, »ki ga je narava obdarila z lepim glasom« in izkoristil znane besede »tako pač počno vse . . .«, da s humorjem poveže avtorja besedila da Pontreja in Betetta, ki je znal to besedilo tudi učinkovito podati.

Betetto je dobival izredno pozitivne ocene tudi za kreacije v Wagnerjevih operah. Kritika Augsburger Zeitung in Münchener neueste Zeitung sta npr. 29. julija in 6. avgusta 1931 njegovi vlogi Titurela in Gurnemanza v »Parsifalu« ocenila kot odlični, »izredno oblikovani tako glede ritmičnosti kot tudi jezikovnega podajanja«. Da je Betetto basovske vloge v Wagnerjevih operah dobro kreiral, je moč razbrati tudi iz podatkov, po katerih je Hans Knappertsbusch pri Wagnerju raje in večkrat zasedal Betetta kot Benderja, tudi kadar je šlo za slavnostne predstave.

3. novembra 1930 se je Betetto pojavil kot Kecal, v vlogi torej, ki jo je dotlej na münchenskem odru največkrat pel Paul Bender. Betettov nastop je bil tako učinkovit in uspešen, da je poslej vse do konca angažmaja v Münchnu pel Kecala le on. Enkrat samkrat je prišel na vrsto tudi Bender, ko je namreč Betetto zaradi nenadne ohripelosti v zadnjem trenutku nastop odpovedal.

Po tradiciji je vsakokratni operni ravnatelj dirigiral deset instrumentalnih in vokalno-instrumentalnih abonmajskih koncertov v sezoni, pri katerih so sodelovali domači in tuji solisti ter münchenski operni zbor. Tako je bilo tudi med Betettovim bivanjem v Münchnu. Program, ki ga je izbiral Knappertsbusch, je bil zanimiv in raznovrsten, med vokalno-instrumentalnimi deli pa so bili v ospredju J. S. Bach, Mozart in Beethoven. A kljub temu, da je imel Betetto večino programiranih skladb naštudiranih že prej, Knappertsbusch Betetta na koncertih ni zasedal. Basovske vloge je pel Bender. Izjema je bil

koncert 20. marca 1932, zadnji v sezoni 1931/32, ko je Betetto hkrati z Georgom Hannom, Julijem Patzakom, Elisabeth Feuge in Luise Willer interpretiral basovsko vlogo v Bachovem »Matejevem pasijonu«. Kritiki so podčrtali Betettovo stilno dognano in poduhovljeno pevsko podajanje in sklenili, da je zadnji abonmajski koncert pomenil nadvse primeren, kvaliteten vrh münchenskega koncertnega delovanja.

Zadnja predstava v sezoni 1930/31 je bila 24. junija, v kateri je Betetto pod Knappertsbuschovim vodstvom odpel Pognerja v »Mojstrih pevcih«. Nato so v Operi za krajši čas z delom prenehali, da bi v juliju lahko nadaljevali s predstavami v okviru slavnostnih iger. 11. avgusta bi moral nastopiti kot Sarastro, a ni mogel peti. Že 13. avgusta pa ga je Knappertsbusch znova zasedel v Mozartovem »Idomeneu«. Po tej predstavi Betetto ni odšel v Slovenijo, kot je sprva nameraval, pač pa se je odpravil v Bad Reichenhall, da bi si tam do začetka septembra, ko so bile napovedane prve predstave nove sezone, opomogel.

V Bad Reichenhallu se je najprej oglasil pri znamenitem otorinolaringologu profesorju Neuenbornu, da bi izvedel odkod njegove indispozicije. Zdravnikov odgovor je bil kratek in jasen. Indispozicije so posledica nervoze in preutrujenosti. Otekel je tudi jezični mandelj, ki je v napoto zlasti pri visokih tonih, pri katerih se poklopec jabolka dvigne. Ta dvig, ga je poučil zdravnik, mora opraviti s silo, bolje rečeno z večjo silo, kot bi bilo potrebno. A tudi nosna votlina ni v redu. Nekoč v mladosti je moral dobiti močan udarec po nosu, morda je tudi nesrečno padel, kajti nosni pretin se je takrat zlomil in se je brez prave zdravnikove pomoči nepravilno zarasel, kar ga zdaj ovira pri dihanju. Prizadeta je leva stran nosu in potrebna bi bila operacija (pismo ženi 29. avgusta 1931).

Profesor Neuenborn je imel nedvomno prav: preutrujeost in nervoza. V pretekli sezoni je odpel 91 predstav, med njimi vrsto novih vlog, v katere je moral skočiti brez vaj. Vznemirjal ga je Bender, ki se je trudil, da bi ga kar najbolj očrnil pri kritikih. Tudi izkoriščali so ga. Zapovrstjo se je dogajalo, da je v šestih dneh pel pet predstav, pet različnih vlog, med njimi tri ali štiri velike. Bender je dobival dopust, kadar je hotel, njemu ga niso dovoljevali. Operna direkcija se je vselej izgovarjala, da ga zaradi »obrata« ne more pogrešati. Jezil se je tudi na Beograd, ki je zavlačeval z odgovorom na prošnjo, da bi mu brezplačni dopust podaljšali še za eno leto.

Zadnje dni v avgustu 1931 so nemški listi objavili vest, da je država sklenila uradnikom in državnim nastavljencom, ki niso poročeni, ali pa so poročeni, a brez otrok, ločeni ali vdovci, zmanjšati njihove prejemke, če presegajo 1500 mark na leto. Ker je bil Betetto brez otrok, se je odredba tikala tudi njega. »Toda kam to pelje? Mizerija je vedno večja, perspektive slabe. Jaz pravim, ako se ne zgodi čudež, bo vse vrag pobral!« je Betetto reagiral na vladne ukrepe.

V javnosti so bolj in bolj govorili, da Nemčija potrebuje močno roko, ki bi bila zmožna rešiti državo pred popolnim propadom, in omenjali nacionalsocialističnega voditelja Hitlerja kot edinega možnega rešitelja domovine. Betetto se je takšne rešitve bal. Bil je prepričan, da bi »antanta, osobito Francija odgovorila v tem primeru z odpovedjo vseh kratkoročnih kreditov, ki jih ima v Nemčiji še plasirane«, in da bi tudi druge zahodno-evropske države ravnale podobno. To pa bi pomenilo konec države.

Njegova zavzetost za delo je plahnela. »Naj se mučim, kakor hočem, naj računam in obračam kakorkoli, že pride kakšen hudič, ki mi spodnese noge. In to so stvari, napram katerim sem brez moči« (pismo ženi Irmi).

Nove restrikcije je označil kot izsiljevanje. Bal se je, da bi zaradi »redukcijske manije« (v kratkem času je namreč država izdala že tretjo redukcijsko odredbo) doživel katastrofo. Njegovi odbitki od plače so bili vedno večji, življenjski stroški pa so narasli prek sleherne razumne meje. V Operi je garal »dvojno napram ljubljanski Operi«. In ko je primerjal dohodke v Münchnu in Ljubljani, je bil »z ozirom na stroške, izdatke in odbitke skoro na istem«.

Seveda, Betetto je odšel v München tudi zategadelj, da bi si izboljšal gmotni položaj. Hotel je živeti stanu primerno življenje. Zavedal se je, da so milijoni ljudi na slabšem od njega, da je od 65 milijonov Nemcev vsaj 40 milijonov takih, ki živijo z mesečnimi 200 markami in manj. Ko je pomislil nanje, se je »delno pomiril z usodo«. Ker pa ima človek »grdo navado, da gleda na tiste stanovske kolege, ki jim gre pšenica sama od sebe v klasje«, je bil znova nejevoljen. Naj še naprej ostane v Nemčiji, naj tvega vrnitev v Ljubljano? V ljubljanski Operi se odnosi niso spremenili. Bila je v hudih denarnih težavah, hkrati pa tudi notranje razmajana: »Kolikor je niso uničile denarne brige, so jo ugonobile interne razmere . . . Kadar bom moral nazaj, bo prezgodaj,« je pisal ženi v Ljubljano. Enkrat se je že pre naglil. Pustil se je pregovoriti in prostovoljno odšel z Dunaja, s tem pa si je »ubil brezskrbno starost«. Po drugi strani je spet treba misliti na jugoslovansko pokojnino. Ne sme se zgoditi, da bi navsezadnje izgubil še to. Nekaj časa bo še počakal, da bo videl, kako se stvari odvijajo.

5. septembra 1931 se je vrnil v München, da bi se pripravil na novo sezono. Poskušal je peti. Piano je bil lahek in čist, forte zanič. Tudi nižina je bila zanič. Torej krize kljub zdravljenju, ki ga je stalo celo premoženje, ni premagal. Zdravnik mu je sicer napovedal, da se bo po kuri počutil bolje, toda prvi dan, ko je spet pel, ga ni ohrabil, nasprotno, potlačil ga je.

10. septembra so odprli sezono z Wagnerjevim »Večnim mornarjem«. Dirigiral je Knappertsbusch, Betetto je pel Dalanda, Senta je bila Gertrude Kappel, Holandca pa je kreiral Hans-Hermann Nissen. Betetto je po lastnih besedah dobro odpel predstavo,

National-Theater

München, Dienstag den 6. Januar 1931

29. Vorstellung der Platzmiete in Abteilung V

Fidelio

Oper in zwei Aufzügen. Text nach dem Französischen von Treitschke
Musik von Ludwig van Beethoven

Musikalische Leitung: Karl Elmendorff — Spielleitung: Kurt Varré
Dekorationen und Kostüme nach Entwürfen von Leo Pasetti

Don Fernando, Minister	Robert Hager
Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses	Josef Rühr
Florestan, ein Gefangener	Fritz Krauß
Leonore, seine Gemahlin, unter dem Namen Fidelio	Sabine Offermann
Rocco, Kerkermeister	Julius Betetto
Marzelline, seine Tochter	Guste Vanger
Jacquino, Pförtner	Carl Seydel
Zwei Gefangene	Josef Janko
Staatsgefangene. Offiziere. Wachen. Volk	Anton Wagenpfeil

Vor der letzten Verwandlung:

Ouverture zu „Leonore“ in C Nr. III

Technische Einrichtung und Beleuchtung: Albert Rall

Die Dekorationen wurden unter Leitung von Richard Fischer, die Kostüme unter Leitung von August Mück
in den Werkstätten der bayerischen Staatstheater hergestellt

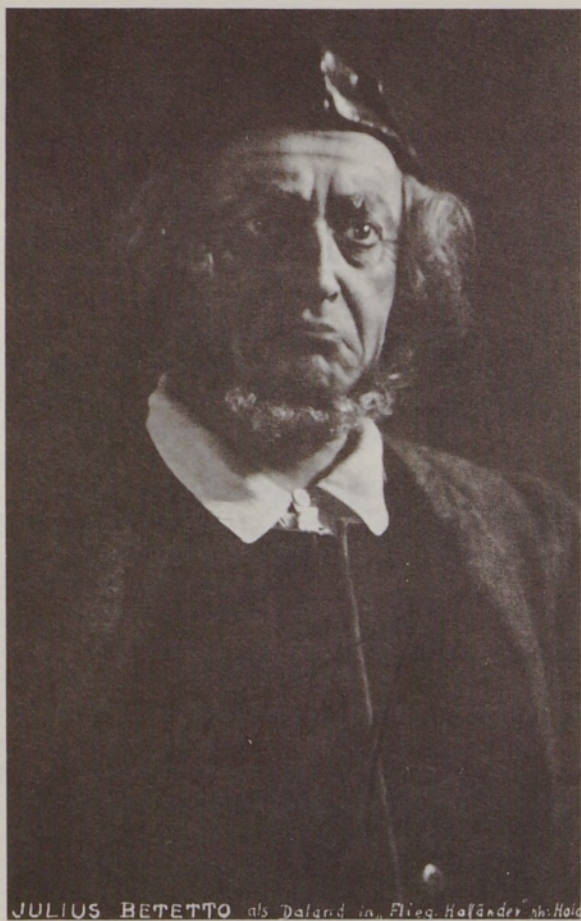
Nach dem 1. Aufzuge findet eine längere Pause statt

Anfang 7¹/₂ Uhr

Abendkasse
ab 7 Uhr

Ende 10¹/₄ Uhr

Lepak
Beethovnovoga
»Fidelia«.
Betetto je bil
v njem zaseden
kot Rocco



JULIUS BETETTO als Daland in „Dieg. Holänder“ in: Holo

*J. Betetto kot Daland v Wagnerjevem
»Večnem mornarju«*

ohripel pa je neposredno po njej. Tudi naslednje jutro se je prebudil v »dezolatnem stanju«. Nato je postajal spet boljši. Tolažil se je, da je bila hripavost posledica »netrenirnega glasu«.

12. septembra 1931 je pisal ženi Irmu, da je zaradi večnih indispozicij tako deprimiran, da »bi najraje napravil konec...« Če je vse dobro seštel: splošne, politične in finančne razmere, hkrati pa poklicne, zdravstvene in druge težave, se je moral »vražje samozatajevati, da jih je prenesel,« je še pripisal.

Po drugi strani je bil zadovoljen, da je bil v takem gledališču, kakršno je bilo münchensko. »Pomisli, celo bogati Hamburg bo Opero opustil. Kdo bi si to kdaj v snu predstavljal? V prekletih časih živimo!« je vzkliknil in sklenil: »Dokler bo šlo, bo šlo. Ko pa ne bo več izhoda iz tega vrtinca, bo pač treba najti drugo rešitev.«

Naslednje predstave z Betettom so stekle 14., 15., 16., 19., 23., 24. in 28. septembra. Oktober in november sta bila po številu predstav septembru podobna. Operno vodstvo ga je znova krepko zasedalo v velikih in manjših vlogah. Betetto je pel v dobri kondiciji, glas je bil čist. »Kaj mi je iti na oder in makar v najtežji vlogi, če sem vsaj tako disponiran, kot sem zadnje dneve,« je 21. septembra pisal Irmu. Zdravstveno stanje se mu je izboljšalo, kakor je napovedal profesor Neuenborn, in to so opazili tudi v opernem vodstvu. Sam Knappertsbusch ga je po neki vaji zadržal na pogovoru in zelo pohvalil njegovega Alfonsa v »Cosi fan tutte«, ki je bil na programu 16. septembra, hkrati pa se mu je opravičil, ker ga ni v tej vlogi zasedel tudi v okviru slavnostnih iger.

Nato so mu ponudili podaljšanje pogodbe za sezono 1932/33. O podaljšanju pa se ni mogel pogovarjati, saj ni imel v roki zagotovila, da mu bo beograjsko ministrstvo pripravljeno podaljšati brezplačni dopust še za eno leto. Brez takega zagotovila pa bi bilo sleherno dogovarjanje nično.

12. novembra 1931 je Knappertsbusch dirigiral krstno predstavo nove Pfitznerjeve opere »Srce«, v kateri je Betetto pel Tožilca. Premiera je izvrstno uspela, občinstvo je navdušeno pozdravilo navzočega skladatelja, sodbe o uprizoritvi, ki so v naslednjih dneh izšle v časnikih, pa so bile zelo različne. Kar je prvi pohvalil, je drugi grajal ali celo raztrgal. Betettovo kreacijo so pohvalili vsi, povzdignili so dirigentov delež, hkrati pa je bilo vsem tudi jasno, da »Srce« ni in ne bo delo, ki bi vleкло.

Naporno delo v Operi je Betetta popolnoma odtegnilo od Ljubljane. Ni se menil za gostovanja v domovini, tudi na vabila ljubljanske Glasbene matice, ki ga je želela za koncert v februarju ali aprilu 1932, ni odgovarjal. Tedaj so namreč nameravali praznovati Matičen 60-letni jubilej in izvesti koncert ob sodelovanju nekdanjih Matičnih učencev. Betetto se je izgovarjal. Odgovornim je višino zahtevanega honorarja utemeljeval z izgubo časa, ki ga bo potreboval za študij koncertnega programa in s potnimi stroški, hkrati pa

predlagal, naj mu v času koncertnega nastopa uredijo gostovanje v ljubljanski Operi. Ljubljanska kulturna javnost se je tedaj vznemirila. Že predolgo ga niso slišali na ljubljanskem odru. Edina zveza z njim je bil radijski prenos iz Münchna. »Pol Ljubljanec« je poslušalo »Čarobno piščal« z Betettom kot Sarastrom in »Fidelia«, v katerem je pel Rocca; tako so ugotavljali ljubljanski časniki in hvalili njegovi interpretaciji.

Betettovo delovno napetost je sredi decembra 1931 presenetila novica o desetodstotnem novoletnem znižanju gaž. »S tem bom izgubil mesečno 530 mark samo na »Notverordnungah« (nujnih odredbah, op. p.), k čemur pridejo še normalni odbitki, ki se gibljejo okrog 160 mark. Povprečno torej 700 mark manj, kar je znesek, o katerem sem mislil, da si ga bom prihranil,« je pisal 16. decembra 1931 v Ljubljano.

Novo leto 1932 torej ni obetalo nič dobrega. Nikjer ni bilo rečeno, da se država ne bo v naslednjih mesecih odločila za novo Notverordnung. Sicer pa tudi drugje po Evropi ni bilo bolje. Celo Dunaj, ki je dotlej odločno ključeval redukcijskim pretresom, je stopil na pot redukcij. Prizaneseno ni bilo niti najkvalitetnejšim umetnikom. Zadnje dni oktobra 1931 je zvedel, da so njegovemu prijatelju, odličnemu baritonistu Wilhelmu Rodetu znižali honorar od 2500 na 1200 šilingov za večer. Spraševal se je, kako bi bilo na Dunaju z njim: »Jaz bi bil danes (27. oktobra 1931, ko je pisal ženi Irmu, op. p.) preskrbljen in ker bi imel od 1. septembra t.l. že pravico na polno pokojnino 1000 šilingov mesečno, bi mi tudi po event. redukcijah še vedno mnogo več ostalo kot pri jugoslovanski 'karijeri'.«

Operno direkcijo je zaprosil, da bi smel biti ob božičnih praznikih pet dni prost. Dopust je želel izkoristiti za odhod v gorski zrak, da »si napolni pljuča«, sicer pa da za dopust govori 44 dotlej odpetih predstav, kar je daleč čez normo. Odgovor direkcije je bil kot pred časom: dopust ni mogoč »aus betriebstechnischen Gründen«. Ostal je torej v Münchnu, opernemu vodstvu na voljo.

Zadnjega januarja 1932 ga je kot strelo z jasnega zadelo pismo, v katerem mu je Knappertsbusch sporočil, da mu v naslednji sezoni ne bodo mogli obnoviti pogodbe. Najprej je hotel nanj odgovoriti z odločnim vztrajanjem na že predloženi pogodbi za sezono 1932/33, ki je ni mogel skleniti, ker ni imel soglasja beograjskega ministrstva za prosveto, nato pa si je premislil. »Najpametneje je,« je sporočil ženi, »če že računamo z mojim povratkom. Kako mi je, ti ne bom pravil. Prvič, ves moj ogromen trud je bil takorekoč zaman, drugič, kakšna je perspektiva, ki me čaka v Ljubljani? Na eni strani materialno, na drugi strani moralno vsled internih opernih razmer. Seveda je treba, da obdržim glavo pokonci, in če se ne bo dalo to ali ono spremeniti, da vzamem vse pogumno in z novo voljo nase.«

Če bi ne bila ohranjena pisma, ki jih je Betetto v naslednjih tednih izmenjal z ženo, bi verjeli, da je bilo z omenjenim sporočilom ženi že vse odločeno, da je treba le še zdržati do

München, den 30. Januar 1932...

Generaldirektion der
bayerischen Staatstheater.

Der Operndirektor.

S.H.Herrn

Julius B e t e t t o ,
Mitglied der Staatsoper

M ü n c h e n .

Gegen Empfangsbestätigung.

Sehr geehrter Herr Betetto !

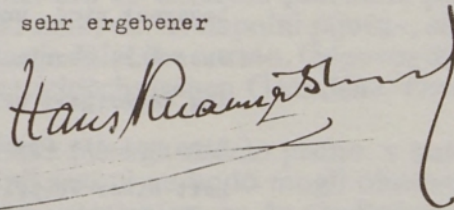
Infolge der Schwierigkeiten, denen bisher Ihre Gesuche um Beurlaubungen bei der Jugoslawischen Regierung begegnet sind, und der dadurch nahegelegten Befürchtung, dass Ihre Beurlaubung in einem der nächsten Jahre endgültig verweigert werden könnte, haben sich die Generaldirektion und die Opernleitung gehalten gefühlt, die Gelegenheit einer Verpflichtung des als Festspiel-Gast besonders bewährten Herrn Weber aus Köln im Interesse der Kontinuität des Staatsopernbetriebes wahrzunehmen. So ausserordentlich es die Generaldirektion und die Opernleitung bedauern, einen Sänger von so trefflichen Stimm-Mittel und vorbildlicher Pflichttreue, als den wir Sie in den Jahren Ihrer hiesigen Tätigkeit kennen und aufrichtig schätzen gelernt haben, verlieren zu müssen, so glaubten beide Dienststellen

angesichts der schwierigen und unübersehbaren Finanzverhältnisse unseres Landes doch die sie zu ihrem Teil treffende Verantwortung nicht übernehmen zu können, dass Sie Ihre feste und pensionsberechtigte Stellung als jugoslawischer Staatsbeamter aufgeben und hier aller Voraussicht nach nicht mehr den hohen Verdienst mit der Möglichkeit von Rücklagen finden, die Ihnen und Ihrer Familie einen sorgenfreien Lebensabend sichern. Der unterfertigte Operndirektor muss Sie deshalb im Auftrag der Generaldirektion bitten, davon Kenntnis nehmen zu wollen, dass eine Verpflichtung über den 31. August 1932 hinaus nicht mehr erfolgen kann.

Mit dem Ausdruck besonderer Wertschätzung zeichnet

Ihr

sehr ergebener

A large, stylized handwritten signature in dark ink, which appears to read 'Hans Knappertsbusch'. The signature is written in a cursive, flowing style with a long horizontal stroke at the bottom.

Staatsoperndirektor.

Pismo direktorja
Opere Hansa Knappertsbuscha

konca sezone, nato pa se preseliti v Ljubljano, kamor ga je zadnje mesece znova vztrajno vabil Matej Hubad. V čestitki ob novem letu 1932 mu je izrazil celo prepričanje, da ga bodo ljubitelji Opere jeseni 1932 prav gotovo že pozdravili doma. Betetto mu je v odgovoru navedel vrsto pomislekov glede vrnitve. Čeprav še niti slutil ni, da ga čaka odpoved, je pustil vrata za nadaljnje pogovore odprta. Pisal je, da je vse odvisno od pogojev, pod katerimi naj bi se vrnil.

Po Knappertsbuschovem pismu je bilo drugače. Ukrepati je bilo treba kar najhitreje. Morda je v Nemčiji zanj vendarle še kakšno prosto mesto! Morda bi dobil angažma v Beogradu ali Zagrebu, kar bi mu bilo ljubše kot vrnitev v Ljubljano, čeprav so tudi tam »čudne razmere«. Predvsem pa se je treba pogovoriti v Münchnu in si priti na čisto, zakaj mu pravzaprav odpovedujejo. Formalni razlog ne more biti pravi vzrok za odpoved, je premišljal. Oglasil se je pri direktorju Baucknerju.

Pri pogovoru z Baucknerjem je bil zraven tudi Knappertsbusch. Betetto ni skrival razočaranja, ki ga je doživel ob prejemu njegovega pisma. Bil je prepričan, da je Operi potreben, kakor so mu odgovorni zagotavljali ob avdicijski predstavi pred dvema letoma in nato vse do prejema pisma. Bauckner in Knappertsbusch sta mu ob tem izbruhu natresla goro komplimentov in mu izrazila priznanje za velik prispevek, nazadnje pa mu zanelila iskrico upanja, da vse morda le še ni zgubljeno.

Zaradi tega je Betetto 8. februarja 1932 poslal direkciji pismo, v katerem jo je opomnil, da je pred časom že dobil pogodbo za sezono 1932/33, ki pa je ni mogel podpisati, ker iz Beograda ni dobil podaljšanega dopusta, da pa bo storil vse, da dopust dobi. Živel je v globokem prepričanju, da je dana beseda zavezujoča za obe strani. Soglasje za dopust je imel za formalnost, ki bi jo slej ko prej lahko rešil.

Zena Irma je sporočila sprejemala z bojaznijo, da si bodo v Ljubljani odpoved napačno razlagali. »Kar se tiče Tvoje bojazni, da se ne sme v Ljubljani vedeti, da se mi je odpovedalo, je jaz ne delim,« ji je odgovoril. »Meni se je odpovedalo edino zaradi beograjskih sitnosti glede dopusta. Odpovedilno pismo je zame táko priznanje, da ga lahko s ponosom pokažem vsakomur. Edino jaz sem dobil od vseh, ki so jim odpovedali v Operi, táko pismo, vsi drugi par besed in basta. Povodom razgovora, ki sem ga imel l.t.m. (februarja 1932, op. p.) v direkciji, mi je sam operni ravnatelj Knappertsbusch rekel, da v vseh 22 letih, odkar je pri gledališču, ni imel posla s človekom, kot sem jaz...«

24. februarja je prejel odgovor na svoje pismo. Direkcija je ostala pri prvotnem sklepu. Odpoved drži, 31. avgusta preneha pogodbeno razmerje med gledališčem in njim, je sporočila. Betetto ni računal na drugačen odgovor. Zaupno je namreč zvedel, da mora zapustiti Opero in Nemčijo, ker je jugoslovanski državljan. »Nacionalsocialistična stranka, katere vodja je Hitler, je tisti element, ki si je zapisal na prapor: vsi tujci, predvsem

pa Slovani, ven iz državnih in privatnih služb!« je 29. februarja pisal v Ljubljano. »In če se zgodi, kar je zelo verjetno, da pride ta stranka do vlade, potem bomo vsi frčali!«

Zaupna novica, ki jo je 29. februarja posredoval ženi Irmī, je bila kmalu potrjena. 2. marca 1932 je bila seja bavarskega državnega zbora, na kateri je zastopnik vlade grajal stanje v münchenski Operi, ki zaposluje 9 tujcev, medtem ko ostajajo domači umetniki brez službe. Nastop vladnega zastopnika je bil za Betetta »eklatanten dokaz, da je bila informacija«, ki jo je dobil, »prava«. Zdaj se je bilo treba nemudoma ozreti drugam.

V Hamburgu so mu ponudili mesto buffo basista, kar je odklonil. Bil je basso cantante. Izjemoma bi se dalo morda urediti, da bi bil kot tujec nastavljen v Weimarju. A tudi Weimar mu ni ustrezal. Bal se je majhnega gledališča, v katerem bi moral peti vse, tudi vsega Wagnerja, »kar je že samo po sebi ein Stimmruin«, kjer bi si lahko do kraja pokvaril glas, povrh pa manjša gledališča tudi malo plačujejo. V Weimarju ne bi mogel dobiti niti 1000 do 1200 mark na mesec, četudi bi vsak večer pel v Wagnerjevih operah. Večje gaže plačujejo edinole večja gledališča, v njih pa za basiste ni prostih mest. Nemčija zanj torej ni prihajala v poštev.

Dobil je zvezo s francosko agencijo, ki mu je za sezono 1932/33 ponujala koncerte v Franciji, Belgiji in na Holandskem. Zanj se je zavzel profesor Heger, avtor opere »Bettler Namenlos«. Hotel ga je spraviti na Dunaj. A na Dunaju je delovalo pet prvih basistov, kar je bilo že čez mero. Režiser münchenske Opere Hartmann se je z njim odpeljal v Berlin, kjer ga je predstavil zastopniku »paritätischen Stellennachweiss«, v upanju da ga plasira v Nemčiji. Pogovori z njim so bili pri kraju, ko je Hartmann omenil, da je Betetto jugoslovanski državljani: »Ach, da wissen wir ja alles, warum Sie gehen müssen.«

Vsem je bilo torej jasno, zakaj je dobil odpoved.

Ozrl se je tudi v domovino. Ravnatelj ljubljanske Opere Mirko Polič je upravniku gledališča večkrat dejal, da od jeseni 1932 »absolutno, absolutno računa« na Betetta. Ni mu bilo namreč vseeno, kdo nastopa v vlogah — Betetto, Rumpelj ali Zupan. Betetto je za vrnitev potreboval nekakšno uradno izjavo, da je Ljubljani potreben, da uprava zahteva njegovo vrnitev. Do tedaj, ko bi iz Ljubljane dobil takšno izjavo, pa se bo učil francoščino, za katero ima dobro podlago še iz realke, je pisal 25. februarja 1932 Irmī.

Betettov strah glede ljubljanske Opere je bil upravičen. Bil je že drugo leto iz Ljubljane, pa še ni mogel »preboleti doživljajev« v njej. Bili so mu »dober memento« in ni si želel nikdar več biti za svoje dobro, pošteno mišljenje in prijateljstvo tako plačan, kakor je bil. Odkar je kazalo, da se bo moral vrniti, ni bilo pisma Irmī, v katerem se ne bi tako ali drugače dotaknil svojih bridkih izkušenj. »Kar se tiče t.i. 'intrigantov', pred temi se bom varoval kot hudič pred križem,« je zapisal 29. februarja. 3. marca se je vrnil k isti témi: »Kar pa se tiče mojih bivših ženskih in moških 'kolegov', o tem pa raje molčimo.«

Nato spet: »Ne morem Ti opisati bojazni, ki jo občutim zaradi Ljubljane. Zdi se mi, kot bi se uničil ves trud mojega življenja. Postal sem žalibog zelo otožen in nobena stvar me ne veseli.«

V Münchenski Operi so tekle stvari po starem. Kot prej je bil tudi poslej močno zaposlen, postal je le bolj zadržan. Ko so mu v začetku meseca marca 1932 programirali »Prodano nevesto« in takoj naslednji dan »Čarobno piščal«, se je uprl. Direkciji je sporočil, da dvakrat zapored tako velikih vlog ne bo pel. »Preklete se motijo, če mislijo, da me bodo za slovo še izžemali kot doslej,« je pisal 3. marca v Ljubljano.

8. aprila 1932 je v Münchnu doživel še en velik, lahko bi rekli senzacionalen uspeh. Krstili so opero »Bettler Namenlos« Roberta Hegerja, v kateri je Betetto nastopil kot Pastir. Mnogi kritiki npr. v časopisih Münchner Zeitung in Münchener Sonntags Anzeiger so ga izpostavili kot osrednji, umetniško najmočnejši lik, ki je dominiral »s prisrčnostjo svojega podajanja in z ganljivo preprosto igro, kar vse je moč v kratkem označiti kot prvovrstno umetniško dejanje«, kritik v Sonntags Anzeigerju pa je pristavil, da bi bilo »za vsak primer treba paziti nanj, da ga ne izgubimo.«

Dunajske, berlinske, augsburške in druge kritike niso bile drugačne. Na Dunaju so omenjali viharne ovacije, ki so jih bili deležni skladatelj kot tudi izvajalci, zlasti Betetto, ki je predstavil »izredno storitev«, berlinski kritik Alfred Einstein je zapisal, da je »v Juliju Betettu spoznal presenetljivega umetnika«, augsburški Abendzeitung pa je podčrtal njegov »v pojavi in izrazu odličen lik neomajno zvestega Pastirja«. Podobno je spregovoril tudi kritik časopisa Münchener neueste Nachrichten. O. v. Pander in Betettovo kreacijo označil kot močno dojemljivo. Izvlečke iz nemških kritik so priobčili tudi slovenski časniki. V Jutru je 22. aprila poročevalec -zzi (Ivo Peruzzi, op. p.) citiral kritika časopisa Münchener Sonntags Anzeiger, da je umetnik »z vlogo Pastirja ustvaril nekaj, kar je v vsakem slučaju nenavadno« in nadaljeval z oceno Aleksandra Berscheja, po kateri je Betetto utelesil »edinstveno, zares homersko prikazen, kar je bilo prvovrstno umetniško dejanje« itn., odmeve pa sklenil: »Kljub toli ugodnim vidikom, ki odpirajo g. Betettu možnost blesteče karijere v Nemčiji, pa se namerava naš ugledni rojak vrniti, ker ga vežejo z domovino razni kontrakti, tako da lahko že ob tej priliki zapišemo: na skorajšnje svidenje!«

Priprave za krstno uprizoritev Hegerjeve opere so Betetta močno utrudile. 18. aprila 1932 je ženi sporočil: »V soboto zjutraj se odpeljem, pa če padajo same prekle. Zadnjih pet dni že kar ne morem več. Nastopila je očitno reakcija na vse delo za »Bettlerja«. Jutri je repriza in v petek »Zauberflöte«. Kakor bom pač mogel. Upam, da se bom v Reichenhallu opomogel. Dva tedna ne odprem ust, to vem.« Nato je odpotoval.

Do vrnitve v München je odložil vse, tudi vprašanja v zvezi z angažmajem v ljubljanski Operi, ki so še ostala odprta, kot na primer, kaj je z gažo, ki naj bi jo dobil v Ljubljani za svoje delo. Zadnje predstave v Münchnu je hotel odpeti zdrav, v polni moči. V Reichenhallu je imel vse pogoje, da si opomore. Kot nekdanj je tudi tokrat večino dneva prebil na sprehodih, vestno je inhaliral, govoril je le toliko, kolikor je moral in še to čisto tiho.

Tritedenski počitek mu je zelo pomagal. Miren in samozavesten je šel 11. maja k predstavi Wagnerjevega »Večnega mornarja«. Prvo dejanje je odpel izvrstno, kot je sporočil v Ljubljano, na koncu istega dejanja pa je bil nenadoma »fertig«. Ves obupan je začel drugo dejanje in arijo v njem še dobro izpeljal, ob koncu predstave pa je povsem ohripel in se tudi naslednje jutro prebudil s pravim »šušterbasom«. Torej še ni bil ozdravljen! »Včasih sem že tako sit tega večnega boja z glasom, da bi najraje zaspal za večno, da bi nikdar več nič o tem ne vedel. Sto drugih pevcev skupaj ne prestane toliko kot jaz sam,« se je hudoval.

Razčlenjeval je bivanje v Reichenhallu. Je bilo prekratko, se ni držal zdravnikovih navodil? Je morda premalo vpet? Do 20. junija, ko bo stekla čez oder zadnja predstava, mora odpeti še 15 predstav, med njimi je na novo naštudirani »Viljem Tell« G. Rossinija, nato pa gre za nekaj tednov v Fürstenfeldbruck. In če bo lepo vreme, bo imel tam mnogo priložnosti za sončenje in lepe sprehode. K sreči pri slavnostnih igrah nima pretežkih vlog. Ker je odhajal, ga niso hoteli preveč zaposlovati. »Meni lično je z ozirom na glas prav, v umetniškem pogledu pa nič ne izgubim, ker moram itak proč. Vsaj nisem pri nekaterih tukajšnjih Pressebanditih izpostavljen novim svinjarijam,« je pisal ženi iz Fürstenfeldbrucka.

20. junija so sklenili sezono z Wagnerjevimi »Mojstri pevci«. Betetto je še zadnjič pel Pognerja, dirigiral je Hans Knappertsbusch. Bila je 99. Betettova predstava v sezoni 1931/32. Dva dni nato se je v Münchener Tagblattu pojavil članek, posvečen odhajajočemu Betettu. Pisec je v njem pohvalil pevčevo ustvarjalno mnogostranost, veliko umetniško resnost in prizadevnost, umetnika pa označil kot »izredno dragocenega in spoštovanega člana operne hiše, ki je ves čas svojega bivanja v Münchnu in še ob koncu pri predstavi Hegerjevega »Bettlerja« znova potrdil svoje velike kvalitete. Zaradi tega je njegov odhod vsega obžalovanja vreden.«

23. junija mu je upravnik ljubljanskega gledališča Oton Župančič sporočil v München: »Prav iskreno pozdravljam Vaš povratak v Ljubljano ter se veselim trenutka, ko Vas bom mogel zopet pozdraviti na naših opernih deskah, kjer ste želi toliko velikih uspehov in pripomogli našemu delu do pravih umetniških ciljev.« Odstranjene so bile vse nejasnosti. Betettu so zagotovili 6000 dinarjev mesečne plače za šest obveznih mesečnih nastopov, za

ODEON MÜNCHEN

Musikalische  Akademie e.V.

Bayerisches Staatsorchester

Gegründet 1811

Palmsontag, den 20. März 1932, 18 $\frac{1}{2}$ Uhr

ZEHNTES
ABONNEMENT-KONZERT

Musikalische Akademie und
Lehrergesangverein München

Leitung: HANS KNAPPERTSBUSCH

Matthäus-Passion

für Solostimmen, Doppelchor, Doppelorchester und Orgel von
Johann Sebastian Bach

Soli: Georg Hann (Christus), Julius Patzak (Evangelist),
Elisabeth Feuge, Luise Willer, Julius Betetto

Orgel: Hermann Sagerer · Cembalo: Li Stadelmann

Chor: Lehrergesangverein München (Chormeister: Eduard Zengerle)

Knabenchor: Schüler des Wilhelmsgymnasiums (Leitung: Ernst Schwarzmaier)

Cembalo von Karl Maendler-Schramm, München

Dem Charakter des Werkes entsprechend, bittet man von Beifallsbezeugungen Abstand zu nehmen

Plakat za Matejev
pasijon
J. S. Bacha

vsak nadaljnji nastop pa 300 dinarjev. To je bila največja umetniška gaža v »izrednih« časih.

Münchenske slavnostne igre 1932 so odprli 18. julija s predstavo »Mojstrov pevcev«. Betetto v njej ni bil zaseden. Prvič je nastopil 23. julija kot Sarastro, nato trikrat kot Titurel v Wagnerjevem »Parsifalu« in po enkrat v Mozartovih operah »Idomeneo« in »Don Juan«, v »Salomi« Richarda Straussa, v »Srcu« R. Hegerja in 23. avgusta kot Kardinal in kot Prikazen v Pfitznerjevem »Palestrini«, skupno devetkrat. S slavnostnimi predstavami v juliju in avgustu se je število Betettovih nastopov v sezoni 1931/32 povzpelo na 108. Ocene njegovih zadnjih nastopov so bile podobne onim, ki so jih dnevniki in strokovni listi vseskozi objavljali o njem. Bile so izredno pohvalne. Preostale Betettove predstave je prevzel Paul Bender.

Težko je odgovoriti na vprašanje, zakaj se je Betetto odpravil v München. Nedvomno je hotel oditi iz Ljubljane. Tudi je res, da si je hotel nekaj prislužiti, kar pa so mu redukcije izničile. »Da je bolje dandanes kupiti hišo ali kaj sličnega kot hraniti denar, to vem sam prav dobro. Za navadno hišo nimam, za tisto iz šestih desk pa že bo...« je otožen in nemočen razmišljal. Hkrati pa se je zavedal, da vlada po vsej Evropi huda mizerija. Mora biti torej kar vesel, da je vsaj tako, kakor je.

VIII.

SPET V LJUBLJANI



29. septembra 1932 je ljubljanski operni ansambel premierno izvedel opero »Hlapec Jernej in njegova pravica«, ki jo je po besedilu Ivana Cankarja zložil nemški skladatelj Alfred Mahowski. Naslovno vlogo je pel Robert Primožič, dirigiral je Danilo Švara, režiral Ferdo Delak, vlogo Potepuha je interpretiral Julij Betetto. Uprizoritev je bila napovedana kot slavnostna predstava ob štiridesetletnici ljubljanskega opernega gledališča, pri kateri pa so navzoči bolj kot delo ali jubilej pozdravili Betetta, ki se je tedaj po dveletni odsotnosti prvič pojavil spet na opernem odru. Potepuha je upodobil »z mojstrsko živo, vprav diabolsko igro, sijajnim fraziranjem, zglednim izgovarjanjem teksta in imenitno masko«, kakor je dan po premieri zapisal Govekar v Slovenskem narodu in oceno sklenil z besedami: »Dobrodošel nam spet doma, dragi Betetto!« Podobno misel je 1. oktobra v Slovencu zapisal Vilko Ukmar, češ da »bo dejstvo, da se je pevec in igralec takih kvalitiet vrnil v našo Opero, slednji v velik prid!« Kritika je ugodno ocenila ves vodilni kvintet Švara—Delak—Betetto—Primožič—Golobova in podčrtala, da je izvedba Mahowskega »naši Operi v čast«.

Nad samim »Jernejem« je bila kritika manj navdušena. Ukmar je npr. zapisal, da opera ni tisto, kar si Slovenci predstavljajo po Cankarju, je pa verna slika Jerneja, kot si jo zamišlja Mahowski. Po njegovem je Jernej dober, betežen starec, ki zbujajo usmiljenje, ki ga od časa do časa pograbi sveta jeza, da plane in zbesni, nato pa spet »pade nazaj v svojo dobroto«. Slavko Osterc je v 2. številki Ljubljanskega zvona 1933 »Jerneja« gledal nekoliko drugače. Navedel je, da je Mahowski zelo mlad umrl — bilo mu je komaj petindvajset let — in dodal: »Če ocenjujemo opero upoštevaje skladateljevo mladost, klobuk dol!« Toda, ker je pač treba oceniti delo kot tako ne glede na okoliščine, je »Jernej« izdelek »eklektika, ki se naslanja na vzorce, na najvišje, seveda«, na Wagnerja, Puccinija in Richarda Straussa, kar je očitno v njegovi slogovni neenotnosti. »Plus te neenotnosti je pestrost, minusov pa je več...«

Po »Jerneju« so se v Ljubljani zvrstile premiere Auberovega »Fra Diavola«, Gregorčeve operete »Erika«, Massenetove »Manon« pa Hatzejeve opere »Adel in Mara«, d'Albertove »Nižave«, Puccinijeve »Madame Butterfly«, Gotovčeve »Morane« in drugih del, ponavljali pa so tudi »Oranže«, »Turandot« itn. Betetto je doživel velik uspeh predvsem v Hatzejevem delu kot stari Vornič. Po Govekarjevi sodbi ga je podal »pevsko in igralsko odlično. Tragično tiranski oče in verski plemenski fanatizem sta (v Betettu, op. p.) našla idealnega interpreta«. Veliko priznanje za upodobitev glavnih likov v Hatzejevi operi sta si tedaj pridobila tudi Zlata Gjungenac in mladi Josip Gostič, ki je sploh »rasel od partije do partije«.

113 Na prelomu sezone 1932/33 je ljubljanska Opera zašla v novo krizo. Osterc je ob njej pripomnil, da se »niti beograjska niti zagrebška Opera ne moreta ponašati s tolikimi

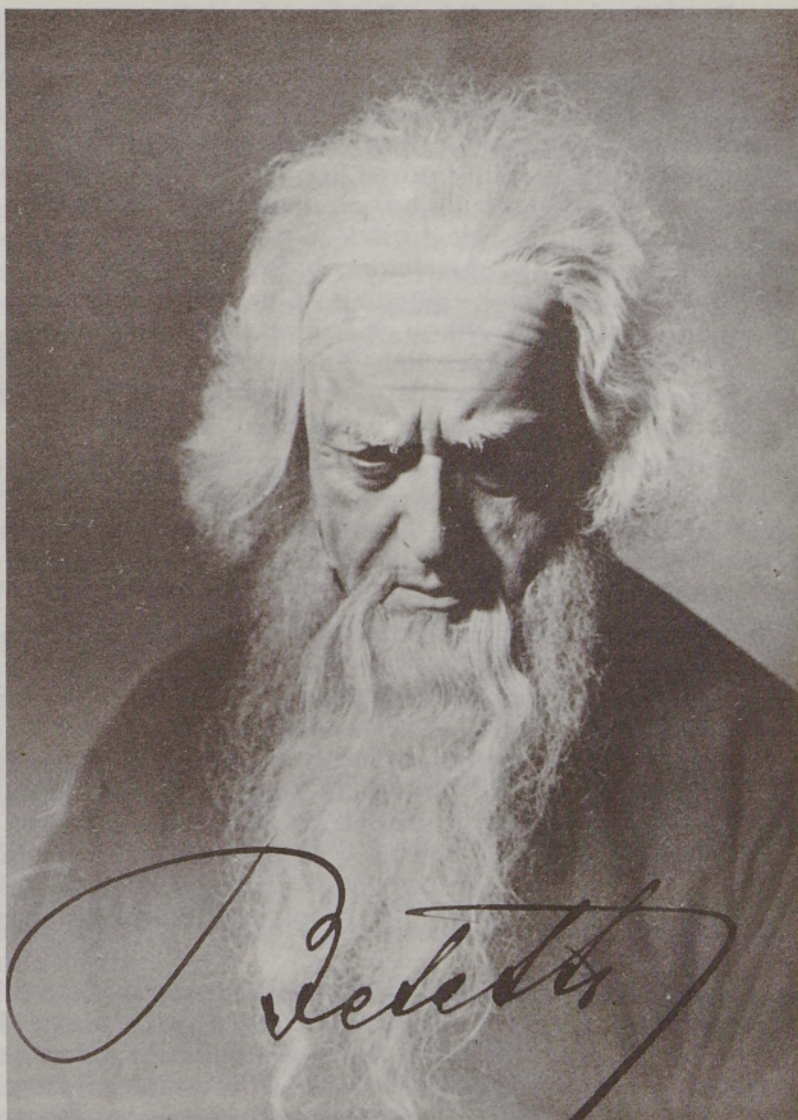
izvedbami novitet kot ljubljanska, pa tudi na novo naštudiranih (drugih, op. p.) oper smo v kratkem času slišali dovolj, kar je nedvomno hvale vredno, vendar gmotne težave utegnejo sadove njenega prizadevanja uničiti«. Ukmarju se je problem sezone 1932/33 kazal drugače; skušal ga je analizirati v programski smeri in konkretnije. Pot iz krize po njegovem ne vodi preko vse pogostnejšega uvajanja operet. »Bili so časi, ko se je pod Rukavino naša Opera že toliko dvignila, da je povsem izrinila opereto. Ravnatelj Polič pa jo je uvedel znova in danes je že skoraj prevladujoči pojav opernega gledališča. Pravijo, da zaradi gmotnega položaja.« Štirinajst dni pozneje je Ukmar misel dopolnil, češ da se ljubljanska Opera »približuje navadnemu predmestnemu kabaretu, v katerem gledamo večer za večerom isto subreto,« kar pa je nedopustno.

Problem gledališča je bil nedvomno predvsem gmotnega značaja in v javnosti so se vrstila vprašanja, kako v gledališki hiši omiliti gospodarsko krizo, ki je zajela državo in vplivala tudi na razmere v gledališču, kako prebroditi kadrovski primanjkljaj pri solistih in orkestru, kako dvigniti kvaliteto predstav. Nepodpisani avtor je v tej zvezi 24. decembra 1932 v Slovenskem narodu zapisal, da rešitve opernega orkestra ne vidi v najemanju vojaških godbenikov, ki so strokovno mnogokrat premalo izvedeni, da bi mogli uspešno sodelovati. Menil je, da zaradi pomanjkanja denarja tudi ni moč uspešno rešiti vprašanja, kako pomnožiti vrste solistov in se izogniti vedno istim nastopajočim. Rešitev je slej ko prej v povečanju državne in banovinske subvencije, v enakopravnosti ljubljanskega gledališča z zagrebškim in beograjskim.

Anonimni Proteus pa je gledališnikom svetoval: »Edina rešitev (krize, op. p.) je delo, delo in še enkrat delo. Opera je postala astmatična, ne more priti v tek. »Sezonski programi« niso pravočasno pripravljeni in člani ansambla ne najdejo v njih dela,« je zapisal.

Proteusu in tistim, ki so skušali poenostavljeno reševati gledališke probleme, je 10. januarja 1933 v Jutru odgovoril Ciril Debevec. Uvodoma je povzel Betettovo misel, da je »gledališka publika čedalje bolj brezbrizna do gledališča«, nato pa je spregovoril o nujni stalnosti gledališkega osebja in o neprimernosti »premalo domišljene izbire repertoarja« ter Proteusa pozval, naj se v prihodnje pod svoje članke podpisuje s pravim imenom.

Toda finančne zadrege niso bile edina težava gledališke hiše. Nove polemike okrog njenega delovanja je sprožila tudi uprizoritev Konjovičeve »Koštane« v srbskem jeziku in razdelila javnost za tak in proti takemu načinu izvajanja. V obrambo izvedbe v originalnem jeziku je Jutro 19. februarja 1933 v nepodpisanem članku zapisalo, da »slovenska Opera ni ogrožena v svojem slovenstvu, če se na njenem odru kdaj pa kdaj sliši srbohrvatska beseda. Srbohrvatski jezik za Slovenca ni in ne bo tuj jezik, kar je poudaril že Fran Levstik«.



Po »Nižavi«, »Rusalki«, »Bohème« itn. je Betetto znova zablestel kot Stari Hebrejec v Saint-Saënsovi operi »Samson in Dalila«. »Prav posebno odličen po maski, igri in seveda pevski umetnosti je bil zopet g. Betetto,« je 24. marca 1933 zapisal Govekar. Nevsakdanji uspeh je Betetto dosegel tudi ob prvi slovenski izvedbi Wagnerjevega »Parsifala« v vlogi Gurnemanza, za katero je E. Adamič 19. aprila v Jutru menil, da je bila »mojstrovina, ki jo zna ustvariti le on«. Govekar pa je o »Parsifalu« 15. aprila 1933 v Slovenskem narodu zapisal: »Čudo, divno čudo božje! »Parsifal« je višek, ki ga naša Opera doslej še nikoli, odkar obstaja, ni dosegla«; višek je dosegla predvsem po zaslugi Betetta, klasičnega pevca-wagnerijanca »z dovršenim, čudovito podanim Gurnemanzem«. Čez teden dni je Govekar tej oceni dodal: »Betetto je z Gurnemanzem podal vrhunec svoje pevske, igralske in mimične umetnosti. Nikoli ga še nisem čul popolnejšega, dasi ga občudujem že dolga leta v tolikerih divnih kreacijah. Kako podaja prvo sliko, ki je skoraj vsa njegova, kako poje v 1. sliki III. dejanja v čaru Velikega petka in ko mazili in blagoslavlja Parsifala za kralja! To je lepotna senzacija najvišje pevske kulture!«

In kakor že večkrat prej je Polič tudi tedaj tik pred premiero Wagnerjevega dela s pomnoženim opernim orkestrom, z zborom Glasbene matice in s solisti Gjungenac-Gavellovo, Bernot-Golobovo, Gostičem in Betettom koncertno izvedel zahtevno Beethov-novo »Misso solemniss«, po Adamičevi oceni v vseh pogledih tako »sijajno, da je navdušen sprejem pri občinstvu zahteval ponovitev koncerta«, kar se je čez teden dni tudi zgodilo.

Kljub veliki angažiranosti na opernem in koncertnem področju (velikokrat je nastopil pri najrazličnejših drugih koncertih, npr. v korist Centralnega šolskega zobnega ambulatorija, kjer je hkrati z Gjungenčevo, Štrifom in Ljubljanskim godalnim kvartetom odpel vrsto pesmi J. Pavčiča, A. Lajovca in P. I. Čajkovskega) se je sprehodil še v opereti. Ljubljanski operni ansambel je namreč 25. decembra 1932 premiersko uprizoril R. Benatzkega opereto »Pri belem konjičku«, ki jo je duhovito ponašil in dogajanje predstavil na Gorenjsko dirigent Štrif, namesto Cesarja pa v dogajanje vključil »našega opernega prvaka Julija Betetta v lastni osebi kot najodličnejšega bohinjskega letoviščarja«. Njegov nastop in izvedba dveh pesmi sta bila »viška odrskega dogajanja«, za mojstrsko pevsko izvedbo je Betetto prejel »gromovit, največji aplavz« (Slovenski narod, 28. decembra 1932).

Za sezoni 1933/34 in 1934/35 je Polič napovedal velik in zanimiv repertoar, med drugim Odakovo opero »Dorica pleše« in Stojanovičevo »Blaženkinino prisego«, nadalje Smetanova dela »Libuša«, »Poljub« in »Dalibor«, Janáčkovi operi »Jenufa« in »Katja Kabanova«, Moniuszkega »Halko«, Čajkovskega »Pikovo damo«, Musorgskega »Hovanščino«, Čerepninovo enodejanko »01-01«, Massenetovega »Kerubina« in Offenbac-

hove »Hoffmannove pripovedke«, ponavljali pa naj bi »Kneza Igorja«, »Luizo«, »Samsona in Dalilo«, »Tosco« in »Parsifala«.

Ponavljali seveda niso le teh oper, pač pa npr. tudi »Prodano nevesto«, kjer je bil Betetto »znova zmagovit, kot živo srebro poskočen in poreden, poln novih domislekov, glasovno imeniten. Kar videlo se mu je, s koliko radosti in vneme je podajal to veliko, v vsakem pogledu težko, a tudi hvaležno partijo« (Govekar). Sploh bi se »Prodana nevesta« po Govekarjevem mnenju morala imenovati »Kecal«, kajti on je glavna oseba v operi, on vse uravnava, vodi, zapleta in skuša razplesti. Napačno bi bilo sklepati, da je Betetto hotel nastopati le v velikih vlogah. Njegov Stari študent v Čerepninovi operi »01-01« je bil droben, a nadvse efekten lik, z njim je dokazal, da se da tudi majhne vloge, ki so koncipirane umetniško, podati z veliko močjo in uspehom. Čerepnin, mojster filigranskega oblikovanja značaje, mu je z veliko invencijo, z zmožnostjo kontrastirati značaje, s silno barvitostjo orkestralnega zvoka nudil izziv za uspeh. Betetto ga je sprejel in izkoristil do zadnjih možnosti.

Po Čerepninovi enodejanki »01-01« Betetta nekaj časa niso zasedali v novih delih. Predstave Rossinijevega »Viljema Tella«, Janáčkove »Katje Kabanove« in Smetanove »Libuše« so potekale brez njega. Betetto se je v tistem času namreč odločil, da sprejme mesto konservatorijskega ravnatelja. Marca 1934 so časniki v napovedih opernih predstav že objavljali, da je Betetto pretrgal redno razmerje z Opero in da bo poslej v njej nastopal kot gost. Novica je močno odjeknila med gledališkim občinstvom, ki je odtlej mojstra demonstrativno toplo in prisrčno pozdravljalo pri vseh predstavah, v katerih je nastopal, prvič pri obnovljeni predstavi »Prodane neveste« v okviru »Češkega tedna« aprila 1934. »G. Betetto daje vsej predstavi žig in blesk,« je 25. aprila ocenil »Prodano nevesto« Govekar. Podobno so zapisali tudi drugi kritiki.

Betetto je že pred sprejetjem ravnateljskega mesta na konservatoriju tam poučeval, kar je vplivalo na njegovo koncertno udejstvovanje, saj je bilo časa zanj vedno manj. Toliko bolj odmeven je bil Betettov nastop v Verdijevem »Rekviemu«, ki ga je Mirko Polič pripravil »v spomin padlim junakom ob 15-letnici našega osvobojenja«. Ob Betettu so takrat kot solisti nastopili Gjungjenčeva, Bernot-Golobova in Banovec, koncert pa je bil po Adamičevi oceni izredno kvaliteten, vreden »mednarodnega radijskega prenosa« (Slovenski narod, 13. decembra 1933).

28. septembra 1934 je pel Dosifeja v »Hovanščini« Modesta Musorgskega, vlogo, ki je bila pevcu »pisana na kožo«, kot so ugotavljali kritiki ter hkrati spraševali, kdo bi mogel bolje od njega odpeti npr. monolog v V. dejanju, poln globoke tragičnosti in izjemne vzvišenosti, kdo uspešneje interpretirati duet Marfa — Dosifej itn. »Hovanščina« kot celota je bila ocenjena kot nov višek opernega uprizarjanja v Ljubljani.

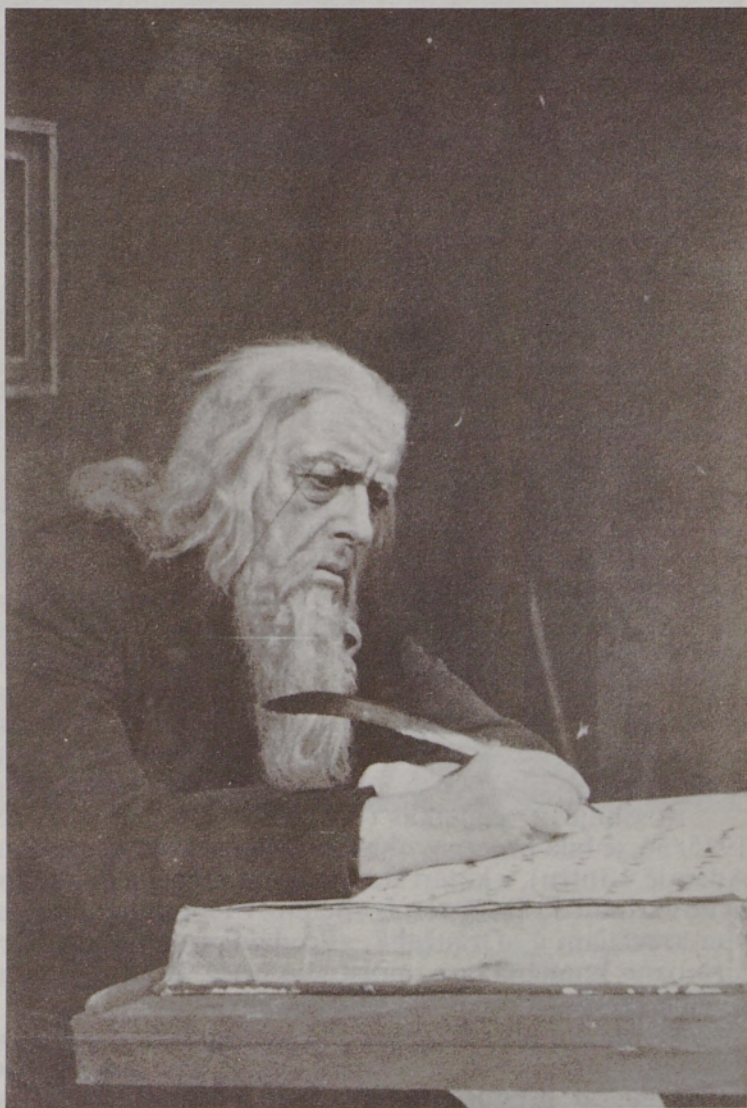
Lunardo v »Štirih grobijanih« Ermanna Wolf-Ferrarija je bil njegova druga nova vloga, ki je bila blizu Rossinijeve in Donizettijeve umetnosti, v kateri se je Betetto imenitno razživel. »Svojo partijo izvaja tako sijajno, da ga pojde poslušat in gledat vsa Ljubljana. Velik je, imeniten v spevu in fini komiki, ki nima para« (Slovenski narod, 20. oktobra 1934, F. Govekar).

(Zanimiv je podatek, da je bil Betetto na Dunaju sprva dokaj nesrečen, ko ga je operno vodstvo po izredno uspehi kreaciji Kecala usmerjalo, da ne rečemo sililo v komične vloge. Želel je peti kneza Gremina, Lotharia in podobne vloge kantabilnega, serioznega značaja, buffo stroka mu je bila tuja. Ščasoma se je vse spremenilo, Betetto je začel uživati tudi kot Kecal, kot Don Basilio ali Lunardo (v »Grobijanih«); spoznal je, da more tudi s fino komiko in s popolnim umetniškim zadovoljstvom oživljati velike, pomembne like.)

Omenjeno je že bilo, da njegovi prejemki v Ljubljani po vrnitvi v domovino niso bili primerljivi z onimi, ki jih je dobival na Dunaju. S premestitvijo na vodilno delovno mesto na konservatoriju se njegov finančni položaj ni dosti zboljšal. Popravljali so ga honorarji za koncerte in nadnormne operne nastope oz. gostovanja. A teh mnogokrat ni dobival v redu. Zanimivo je pismo, ki ga je 4. decembra 1934 namenil upravi Narodnega gledališča. V njem se pritožuje zoper skrajno neredno izplačevanje honorarjev za nadnormne nastope v Operi, tako da je prisiljen zanje »vedno znova prosjačiti in dregati«, kar se mu zdi poniževalno in nezasluzeno. Gledališko upravo je opomnil, da je pri njegovem odhodu na Državni konservatorij v prvih devetih mesecih 1934 prihranila 32.150 dinarjev, če pa se k temu prišteje še denar, ki mu ni bil izplačan zaradi redukcij gaž (do odhoda na konservatorij, op. p.), se ta vsota poveča na več kot 80.000 dinarjev! Priznal je, da sicer ve, s kakšnimi finančnimi težavami se bori gledališko vodstvo, vendar ga to ne odvezuje od dolžnosti, ki jih ima do njega. »Menim, da imam vso moralno pravico zaprositi gledališko upravo, da se mi vsaj sedaj dogovorjeno izplačuje, ne da sem primoran vsak mesec znova dregati in moledovati.«

Intervencija ni veliko zalegla. Uprava je honorarje še nadalje izplačevala z zamudami.

V začetku sezone 1935/36 je kazalo, da se je ljubljanska Opera rešila najhujših zadreg. Božidar Borko je ta njen čas 3. septembra 1935 v Jutru pospremil takole: »Volja do življenja in dela, volja, ki je bila trdo preizkušena v boju z dejanskimi razmerami, je slovenskim gledališčem v Ljubljani in Mariboru pomagala prebresti najnevarnejše dose-danje globine splošne gospodarske stiske. Materialni uspeh prejšnje sezone sicer znatno zaostaja za moralnim, vendar je gledališče v toliki meri pokazalo svojo življenjsko silo in pravico do obstoja tudi v časih, ko se nad duhovnimi vrednotami kruto uveljavlja moč gospodarskih števil, da se mu ni treba neposredno bati za bodočnost.«



Marijan Lipovšek pa je v tej zvezi v Ljubljanskem zvonu 1936, številka 3.—4. segel globje, ugotavljajoč, da pelje gledališko vodstvo »dokaj srečno grenko borbo med viharji gospodarskega in umetniškega značaja«. Škoda le, da v ljubljanski Operi delajo naglo. Prenekatera uprizoritev daje zategadelj »vtis mlačnosti in negotovosti. Nikjer ni živega, skrajnega ritma, ne dobro odtehtane dinamike, ne ustaljenega sožitja med orkestrom in odrom, ne pravega, sočnega zvoka. Zbor je mnogokrat medel, vpadi netočni. Ali so krivi izvajalci na odru, ali je morda kriv dirigent? Ne prvi ne drugi, socialne razmere so, ki glodajo na vseh članih teatra. Socialne razmere predvsem onemogočajo svoboden vzpon našega teatra. Z rešitvijo teh na videz zunanjih vprašanj bo rešena Opera in z njo velik, tehten del muzikalne kulture«.

Lipovšek je tudi ugotovil, da je program svetlejši del opernega delovanja. Operno vodstvo ravna prav, ko izbira sredino med tkim. repertoarnimi in novimi deli, manjka pa (npr. v sezoni 1935/36, op. p.) klasično delo, kjer bi se orkestraši in pevci »čutili dolžne potruditi se ne glede na to, da slog že sam po sebi zahteva pozornejši in preciznejši študij.«

Ostrejši kot Lipovšek je bil v svoji sodbi Ukmar, ki se je oglašil v 3.—4. številki Doma in sveta 1936 z mnenjem, da je v ljubljanski Operi »živo umetniško naziranje, ki mora biti edina pogonska sila umetniškega življenja in razvoja, čudno usahnilo... Na njegovem mestu je le že neživi zunanji kalup posnetih umetniških stremljenj«. Grajal je nezadovoljivo stanje pri solistih, v orkestru in baletu, ki »pogrešajo predvsem idejnega življenja«.

Polič pa je Talijin voz peljal dalje. Število opernih premier in ponovljenih del je skrčil, programiral več zanimivih in kvalitetnih sodobnih oper, med njimi Straussovega »Kavalirja z rožo«, Šostakovičevo »Katarino Izmajlovo« in Wagner-Regenyejevega »Kraljičinega ljubljence«, ob njih pa Rossinijevo »Pepelko« (»Angelino«), Verdijevi deli »Otello« in »Aida« ter Donizettijevo »Lucio di Lammermoor«. Ta njegov program je segel daleč nad povprečje drugih jugoslovanskih opernih hiš in bil zavirljiv domet v krogu opernih družin srednje Evrope.

Rossinijeva »Pepelka« (»Angelina«), s katero so 12. oktobra odprli operno sezono 1935/36, je bila prijetna, ohrabrujoča osvežitev, »prva zmaga na pragu nove sezone« (E. Adamič v Jutru), v kateri sta izstopala kreacija mlade sopranistke Zvonimire Župevčeve in nov triumf Julija Betetta: »Betettov Don Magnifico se polnovredno priključuje njegovim kreacijam v »Oranžah«, »Prodani nevesti« idr. Sprostilen smeh, izzivajoča maska, virtuosno komična igra, mojstrsko petje. Betetto je samo eden... »Podobno je v 3.—4. številki Doma in sveta zapisal Ukmar.

Mesec dni po »Pepelki« je Ljubljancane navdušila nova »Aida« z Oljekopovo v naslovni vlogi. Pevko je Adamič uvrstil med »najodličnejše pevke, ki so šle preko (ljublanskega, op. p.) odra, Betetto pa je bil Ramfis s kraljevskim glasom«.



*W. A. Mozart: »Beg iz seraja«. J. Betetto
v vlogi Osmina*



*J. Betetto kot Collin v Puccinijevih
»Bohemih«*

3. decembra 1935 je ljubljanska Opera kot prva v Jugoslaviji izvedla Wagner-Regenyejevo opero »Kraljičin ljubljeneec«, delo, ki je bilo stilno sicer heterogeno, uporabljalo je elemente novega baroka in jazza ter vpletalo tudi songe, prava »mešanica med romantiko, klasicizmom in novejšo diatoniko«, kot je zapisal Lipovšek v Ljubljanskem zvonu, ob katerem pa je bila po Adamičevi sodbi publika »nekoliko zmedena«, a je na koncu vendarle ugotovila, da pomeni »markantno etapo na poti ustvarjanja novih opernih oblik«. Odličen, mojstrski je bil lik Simona Renarda, ki ga je upodobil Betetto, prepričljiva pa je bila tudi Oljekopova kot angleška kraljica Marija Tudor.

Močnejše kot »Kraljičin ljubljeneec« je v Ljubljani in Jugoslaviji odjeknila izvedba Šostakovičeve »Katarine Izmajlove« 12. februarja 1936. »Ljubljana in Slovenija sta lahko ponosni na to izvedbo, ki dela čast operni upravi in vsemu ansamblu,« je menil Lipovšek v 3.—4. številki Ljubljanskega zvona 1936: »Tako divjega, prepričevalnega glasbenega izraza še nismo čuli. Močno dejanje je oplodilo skladatelja z najraznovrstnejšimi domisleki. Med liričnimi, neskončno nežnimi mesti se dvigajo cele akustične vrste strastne, opojne, neusmiljeno divje in strašne muzike, med tem silovitim človeškim občutjem pa se vrstijo vriskajoči ritmi ruske ljudske muzike...«

V uprizoritvi, ki jo je glasbeno pripravil Mirko Polič in režiral Osip Šest, je Betetto pel sicer epizodno vlogo Starega kaznjenca — izgnanca, a jo je upodobil tako, da je navzočim ostala v trajnem spominu. »G. Betetto prinaša v zadnji sliki poezijo in mojstrsko lepo petje. Spevna melodičnost njegove žalostinke je biser opere. Kako Betetto poje, igra, seda, se dviga in hodi v tej epizodi, ki nas v svoji simbolnosti spominja na Blaznika v »Borisu Godunovem«, kako umetnik dosega globok vtisk s čisto stransko figurico, potrjuje staro resnico, da za mojstra petja in igre ni male partije, ker zna iz vsakega drobca ustvariti veliko lepoto« (F. Govekar 5. marca 1936 v Slovenskem narodu).

Do konca sezone je nastopil še v dveh pomembnih vlogah: kot baron Ochs v Straussovem »Kavalirju z rožo« in kot Rajmund v Donizettijevi »Luciji Lammermoorski«.

Uprizoritev »Kavalirja« so glasbeni poročevalci ocenili kot senzacijo, kot izredno in prijetno presenečenje. Skladatelj se je z duhovito, genialno radodarnostjo sprehodil med nemško ljudsko popevko, dunajskim valčkom in Mozartom ter s svojo rafinirano invencijo ustvaril umetnino, v kateri so dominirali Betetto, Gjungenčeva in Kogejeva. Prednjačil je Betetto in s svojo ogromno pevsko in igralsko sposobnostjo predstavil idealen lik famoznega ženskarja Ochsa, ki je eden največjih in najtežjih likov v operni literaturi. Betettu zelo blizu sta se uveljavili Gjungenčeva kot Kavalir in Kogejeva kot Maršalica. Za ljubitelje glasbe je bila ta komedija nepretrgana vrsta užitkov in zvočnih lepot, je 31. marca 1936 zapisal Govekar.

»Lucia«, »Katarina Izmajlova« in »Kavalir z rožo« so bila osrednja dela, ki jih je ljubljanska Opera izvajala tudi na svojem vnovičnem gostovanju po Dalmaciji maja 1936. Zanimanje za to gostovanje je bilo izredno. Kritik splitskega lista Nova Doba je v svojem zapisu o uprizoritvi »Lucije« izpostavil Župevčevo in Betetta. Za pevko je ugotovil, da je umetnica izrednih zmogljivosti, ki je mojstrsko in virtuosno obvladala predvsem prizor blaznosti, »naporno, na trilčkih bogato koloraturno kadenco s flavto«, za Betetta pa je menil, da je »z dostojanstveno igro ter z inteligentnim in srčnim petjem svojega pastoznega basa prepričljivo podal lik plemenitega Rajmunda«.

Sostakovičeva »Katarina Izmajlova« je bila prava senzacija tudi za splitsko občinstvo. Predstavila je visoko umetniško reproduktivno stopnjo ljubljanskega ansambla, kritika pa je, kot v Ljubljani, najbolj hvalila Betetta.

Tudi predstava »Kavalirja z rožo« je bila deležna laskavih ocen. Kritiki so ugotavljali, da je na odru dominiral Betetto v vlogi starega barona Ochsa in podal v pevskem in igralskem pogledu »močno in umetniško kreacijo«. Velikih pohval je bila deležna tudi Zlata Gjungjenčeva kot »temperamenten, živ Oktavijan, ki je v prizorih sobarice s starim Ochsom nasmejal občinstvo do solz«.

Podobne ocene so člani ljubljanske Opere doživeli na gostovanju v Šibeniku. Gostovalni repertoar je mimo imenovanih del obsegal še Verdijeve operi »Otello« in »Trubadur«, Abrahamovo opereto »Ples v Savoyu« in Gounodovega »Fausta«, ki dalmatinskega občinstva ni navdušil. Kritik dr. V. K. je celo zapisal, da so poslušalci »občutili nekakšno razdvojenost, nevigranost, neskladje med sceno in orkestrom, kar so še povečali negotovi zborovski odstavki«, pohvalil pa je Gjungjenčevo v vlogi Margerite in Primožiča kot Mefista.

Po Dalmaciji so Ljubljanci 29. maja gostovali v Mariboru z Rossinijevim »Seviljskim brivcem«. Načrtovano je bilo, da bi ansambel nastopil z istim delom še v Celju, do tega nastopa pa ni prišlo, ker celjski organizatorji za nastop Ljubljancev niso prodali zadosti vstopnic.

Sezona 1935/36 je bila za Betetta, ki je bil do kraja zaposlen na dveh delovnih mestih, zelo naporna. Razumljivo je bilo torej, da je po zadnji predstavi v sezoni, po šestih odpetih premierah in osemindesetih predstavah odšel iz Ljubljane, da bi srečal svoje nekdanje sodelavce, ki so ga ves čas iskreno vabili, naj se vrne k njim. Odpotoval je na Dunaj in v München, kjer so potekali slavnostni glasbeni dnevi.

Sezona 1936/37 je po Poličevi zamisli potekala v znamenju slovanskih opernih del, najprej Savinovega »Matije Gubca«, nato Gotovčevega »Era«, »Botre Smrti« češkega skladatelja Rudolfa Karla pa »Hovanščine« Musorgskega ter »Carja Kalojana« bolgarskega skladatelja Panča Vladigerova. Polič je hotel izvesti še opero »Tihi Don« sovjet-

skega skladatelja Ivana Iyanoviča Džeržinskega, ki je bila komponirana po romanu iz dni Oktobrske revolucije M. Šolohova. Čeprav do njene realizacije ni prišlo, je Poličev namen, da uprizori sovjetsko delo, močno odjeknil v slovenskem in jugoslovanskem kulturnem prostoru.

26. septembra 1936 so v ljubljanski Operi prvič uprizorili Savinovega »Matijo Gubca«. Osterc je 30. septembra v Jutru skladatelja označil kot izrazitega novoromantika z močno pozitivno sposobnostjo dramskega izražanja. »Vnanji okvir opere temelji na Wagnerjevem načinu glasbene drame, prekomponirane v smislu gradacij. Glasba se točno ujema z dejanjem in besedo. V celoti je Savinova opera naredila dojem zrele, kar najse-rioznejše umetnine«. 3. oktobra je E. Adamič v istem glasilu ocenil izvedbo in pripisal »prvenstvo v kreativnem in pevskega smislu izredno močnima interpretoma Primožiču kot Gubcu in Betettu kot Jurkoviču«.

Premieri Verdijevega »Plesa v maskah« in »Botre Smrti« Vladigerova sta potekali brez Betetta. Adamič je o slednji 11. novembra v Jutru zapisal: »Botra Smrt je prikupna, brez vsake groze, usmiljena prižiga sveče življenja, ko pride čas, in jih ugaša, ko se čas izpolni, brez zlobe, ker tako mora biti, kot prijateljica človeka in mu naposled podari največje: pozabljenje, brezbolje, mir...« Adamič je te besede zapisal tri tedne pred svojo smrtjo. V začetku januarja 1937 so zbor Glasbene matice, Trboveljski slavčki, Učiteljski pevski zbor, Slovenski vokalni kvintet in Betetto izvedli koncert v Adamičev spomin. Betetto je zapel štiri Adamičeve samospeve: »Noč je tožna«, »Pri studencu«, »Kot iz tihe, zabljene kapele« in »Planinec«, in z njimi »znova dokumentiral višek prefinjenosti in noblese v podajanju. V njegovi interpretaciji so podane pesmi prav posebno zaživele, tako da je prišla do izraza tesna povezanost med besedilom posameznih pesmi in Adamičevim muzikalnim gledanjem nanje« (APE, 6. januarja 1937 v Jutru).

Premiera »Hovanščine« 9. januarja 1937 je pomenila zmagoslavje protagonistov te opere, izdajalskega kneza Hovanskega, ki ga je upodobil Robert Primožič, in plemenitega vodje staroverskega Dosifeja v interpretaciji Julija Betetta. »Slednji je bil izredno pri glasu ter vzoren v zvoku, dikciji in dahu,« je zapisal Pavel Šivic 12. januarja 1937 v Jutru, hkrati pa se spotaknil ob občinstvo, ki polni gledališko hišo ob operetnih predstavah, ni pa napolnilo »Hovanščine«: »Poedinci iz občinstva, ki hočejo biti člani narodno-kulturne edinice, se premalo zavedajo, da uživanje umetnin ni zabava, temveč zahteva celega človeka, predvsem pa voljo in sposobnosti za prisvajanje višjih kulturnih dobrin ter sprejemljivo dušo.«

V sezoni 1936/37 je Betetto sodeloval še pri premierah Gotovčevega »Era« in Respighijevega »Plamena«. 9. marca, pet dni po premieri »Era«, je Šivic v Jutru zapisal, da so se v glavnih vlogah »izkazali Župevčeva, Kogejeva, Franci in Betetto ter zaslužijo polno

priznanje za svoje kreacije, ki so zaradi bornih orkestralnih vložkov pevsko zelo naporene«.

Obširneje se je Šivic razpisal ob premieri »Plamena« v Jutru 21. aprila 1937. Opozoril je, da je »Plamen« Respighijevo najboljšo glasbeno-scensko delo, pri katerem ni izrazitih vodilnih motivov, v katerem se skladatelj bliža mejam tonalnosti, čeprav mu je dominantna pogosto izrazno sredstvo in disonance večinoma rezultirajo iz takoimenovanega ležечеega basa, kjer se melodične linije gibljejo mnogokrat kromatično, ponekod v velikih skokih, ne izogibajoč se najvišjih meja pevskega glasu in kjer je avtor »dal prvenstvo pevcu«. S to formulacijo je Šivic hotel reči, da Respighi v svojih prvih operah, npr. v »Belfagorju« ni ravnal tako, simfonik je tedaj še obvladoval dramatika. O izvedbi pevskega kvinteta Gjungenac—Golobova—Gostič—Betetto—Primožič se je Šivic izrazil zelo pohvalno; zapisal je, da so imenovani »izvrstno opravili svojo nalogo, vrhunec pa dosegli v III. dejanju«.

Polič je tudi v sezoni 1936/37 popeljal ljubljansko Opero na gostovanje zunaj Ljubljane. 6. maja je nastopila v Celju z Beneševo opereto »Sveti Anton, vseh zaljubljenih patron«, 25. maja so Ljubljanci gostovali v Mariboru s Puccinijevo »Madame Butterfly«, od 9. do 12. junija pa z Gotovčevim »Erom« in Smetanovo »Prodano nevesto« v Trstu in na Reki. Kakor v Celju in Mariboru je ljubljanski operni ansambel tudi na Reki in v Trstu dosegel velik uspeh. Tržaški kritik R. Maucci je v časopisu Popolo di Trieste zapisal, da so ljubljanski umetniki z gostovanjem presenetili občinstvo »nad vsa pričakovanja, ki jih je (italijanska, op. p.) publika sploh mogla slutiti«.

Sezona 1936/37 se je iztekala torej v znamenju uspehov, kar je moral priznati tudi Vilko Ukmar, ki je bil dotlej do dela v Operi dokaj kritičen: »Delo opernega gledališča kaže znake resnega stremljenja nasproti pravim umetniškim vrednotam, kar bi moral biti neomajni cilj, če hoče gledališče hoditi po poti umetniškega razvoja«.

Napoved repertoarja za sezono 1937/38 je obetala mnogo premier, med njimi nekaj novosti, npr. Svarovo »Kleopatro«, Donizettijevo »Lindo di Chamonix«, Zandonaijevo »Francesco da Rimini«, Kienzlovega »Evangeljnika« pa Mozartovega »Don Juana«. »Evangeljnik«, s katerim so 2. oktobra 1937 odprli sezono, ni bil odkritje, čeprav so v pripravah nanj poudarjali, da dosega po vsej Evropi zmagovite uspehe. (»Evangeljnik« je bil v prvem desetletju po nastanku na nemškem govornem področju v resnici izveden več kot pettisočkrat.) Vendar je bila zgodba o človeku, ki je po odsluženih kazni začel oznanjati evangelij, prej ganljivka kot resnična umetnina. Skladatelj je v njej družil romantičnost z verističnostjo in ljudskostjo ter pri tem spretno in efektno izoblikoval predvsem naslovno vlogo in lik justiciarja Engela, ki sta ju na ljubljanskem odru odlično podajala Jože Gostič

in Julij Betetto. Ob Betettovi kreaciji so se kritiki spominjali mojstrove prve upodobitve tega lika leta 1906 in zapisali, da ga je tudi tokrat »pel in igral mogočno in efektno«.

Zanimiv je bil zaplet v zvezi z reprizami »Linde di Chamonix«, pri katerih bi moral Betetto peti Rajmunda, a je zbolel; v njegovo vlogo je vskočil basist Tone Petrovčič, ki je reševal predstavo, kakor je pač vedel in znal. »Vse priznanje Petrovčiču za njegovo požrtvovalno reševanje predstav, za njegovo toplo petje iskrene čustvenosti,« je Petrovčičev nastop ocenil Govekar, »vendar njegov lepi glasovni material po svoji moči in barvi še ne zadošča za prve basovske partije, ki jih je pel in igral Betetto z vsem rafinmanom umetnika. A če moramo v takih vlogah že gledati zamenikove manj kakor le šablonske kretnje, gibe in korake, potem gotovo izražam vsesplošno željo publike, da se končno napravi v basovski operni stroki nujno potrebni red. Ni pravično, da imajo abonenti istih plačilnih dolžnosti in istih zahtev glede solistov različne kreacije na odru!«

Govekarjev odpor je bil utemeljen. Betetto je bil po njegovem nesporen prvak pevcev, vsako vlogo je naštudiral do podrobnosti, muzikalno in igralsko, tehnično in interpretativno, z razkošnim glasovnim materialom, bogat z izkušnjami, ob katerih je morala biti obsojena na neuspeh vsaka improvizacija. M. Lipovšek je izrazil podobno misel, ko je zapisal, da razen baritonista Primožiča in basista Betetta solisti drugih glasov niso dosegali ustrezne ravni. »V takih pogojih je vse, kar in kakor se nam nudi, diletantizem, samoljubje, včasih celo predrznost!«

28. decembra 1937 je bil Betetto spet zdrav. V imenitni maski je tega dne pel in igral kneza Gremina ter s svojim nastopom izzval brezkončen val navdušenega ploskanja.

22. februarja 1938 je Mirko Polič praznoval petindvajsetletnico svojega umetniškega delovanja s premiero Mozartovega »Don Juana«. Glavne vloge so peli Oljdekopova, Vidalijeva, Nollijeva, Gostič, Betetto in Primožič. Betettov Leporello je bil ocenjen odlično, pevsko in igralsko na višku, ves v slogu, pohvaljeni so bili tudi drugi protagonisti, predstava v celoti pa označena »v vsakem oziru kot vzorna«.

V Dvořákovem »Jakobinu« in Puccinijevi »Manon Lescaut« Betetto ni bil zaseden. Kritiki nad uprizoritvami niso bili navdušeni, Govekar pa je pribil, da uprizoritev pred leti, ko je dirigiral Rukavina in so peli Zikova, Šimenc, Cvejič in Banovec, ni bila slabša kot tokratna, pač pa boljša: »Tedaj smo imeli zrelejšje pevce, večji zbor in boljši orkester«. Betetto tudi ni nastopil v obnovljenem »Boristu Godunovu« 25. junija 1938, ker je zbolel. Vskočil je zagrebški basist Griff, predstava pa je bila ocenjena kot zelo posrečena.

V sezoni 1938/39 so v ljubljanski Operi uresničili nekaj tistega, kar je bilo napovedano že prej, npr. Wagnerjevega »Lohengrina« in Verdijevega »Falstaffa«, načrtovali pa so znova mnogo več, kot je bilo mogoče realizirati. Polič je predvidel npr. pet premier slovanskih oper, med njimi štiri jugoslovanske: Bravničarjevega »Hlapca Jerneja«, Ipav-

čeve »Teharske plemiče«, Gotovčevega »Era« in Konjovićevo »Koštano«. Uprizorjen je bil le »Hlapec Jernej«, med slovanska dela pa je bila dodatno uvrščena »Jolanta« P. I. Cajkovskega.

Začetek sezone je mineval v javnem razglabljanju, zakaj občinstvo ne obiskuje množičneje serioznih opernih predstav, zakaj občuduje tujce, ne ceni pa dovolj domačih moči, in v ugibanju, kako bi operno gledališče angažiralo nove, zmožne soliste itn. Vendar je bilo tudi ugotovljeno, da je bilo pripravljenih nekaj odličnih predstav, med njimi »Butterfly«, »Otello«, »Bohème«, »Faust«, »Hoffmannove pripovedke« in drugo. (Razprave o razmerah v ljubljanskem opernem gledališču so se nadaljevale tudi po novem letu 1939. Nepodpisani avtorji so v Slovenskem narodu in drugod dokazovali, da kriza v Operi izvira iz glave, iz vodstva operne hiše, ki sestavlja operni program premalo skrbno, nesistematično, po naključju, ki ne zna poiskati »dobrih moči« in najti ustrezno delovno ozračje, povrh vsega pa še slabo gospodari s financami. »Glavno je, da je zadoščeno snobističnim kapricam nekaterih ljudi ter njihovih suflerjev,« je zapisal nepodpisani avtor 21. januarja 1939 v Slovenskem domu, pri čemer je meril na ravnatelja Poliča, ki pa se je trudil v danih razmerah nuditi kar največ.

Sezono 1938/39 so 14. oktobra odprli z Donizettijevimi »Kapljicami za ljubezen«, z živahno, zanosno komično opero, v kateri sta gostovala »mojstra lepega petja« tenorist Christo Solari (v vlogi mladega kmeta Nemorina) in Julij Betetto (v vlogi Dulcamare). Predstavo so poslušalci sprejeli z navdušenjem, prevzela jih je Donizettijeva umetnina, prevzeli pa so jih tudi solisti. »Gospod Solari je pel s tolikšno lahkoto, očarljivo naravnostjo, sladko lepoto, vzorno vokalizacijo in igral s tolikšno eleganco, ki se redko vidi«. Idealen Dulcamara je bil Betetto. Pel in igral je »z vsem svojim bogatim znanjem ter s svojo umetnostjo, ki je dosegla višek v znameniti Dulcamarovi ariji v drugi sliki prvega dejanja« (F. Govekar 15. oktobra 1938). Odlični so bili tudi Ivanka Ribičeva, Elza Barbičeva in drugi. Naslednji uspeh je Betetto požel kot Sančo v Massenetovi herojski komediji »Don Kihot«. Muzikologi navajajo, da so v tej operi po izrazni moči na prvem mestu prizori z naslovnim junakom, ne zaostajajo pa tudi lepi, celo pretresljivi Dulsinejini in Sančevi spevi. Betetto in Primožič sta imela obilo priložnosti, da pokažeta v njej bogastvo svojih darov. Sančo v Betettovi upodobitvi je bil enkratno praktični, materialistični, srčno vdani Kihotov sluga s sijajno masko in z neponovljivo igro, kot so zapisali kritiki, tri njegove »dolge, s pristno dramatikoplastično izvedene točke pa so občinstvu posredovale velik umetniški užitek« (Govekar, 15. novembra v Slovenskem narodu). Pohvaljena je bila tudi Mila Kogejeva kot Dulsineja. Ustrezala je zunanje, igralsko in pevsko.

V »Jolanti« Cajkovskega je bil Betetto kralj René, Jolantin oče. Kot ga je danski pesnik H. Hertz koncipiral, Cajkovski pa s svojo fino, izostreno, psihološko poglobljeno

muzikalno pronicljivostjo še obogatil, je Jolanti, ki jo je kreirala Ksenija Vidali, in kralju Renéju ponudil izredne možnosti za interpretacijo. Vidalijeva je z Jolanto potrdila svoj razvijajoči se talent, kralja Renéja pa je »zmagovito podajal Betetto, imeniten v maski in do detajlov izdelan v igri, da ne omenjamo posebej njegovega pevskega mojstrstva, ki je prišlo najbolj do izraza v znameniti Renéjevi ariji«.

Hkrati z »Jolanto« so istega večera predvajali tudi Puccinijevo glasbeno komedijo »Gianni Schicchi«, kar pa je bilo po mnenju kritike preveč. 23. decembra 1938 so v Operi prvič uprizorili Ponchiellijevo »Giocondo«, v kateri je »v vlogi Alvisa nastopil Betetto in od prihoda na sceno do smrti s svojo zlobo obvladoval oder in dogajanje, za kar je moral biti kaznovan«. Kritiki so ga tudi tokrat označili kot mojstra-pevca, ki je znal ustvariti »grandiozno vlogo Alvisa in zanjo požel nenehen aplavz«.

V isti sezoni se je mnogokrat pojavil tudi na koncertnem odru, najprej 7. novembra 1938 pri izvedbi celovečerne kantate L. M. Škerjanca »Zedinjenje«, pri kateri so sodelovali še solisti Valerija Heybalova, Mila Kogejeva, Svetozar Banovec pa mešani zbor Glasbene matice ter simfonični orkester, sestavljen iz opernega in Matičnega orkestra. Dirigiral je Mirko Polič.

11. marca 1939 so ljubljanski dnevniki sporočili, da bo Pavel Šivic, ki se je vrnil s študija v Pragi, z najodličnejšimi sodelavci pripravil koncert svojih del in pri tem navedli sopranistko Gjungenčevo, basista Betetta, pianista Lipovška, saksofonista Zihlerla, Šivica in pomnoženi radijski orkester pod vodstvom Draga Maria Šijanca. Šivic je že v zgodnjih tridesetih letih opozoril nase s komornimi in simfoničnimi skladbami pa tudi z opereto »Prešmentana ljubezen«, ki so jo 1931 izvedli na ljubljanskem opernem odru in s katero se je uprl romantiki in tradicionalizmu ter stopil na nova, neizhojena pota. Betetto je tudi pri Šivičevem večeru pokazal svoje veliko mojstrstvo.

Vsaj še en Betetov koncertni nastop je v sezoni 1938/39 potrebno omeniti. Danilo Švara, ki je na ljubljanskem konservatoriju poučeval zborovsko petje in vodil šolski orkester, se je odločil s svojimi študenti izvesti Haydnovo »Stvarjenje«, k izvedbi pa je povabil sopranistko Milico Polajnar in tenorista Antona Sladoljeva ter direktorja konservatorija Betetta. Betetto je povabilo sprejel, kritike pa so nastop pohvalile zaradi »ek-saktne, izredno dobro naštudirane izvedbe« vseh sodelujočih, zlasti Julija Betetta. »Krasna, polna in mogočna je bila mojstrova srednja lega, njegova interpretacija recitativov pa je pričala o visoki kulturi umetnika (Slovenski dom, 14. junija 1939).

Tudi sezona 1938/39 ni minila brez gostovanja ljubljanskega opernega ansambla v Dalmaciji. Sprva je bilo določeno, da bo gostovanje trajalo od 10. do 15. maja. Veliki začetni uspehi Ljubljancanov pa so gostovanje podaljšali. Kot v prejšnjih letih so kritiki

tudi tokrat ljubljanskemu ansamblu priznali visoko poustvarjalno raven, v ospredju zanimanja pa je bil Betetto.

Nekaj dni pred začetkom sezone 1939/40 je ravnatelja Poliča zamenjal pravnik in muzikolog Vilko Ukmar. »Zamenjava v vodstvu je bila izvedena po prepričanju merodajnih krogov, podprtem od mnenja večine opernega osebja, opernih kritikov in od rezultatov preiskave o delovanju uprave in opernega vodstva,« je zapisal tedaj Marijan Lipovšek v 59. letniku Ljubljanskega zvona in dodal, da je imela »svojo roko očitno zraven tudi politika«.

Zamenjava je bila pričakovana. Naznanjale so jo večkratne anonimne obtožbe, ki sicer niso bile v skladju s tistim, kar je o Operi ugotavljal npr. Lipovšek (v Ljubljanskem zvonu 1937) in drugi, a so pomagale ustvarjati javno mnenje. Lipovšek je tedaj nedvoumno ocenil, da »lepa vrsta izvajanih del mora poslušalcu, če se je redno udeleževal prireditev opernega zavoda, ustvariti docela jasen pojem o stanju Opere v pretekli, polpretekli in sedanji dobi« in da ima to gledališče obširen program, ki ga je uresničeval Mirko Polič s takim lepim uspehom zategadelj, ker je Opera prvič zaradi svojega obstoja primorana storiti kar največ mogoče, drugič pa zato, ker jo vodijo ljudje, ki so poklicni glasbeniki. Tisti, ki so si izbrali glasbo za poklic, pač drugače gledajo, »vodijo in se udeležujejo kulturne dejavnosti kot drugi«.

Sezono 1939/40 so pod novim vodstvom odprli 30. septembra s K. Goldmarkovo uspešnico »Sabska kraljica«, ki so jo 1875 krstili v dunajskem Burgtheatru in jo nato v naslednjih petdesetih letih na Dunaju ponovili več kot dvestopetdesetkrat. Kot Veliki duhoven je v njej nastopil Betetto in bil znova v ospredju pohval. Štirinajst dni po »Sabski kraljici« je Anton Neffat dirigiral premiero Massenetove opere »Žongler naše ljube Gospe«, v kateri so nastopili le moški. (Opera je bila 'odgovor' Massenetovim kritikom, ki so skladatelju očitali žensko nežnost in čutnost.) Tudi pri tem Massenetovem delu je bil Betetto deležen velikih pohval.

Priznanja je Betetto prejemal tudi pri ponovitvah že v prejšnjih sezonah izvajanih del. Ko je npr. v začetku oktobra 1939 gostoval v Ljubljani Josip Križaj in pel naslovno vlogo v »Boristu Godunovem«, mu je kritika priznala, da je »brez dvoma v vsej naši državi najsilnejši in najlepši Boris«, hkrati pa je za Betetta kot Pimna, J. Francla kot Griško, Kogojevo kot Marino in Vidalijevo kot Ksenijo ugotovila »izredno poustvarjalno raven. Celota je bila častna,« je Govekar sklenil svoje mnenje v Slovenskem narodu 5. oktobra 1939.

Pri d'Albertovi »Nižavi«, ki so jo kot premiero načrtovali za 15. december 1939 in nato zaradi požara v gledališki kulisarni predstavili na 17. oz. 21. december, Betetto sprva ni bil zaseden, tudi zasedbeni list »Rusalke« ga ne navaja. Operno vodstvo je tedaj že

angažiralo basista Friderika Lupšo, ki je prevzemal njegove vloge, tudi Tommasa in Povodnega moža.

Kot v prejšnjih sezonah je tudi v tej sezoni Betetto odpel nekaj koncertov in sodeloval pri izvedbah velikih kantatnih del. Ko je npr. Polič 26. februarja 1940 dirigiral Škerjančev »Sonetni venec«, je »med solisti po sočnem, prodorno zvenečem in tehnično dovršenem glasu izstopil basist Julij Betetto in svojo težko pisano vlogo podal estetski fino in zelo občuteno,« je 28. februarja 1940 ugotovil cd. — (Cvetko Dragotin, op. p.) v Slovenskem narodu.

Na pomlad 1940 so v ljubljanski Operi pripravljali Švarovo prvo odrsko delo »Kleopatro«. Skladatelj, ki je svojega prvenca koncipiral sprva skrajno modernistično, atonalno, a ga nato »lajšal«, zvočno in harmonsko bogatil, je v tej popravljeni obliki z njim 11. maja 1940 dosegel prepričljiv uspeh. »Švara je mojster v svoji glasbeni smeri, umetnik tehnične plati svojega dela, ki je brez praznin,« je »Kleopatro« ocenil Govekar, hkrati pa podčrtal velike dosežke protagonistov Heybalove, ki je pela naslovno vlogo, J. Francla, ki je bil Antonij, in Julija Betetta v vlogi kraljevega namestnika Potinosa. Govekar se je po premieri še nekajkrat vrnil h »Kleopatri« in ji pripisal tudi nekaj nasprotnosti, ki jih je zasledil pri analizi libreta in glasbenega tkiva.

V proslavo stoletnice rojstva P. I. Čajkovskega so v ljubljanski Operi 25. maja 1940 uprizorili »Jevgenija Onjegina«, pri katerem so nastopili Boris Popov v naslovni vlogi, Jože Gostič kot Lenski, Valerija Heybalova kot Tatjana in Julij Betetto kot Gremin. »Mojster Betetto je s svojim slavnim Greminom vžgal kot vedno!« je 28. maja zapisal Govekar.

V želji, da bi si Opera pridobila nov solistični in sploh pevski kader, je njeno vodstvo za 22. julij razpisalo pevsko tekmo, h kateri se je prijavilo 153 kandidatov, med njimi nekaj Betettovih učencev. Prijavljene so najprej pri klavirju preizkusili operni dirigenti, nato pa jih spremljali v dveh tekmovalnih etapah, v izločilni in finalni. Zmagal je baritonist Slavko Štrukelj, druga je bila mezzosopranistka Francka Herz, tretja mezzosopranistkja Korneilja Müller. Prvo mesto je Štruklju odprlo vrata med ljubljanske operne soliste.

Matija Tomc je v 2. številki Doma in sveta 1941 zapisal, da je Ukmar pri sestavi programa za sezono 1940/41 skušal podati prerez čez operno ustvarjanje od klasike do današnjih dni, upoštevan naj bi bil tudi ekspresionizem. Na prvi pogled se zdi, da ni bilo razlike v primeri s Poličevim programiranjem. A vendar je bila. Polič je dajal poudarek novim delom, ki so bila Slovencem neznana, medtem ko je Ukmar zajemal dela, ki so bila v Ljubljani izvedena že v prejšnjih sezonah. Nov je bil le Bravničarjev »Hlapec Jernej«, vse drugo, z Janáčkovo »Jenufo« vred, je bilo staro, znano, preizkušeno.

Sezono 1940/41 so odprli z Beethovnovim »Fideliom«, visoko pesmijo zakonske zvestobe in ljubezni, ki zaradi avtorjevega specifičnega, instrumentalno koncipiranega vokalnega dela nalaga solistom izredne naloge, ki jih morejo ustrezno interpretirati le kvalitetne moči. Po ocenah kritikov je bila izvedba »Fidelia« na visoki stopnji, »na prvem mestu pa moramo imenovasti mojstra Betetta, ki je pel svojo vlogo v preteklih letih pod vodstvom najslavnejših dirigentov in v družbi svetovnih pevcev. Vlogo ječarja Rocca je podal odlično v vsakem pogledu,« je zapisal Matija Tomc v 2. številki Doma in sveta 1941, Govekar in drugi pa so ugotovili, da je Betettov Rocco idealna poustvaritev, po dognanosti, iskrenosti, toplini in tudi svežosti spevov na čelu vseh solistov. V naslovni vlogi se je predstavila sopranistka Tea Laboševa, v drugih pomembnejših vlogah pa so nastopili Friderik Lupša kot Don Fernando, Jean Franci kot Florestan in Boris Popov kot Don Pizzaro. Dirigiral je Danilo Švara, režiral Ciril Debevec.

Po »Fideliu« sta bili uprizorjeni »Jenufa« in »Carmen«, obe brez Betetta. Nato je znova zablestel z likom Johna Falstaffa v Nicolaijevih »Veselih ženah windsorskih«. »Betettov Falstaff je predvsem resničen človek brez karikiranja, z resnično izvrstno, veleokusno masko. Igralski odličen je imel tudi pevski posebno srečen večer,« je 20. decembra 1940 ugotovil Govekar. Ob Betettu so bili tedaj pohvaljeni še dirigent Anton Neffat pa Heybalova, Lupša, Janko in Kogejeva, protagonisti živahne, iskrive predstave, ki je doživela v sezoni 12 ponovitev, kar je bilo v primerjavi s »Fideliom«, »Traviato« ali »Jenufo« veliko.

V začetku januarja 1941 je namesto Betetta v »Sabski kraljici« nastopil Lupša, a je bil v tej vlogi »še dokaj neizdelan, morda tudi zavoljo indispozicije glasovno suh in igralski premalo močan« (cd., 9. januarja 1941 v Jutru).

Kmalu nato so se v državi zgodile usodne reči. Med ljudmi so krožile vesti o sovražnih namerah Hitlerjeve Nemčije, zaostri so se notranji odnosi, poslabšal se je mednarodni položaj. Odstopili so kraljevi namestniki, oblast je prevzel Peter II., predsednik vlade je postal general Dušan Simović. Jugoslavija se je pripravljala na vojno. Moški člani opernega ansambla so odhajali pod orožje, repertoar je postajal neizvedljiv. Jutro je 4. aprila objavilo, da v napetem mednarodnem stanju, v katerem se je znašla država, izvedba načrtovanega programa ni mogoča. Operna uprava je morala »zaradi nastalih zaprek in vpoklicev uvrstiti v repertoar za abonente Kollovo opereto »Tri stare škatlje«, preostali program pa je skušala uresničevati s prezasedbami in dela tako ali drugače pač odigrati.

»Tri stare škatlje«, abotna opereta o sestrah in njuni kuharici, ni mogla nadomestiti napovedanega programa. Ljudje so se umaknili v domove in s strahom pričakovali, kaj se bo zgodilo.

6. aprila so Heybalova, Franci, Betetto in drugi peli Dvořákovo »Rusalko« pred napol prazno dvorano. 7. aprila so časniki poročali, da je Nemčija napadla Jugoslavijo na slovensko-nemški in srbsko-bolgarski meji. Oblast v Sloveniji so prevzeli ban in člani Narodnega sveta. A le za nekaj ur. Jugoslavije ni bilo več.

IX.

OKUPACIJA

Do 1. maja 1941. se razvijala nalaganost, da se v Sloveniji ustanovi Kmetijska in gozdarska zveza, ki bi se ukvarjala s pridelavo in predelavo kmetijskih in gozdarskih proizvodov. V skladu s tem je bil ustanovljen Kmetijsko-gozdarski zvezni svet, ki je bil sestavljen iz predstavnikov kmetijskih in gozdarskih organizacij. V skladu s tem je bil ustanovljen Kmetijsko-gozdarski zvezni svet, ki je bil sestavljen iz predstavnikov kmetijskih in gozdarskih organizacij. V skladu s tem je bil ustanovljen Kmetijsko-gozdarski zvezni svet, ki je bil sestavljen iz predstavnikov kmetijskih in gozdarskih organizacij.

4. maja 1941 je bil ustanovljen Kmetijsko-gozdarski zvezni svet, ki je bil sestavljen iz predstavnikov kmetijskih in gozdarskih organizacij. V skladu s tem je bil ustanovljen Kmetijsko-gozdarski zvezni svet, ki je bil sestavljen iz predstavnikov kmetijskih in gozdarskih organizacij. V skladu s tem je bil ustanovljen Kmetijsko-gozdarski zvezni svet, ki je bil sestavljen iz predstavnikov kmetijskih in gozdarskih organizacij. V skladu s tem je bil ustanovljen Kmetijsko-gozdarski zvezni svet, ki je bil sestavljen iz predstavnikov kmetijskih in gozdarskih organizacij.

6. junija 1941 je bil ustanovljen Kmetijsko-gozdarski zvezni svet, ki je bil sestavljen iz predstavnikov kmetijskih in gozdarskih organizacij. V skladu s tem je bil ustanovljen Kmetijsko-gozdarski zvezni svet, ki je bil sestavljen iz predstavnikov kmetijskih in gozdarskih organizacij. V skladu s tem je bil ustanovljen Kmetijsko-gozdarski zvezni svet, ki je bil sestavljen iz predstavnikov kmetijskih in gozdarskih organizacij. V skladu s tem je bil ustanovljen Kmetijsko-gozdarski zvezni svet, ki je bil sestavljen iz predstavnikov kmetijskih in gozdarskih organizacij.

Sedanjo 1941/42. so se razvijale različne organizacije, ki so se ukvarjale s pridelavo in predelavo kmetijskih in gozdarskih proizvodov. V skladu s tem je bil ustanovljen Kmetijsko-gozdarski zvezni svet, ki je bil sestavljen iz predstavnikov kmetijskih in gozdarskih organizacij. V skladu s tem je bil ustanovljen Kmetijsko-gozdarski zvezni svet, ki je bil sestavljen iz predstavnikov kmetijskih in gozdarskih organizacij.

Del Slovenije so zasedle italijanske čete, Štajersko, Gorenjsko in Koroško je preplavila nemška soldateska, v Prekmurje so vkorakali Madžari. Življenje je zastalo v pričakovanju novih dogodkov. 19. aprila je ljubljanska operna hiša znova odprla vrata in napovedala Verdijev »Ples v maskah«. A te predstave ni bilo, zamenjali so jo s Puccinijevo »Tosco«, ki pa »ni bila podobna prejšnjim«. Nepodpisani avtor je 21. aprila v Jutru ugotovil, da je »nova predstava 'Tosce' zaostajala za predstavami v boljših časih, vendar je dovolj častno zastopala slovensko operno kulturo, ki bi ji bilo želeti, da tudi v novih razmerah ohrani možnosti uspešnega uveljavljanja«.

4. maja 1941 so ljubljanski dnevniki poročali o novi avtonomni ustavi za Ljubljansko pokrajino pod oblastjo Rima. Za Opero se je začelo novo obdobje. Okupatorji so zahtevali, naj ljubljanska operna hiša nadaljuje s predstavami, da pa se naj repertoarno prilagodi novim razmeram. Program, ki ga je operno vodstvo tedaj sporočilo javnosti, je obsegal Kollove »Tri stare škatlje«, Verdijev »Ples v maskah«, J. Gregorčevo mladinsko spevoigro »Princeska in zmaj«, tudi »Vesele žene windsorske« so prišle čez čas na vrsto, a brez Betetta. Johna Falstaffa je prevzel Drago Zupan. In ponovilo se je, kar se je zgodilo ob primeru Frisca Lupše, ko je zamenjal Betetta. »Vloga Falstaffa je pevsko in igralsko zelo delikatna in je Zupan predvsem v pevskem pogledu še zdaleka ni mogel izvesti zadovoljivo. Mislim, da takšni eksperimenti (prezasedba z Zupanom, op. p.) zlasti sedaj niso na mestu, kar se je dalo zlahka spoznati iz zadržanja v Operi navzočih gostov, ki so predstavo kmalu zapustili,« je 13. maja v Jutru zapisal cd.-

6. junija 1941 so izvedli Massenetovega »Don Kihota« s Primožičem in Betettom v glavnih vlogah. »Betetto in Primožič sta bila vzorna tako po maskah kot po vernem prikazovanju svojih duševnih doživetij. Interpretativno silo igralskega sta znala organsko povezati z izrazno poglobljenima in prepričevalnima pevsima prikazoma. Betetto je bil glasovno svež, jasen, tehnično do vseh potankosti izdelan, kultiviran in zlasti po barvi svojega glasu odličen. Prav gotovo je Sančo ena njegovih najboljših vlog visoke umetniške vrednosti. Betettova in Primožičeva vloga sta bili središčni ne le zavoljo formalnega, temveč tudi s kvalitativnega vidika ter sta dosegli odgovarjajoči uspeh,« je v Jutru poročal cd.- Manj uspešna je bila Mila Kogejeva v vlogi Dulsineje: »V glavnem je zadostila pevskim zahtevam, zlasti v srednji in nizki legi.« Orkester, ki ga je pripravil Demetriji Žebre, je bil tehnično dober, »le izrazno bo potrebno v bodoče še večjega poleta, ki bo skladnejši zasnovi Massenetove vsebinsko zelo diferencirane glasbe« (isti kritik v Jutru).

Sezono 1940/41 so sklepali ansambli Kraljevske opere iz Rima in pod vodstvom dirigentov Tulia Serafina in Oliviera de Fabritisa izvedli Verdijevo »Traviato« in Puccinijevo »Madame Butterfly«, peli pa so Maria Caniglia, Favalda Favero, Gino Becchi, Beniamino Gigli, Alessandro Ziliani in drugi.

Tudi Schubertovo opereto »Pri treh mladenkah« in Gotovčevega »Era« so Ljubljanci v zadnjih dneh sezone še igrali.

Repertoar ljubljanske Opere je moralo odobriti ministrstvo v Rimu. Ukmar je tedaj sporočil v Rim, da je za sezono 1941/42 ob Rossiniju, Donizettiju, Verdiju, Mascagniju in Pucciniju namenil še Wagnerja z »Lohengrinom«, Respighija z »Belfagorom«, Menottija z »Amelijo na plesu« in Cileo z »Adriano Lecouvreur«. Betetto v tem programu ni imel pomembnejše vloge. Ponavljal je velikega svečenika Ramfisa v »Aidi« in bil znova »impozantna kreacija, mojster speva in igre, glasovno odlično razpoložen in dovršen v igri« (Govekar, 3. oktobra 1941), prepričljiv Collin v »Bohemih«, sijajen Kecal in nepopoln Pasquale.

Podatek, da so morali v sezoni 1941/42 »Prodano nevesto« s tercetom Heybalova — Franc — Betetto ponoviti 47-krat, govori sam zase. Ob bučnem pritrdjevanju vsakega znanega speva so jo tolikokrat ponavljali tudi zato, ker je bila slovanska, ljudem blizu, ker so ob njej lahko izražali svoja narodnostna čustva in odpor do okupatorjev.

Podoben uspeh kot Heybalova je v »Prodani nevesti« doživljala tudi Vidalijeva, ki je opozorila nase že pri premieri »Jolante«, se nato potrjevala v »Falstaffu«, »Borisu Godunovem« in »Faustu«. Marinka je bila tedaj njen poustvarjalni vrh.

24. januarja 1942 bi morala biti premiera Donizettijevega »Don Pasquala« z Betetto v naslovni vlogi. Betetto, Heybalova, Golobova, Polajnarjeva in Ivančičeva pa so zboleli, predstava je bila preložena. Premiera »Pasquala« 5. marca 1942 je bila velik Betettov triumf. Nepodpisani poročevalec Slovenskega naroda je že v naslovu članka želel podčrtati velik uspeh predstave, nato pa je nadaljeval: »Naslovno vlogo poje in igra spet Julij Betetto z vsemi vrlinami svoje zrele umetnosti. Bil je idealen Pasquale!«

Veliko priznanje si je ta večer prislužila Manja Mlejninkova, ki je vskočila namesto obolele Sonje Ivančičeve v vlogi Norine. Kritiki so podčrtali njeno muzikalnost in zanesljivost, s katerim je uveljavljala »lepi, zvonki, dovolj prodorni in zdravi glas brez odvisnosti od dirigentove taktirke; bila je nenavadno igralsko razgibana v vseh kretnjah in položajih.«

Koncertnih prireditev je bilo v času italijanske okupacije v Ljubljani malo. Zato je živahno odjeknil slavnostni koncert nekdanjih gojencev Glasbene matice, ki so ob šestdesetletnici prve slovenske glasbene šole in v proslavo stoletnice našega glasbenega življenja v propagandnem tednu »Učite se glasbe« nastopili 15. maja 1942. Izvedbe Betetta, Lovšetove, Golobove, Trosta, Janka Ravnika, Lipovška, Rupla in Pfeiferja so bile »velik glasbeni dogodek«, Betetto pa je imponiral »s svojimi širokimi in globokimi basovskimi registri, ki jih je razvijal ob Adamičevi pesmi »Noč je tožna«, Lajovčevi »Veter veje« ter Pavčičevi »Mladi pesmi«. Ob tej pesmi, je bilo zapisano v časnikih, se je Betetto

pomladil. Prepolna dvorana ga je bučno pozdravljala in ni odnehala, dokler mojster ni skladbe ponovil (nepodpisani poročevalec, 16. maja v Slovenskem narodu).

Za sezono 1942/43 so kronisti ugotovili, da po številu izvedenih predstav ni zaostajala za prejšnjimi, saj se je v njej zvrstilo osemnajst del, med njimi 14 »resnih« in 4 operete. Novost je bil le Sattnerjev oratorij »Vnebovzetje«, ki so ga istega večera družili z Beethovno VII. simfonijo, ki pa v operni program ni sodil. V tem programskem konceptu se Betetto ni mogel kaj prida uveljaviti.

Ponavljal je groteskno vlogo Osmina v Mozartovem »Begu iz seraja«, ki »mu je dala priliko za igralsko izživljanje, česar se je Betetto v obilni meri in z uspehom tudi poslužil.«

19. marca 1943 je v »Begu iz seraja« debitirala Betettova učenka sopranistka Nada Stritarjeva v vlogi Konstance. Njen nastop je po mnenju kritike uspel, »njen glas, visok sopran svetle barve, šolan v koloraturni smeri, se je lepo uveljavil. Težav ji niso delale ne izredne višine ne kočljivi intervali ne brzo tekoče melodične linije ali intonacije« (M. Tomc, 24. marca 1943 v Slovincu). Njen učitelj je nastopil v vlogi Osmina.

Omeniti je potrebno še predstavo »Brivca«, v kateri je februarja 1943 gostoval odlični italijanski baritonist Giuseppe Taddei in v kateri so se uveljavili tudi domači pevci, v prvi vrsti Betetto, ki je »pevsko in igralsko zadel Don Basilia, kot si ga boljšega ne moremo predstavljati« (M. Tomc, 18. februarja v Slovincu).

D'Albertova opera »Mrtve oči« je 5. avgusta 1943 sklenila sezono 1942/43.

Koncertno se v tem času ni mogel udeleževati, saj je bilo koncertnih prireditev — kot rečeno — zelo malo. Odlikoval pa se je pri izvedbi Tomčevega oratorija »Križev pot«, v katerem je kot solistka nastopila tudi Franja Golobova. Venčeslav Snoj je celotno izvedbo oratorija 29. aprila v Slovincu ocenil kot zelo dobro. »Solista ga. Golobova in g. rektor Betetto sta svojo nalogo rešila odlično. Oba sta že po naravi obdarjena z izredno lepim glasom, katerega pa je še visoka pevska kultura oblikovala do velikih popolnosti. G. Betetto je obe ariji, ki zahtevata velik glasovni obseg in zaradi dolgih fraz zelo izdelano pevsko tehniko, zapel mojstrsko!«

6. avgusta 1943 je zasedal Gledališki svet in med drugim obravnaval njegovo pritožbo glede neizpolnjevanja pogodbenih obveznosti. Uprava Narodnega gledališča je namreč z njim sklenila pogodbo, s katero mu je v sezoni 1942/43 zagotovila petdeset nastopov. Do marca 1943 jih je odpel 33, do konca sezone bi jih moral odpeti še 17, kar pa se ni zgodilo. V času, ko je bil Fric Lupša v internaciji, so ga zaposlili močnejše. Ko pa se je Lupša vrnil, so ga zasedali manj in mu do konca sezone ostali dolžni osem predstav. Seja Gledališkega sveta naj bi razčistila, zakaj operno vodstvo ni izpolnilo pogodbenih obveznosti.

Med razpravo je ravnatelj Ukmar manjšo Betettovo zaposlenost utemeljeval s tem, da mora v kolegiju dirigentov in režiserjev mojstra redno jemati v zaščito, kajti umetniški

vodje mu očitajo, da 1) ne prihaja redno na vaje, in 2) da »vleče«, kar je Betetto ogorčen odklonil. Pribil je, da ima po vseh interpretacijskih uspehih v preteklosti vso pravico »imeti glede prednašanja tvarine tudi svoja čustva in naziranje«, ki so mu jih privzgojili dirigenti in režiserji s slovesom prvovrstnih kapacitet. Odklonil je tudi očitek glede obiska vaj. Slehernemu kulturnemu in še posebej gledališkemu človeku bi moralo biti jasno, da ni primoran postaviti po garderobah in za kulisami »po cele ure brez vsakršnega haska«. Podčrtal je tudi, da ne more verjeti, da bi bili njegovo znanje in umetniška sposobnost pod povprečjem drugih opernih solistov in da zato kapelniški in režiserski kolegij nimata povoda in pravice določati njegov delokrog v gledališču, za katerega je »žrtvoval vse svoje znanje, dolgoletno dobo in kariero«. Citiral je klasifikacijo v poslovilnem pismu generalne direkcije v Münchnu, ki je menila, da je »ein Sänger von so vortrefflichen StimmMitteln und vorbildlicher Pflichttreu«, a se mora kljub temu braniti pred vodstvom slovenske Opere in iskati zaščito pred »insinuacijami enega ali dveh članov kapelniškega in režiserskega kolegija«.

Pismo pritožbo glede odnosa gledališke uprave je Betetto 11. avgusta predložil tudi Združenju gledaliških igralcev.

V prvih septembrskih dneh 1943 je Italija kapitulirala. »Ljubljansko pokrajino« so zasedli Nemci. General Raapke je tedaj Slovencem v imenu okupatorja sporočil: »Vodja velikonemškega Reicha je izdal, prisiljen po podlem izdajstvu italijanske kraljeve hiše in maršala Badoglia nemški vojski ukaz, v obrambo Evrope in v varstvo Reicha vzeti vašo domovino v svoje močno varstvo. Stavljam vam vsem poziv, da ohranite red in mir in ne zapustite vaših delovnih mest!«

Vsi slovenski gledališčniki generalovih navodil niso upoštevali. Odšli so na osvobojeno ozemlje k partizanom, mnogi pa so ostali v Ljubljani, kjer sta Drama in Opera v soglasju z navodili Osvobodilne fronte delovali naprej.

Do 30. septembra 1943 ni bilo jasno, kaj bo z novo sezono. 3. oktobra 1943 pa je bil objavljen razpis abonmajskih predstav, ki je za Opero napovedal »Sneguročko« Rimskega-Korsakova, Foersterjevega »Gorenjskega slavčka«, Mozartovega »Don Juana«, Masseneto »Manon« in Verdijevo »Aido«, ob njih dvojce novitet Janka Gregorca — opereto »Melodije srca« in komični balet »Na terasi« pa Mozartov balet »Mandarin«, Griegovo plesno suito »Peer Gynt«, Ravelov »Bolero« in Leharjevo opereto »Paganini«.

Sezona 1943/44 programske ni bila bogata, zanimivejša pa je postala zaradi nekaterih nastopov Betettovih učencev, najprej tenorista Vinka Slanovca. V »Prodani nevesti« je nastopil »z dovolj razsežnim, prijetnim, v vseh legah lepo zvenečim glasom in pokazal tisto kulturo, s katero bo mogel uspešno sodelovati med solisti naše Opere« (Jutro, 1. januarja 1944).



Tudi Janja Baukartova, ki je nastopila v Gregorčevih »Melodijah srca«, je bila Betettova učenka in z nastopom dokazala, da »dobiva z njo naše gledališče prikupno in uporabno sodelavko« (Jutro, 15. februarja 1944).

Uspešna debutanta sta sprožila javno vprašanje, kako je nasploh z nastopi mladih v težkih in negotovih časih. Na vprašanje je odgovoril ravnatelj Ukmar, da se »Opera zaveda dolžnosti za bodočnost«. V zaledju mora imeti »naraščaj, ki bo stopil — po potrebi, brž ko bo zrel — na mesto starejših članov« (Jutro, 22. februarja 1944). Ukmar je seveda vedel, kakšne zasluge je imel pri vzgoji mladega kadra Julij Betetto, ki je svoje znanje in dolgoletne pedagoške izkušnje v začetku marca 1944 tudi javno opredelil: 1) z glasbo se vzgaja in utrjuje smisel za lepote življenja, 2) glasbena vzgoja mora biti dosegljiva vsakomur, 3) nihče ni izključen od vrednot glasbene vzgoje in glasbene umetnosti, 4) srednja glasbena šola in Glasbena akademija odpirata na široko vrata vsem, ki izpolnjujejo pogoje za vstop v omenjena zavoda.

1. aprila 1944 je Anton Neffat dirigiral premiero Mozartovega »Don Juana«, pri kateri so kot solisti nastopili Boris Popov, Valerija Hybalova, Julij Betetto, Janez Lipušček, Fric Lupša in drugi. Nepodpisani ocenjevalec je v Jutru 4. aprila predstavo ocenil kot uspešno, »odveč pa bi bilo posebej poudarjati, da je bil J. Betetto v igralskem in pevskem pogledu mojstrsko kos zapletenim nalogam nelahke vloge in je prav občudovanja vredno, kako se naš vodilni pevec drži še vedno na višini«. Tudi ocene drugih predstav, pri katerih je sodeloval Betetto, so bile koncipirane v podobnem smislu. »Betettov grof des Grieux je bil podan igralsko in pevsko z nobleso, kakor pristojata pevcu njegovih kvalitet« (Jutro, 16. maja 1944), ob predstavi »Aide« pa je Jutro 8. avgusta 1944 zapisalo: »Kakor v prejšnjih, je osvajal z basovsko partijo velikega svečenika Ramfisa naš neugnano močni in neprekosljivi Betetto. Občinstvo po predstavi kar ni maralo zapustiti dvorane...« Itn.

Sezona 1943/44 je bila pomembna za predstavitev nadaljnjih Betettovih učencev, predvsem tenorista Rudolfa Francla in sopranistke Vilme Bukovčeve. Francel je nastopil junija 1944 na produkciji Glasbene akademije in odpel ariji iz »Ognjegina« in »Carmen« ter Prohazkovo lirično pesem »O, ljubica«, Bukovčeva pa je debutirala na opernih deskah in kreirala Siebla v Gounodovem »Faustu«, po Jutrovi oceni 10. junija »dovolj sigurno za debutantko, čeprav seveda ne brez vsake treme in kakšnih manjših spodrsrljajev, ki pa niso mogli zabrisati vtisa«.

Gledano v celoti: ljubljanska Opera je v sezoni 1943/44 uprizorila 261 predstav, od teh 218 za civilno prebivalstvo, druge pa za vojaštvo. Obiskalo jih je 104.000 oseb. Največ predstav je dosegla »Manon« (25), za njo »Sneguročka« (16), »Gorenjski slavček« (14), »Prodana nevesta« (14) itn. Med operetami so devetindvajsetkrat izvedli Gregorčeve »Melodije srca«. Premierno izvedenih je bilo pet del.

Tudi sezona 1944/45 za Betetta ni bila bogatejša. Zasedli so ga sicer v Wagnerjevem »Tannhäuserju« hkrati z basistom Antonom Orlom, vendar je Betetto v tej vlogi prišel na vrsto šele mesec dni po premieri, 8. marca. Nastopil tudi ni pri predstavah »Jenufe« in »Mignon«. Dovršeno in z dramatičnim poudarkom, kakor je zapisal 1. aprila 1945 M. Tomc v Slovincu, pa je sodeloval pri izvedbi Beethovnovega oratorija »Kristus na Oljski gori«, v katerem sta nastopila kot solista še njegova učenca Rudolf Franci in Milica Polajnar.

25. februarja 1945 je bil za ljubljansko operno hišo pomemben dan. Izvedli so Mozartovo opero »Čarobna piščal«, na kateri so nastopili sami mladi. Časopisi so več dni pred premiero poročali, da v okviru ljubljanske operne hiše že nekaj časa deluje operni studio, v katerem so se zbrali mladi pevci in pevke, ki jih vzgaja dirigent Mirko Polič in ki se bodo občinstvu predstavili z integralno izvedbo Mozartovega dela.

Mozartova opera, pravljica z globokim simboličnim pomenom, v kateri pamet in humanost premagata temne sile nasilja in maščevanja, v kateri je bilo nanizanih toliko preprostih pa tudi kompliciranih koloraturnih arij, zahtevnih ansamblov in drugih težkoč, je bila za mlade izvajalce krepka preizkušnja, ki pa so jo dobro prestali. Tomc je v Slovincu 3. marca 1945 o predstavi z navdušenjem ugotovil: »Trud (Mirka Poliča op. p.) je bil poplačan. Pozabili smo, da so na odru pred nami sami začetniki. »Posebej je pohvalil Ladka Korošca, Betettovega učenca, ki je pokazal »dobro šolan glasovni material in veliko zanesljivost v nastopu,« Rudolfa Franci, ki se »glasovno vedno lepše razvija«, Erno Kržetovo in Marušo Patikovo, ki jima je »glas pridobil na moči in tudi na izraznosti«, Franceta Langusa, ki je »svojo močno komično podčrtano vlogo... pevsko in igralsko dobro izvedel« in Janjo Baukartovo, ki se je »z dosedanjimi nastopi predvsem na operetnem področju dodobra navadila na oder in ji je bila vloga Papagene glasovno prav primerno odbrana«.

Mesec dni po premieri »Čarobne piščali« so imeli v Operi nov praznik. Med (v glavnem) svoje učence, ki so nastopali v »Piščali«, je prišel mojster Betetto in jim kot Sarastro še enkrat pokazal, kako se poje in igra.

26. aprila 1945 so prvič uprizorili Webrovega »Čarostrelca«. Nato so ga ponovili le še enkrat, kajti v prvih dneh maja 1945 so operne predstave usahnile. 9. maja je bila Ljubljana osvobojena, v njej so se zvrstile najrazličnejše druge prireditve, mitingi, koncerti, recitacijski večeri ipd.

X.

V SVOBODI

Ljubljanski operni kolektiv je sezono 1945/46 začel zelo delavno. Nikdar prej (in tudi pozneje) se ni zgodilo, da bi v obdobju meseca in pol v Ljubljani uprizorili štiri premiere. Jeseni 1945 se je to uresničilo. 2. oktobra je bila premiera »Sneguročke« Rimskega-Korskova, 18. oktobra so prvič uprizorili Borodinovega »Kneza Igorja«, 21. oktobra Smetanovo »Prodano nevesto«, 11. novembra Dvořákov »Rusalko«. Tudi v prihodnjih mesecih ni bilo drugače. 16. decembra je Mirko Polič, ki je znova prevzel vodstvo Opere, dirigiral Smetanovo opero v dveh dejanjih »Poljub« in Blodkovo enodejanko »V vodnjaku«, teden dni pozneje je Rado Simoniti prvič vodil Verdijevo »Traviato« itn. Bile so to »prave« premiere z novimi zasedbami, z novimi režijskimi prijemi, v novih scenskih in kostumskih opremah itn.

V tem neponovljivem ozračju je operno vodstvo zasnovalo še en obsežen, zahteven in dolgoročno uresničljiv projekt: izvesti vsa nova in dotlej neizvedena ali manj znana slovenska operna in baletna dela.

Prva faza tega načrta je bila izvedba opernih odlomkov ob Prešernovem prazniku 8. februarja 1946, ko so predstavili II. dejanje Švarove »Veronike Deseniške«, IV. sliko iz Bravničarjevega scenskega oratorija »Hlapec Jernej in njegova pravica«, III. dejanje Kozinove opere »Ekvinokcij«, II. dejanje Poličeve »Matere Jugovičev« in koreografsko simfonično pesnitev L. M. Škerjanca »Mařenka«.

Drugo fazo je 2. maja 1946 začejala integralna izvedba Kozinovega »Ekvinokcija«. Marjan Kozina, ki je opero komponiral od 1940 do 1942 po Vojnovičevi drami z istim naslovom, se je z njim dokazal kot pomemben glasbeni dramatik in mojster instrumentacije. V vokalnih solističnih delih prevladujejo recitativi, ki se ujemajo z besedilom in dramsko vsebino, orkester slika razpoloženja in podčrtava dogajanja, vrh pa delo doseže v predigri k III. dejanju, ko opisuje vihar na morju. Po oceni D. Cvetka (Slovenski poročevalec, 7. maja 1946) je uprizoritev dosegla »močan uspeh in iskreno ter zaslužen priznanje«. Betetto pri izvedbi ni sodeloval, nastopal pa je v »Ševiljskem brivcu« in drugih repertoarnih operah, ki jih je vodstvo vpletalo med premierna dela.

Kot v prejšnjih letih je Betetto tudi v tej sezoni sodeloval na koncertnem polju, npr. pri dobrodelnem koncertu, ki ga je 5. aprila 1946 organizirala Glasbena akademija in pri katerem so nastopili še drugi njeni učitelji Anton Trost, Janko Ravnik, Jan Slais in Ljubljanski godalni kvartet. Koncert je po splošni sodbi dosegel visoko umetniško kvaliteto in prejel vse priznanje. Podoben uspeh je nekaj tednov prej dosegel tudi koncert novo ustanovljenega Komornega zbora Radia Ljubljana, ki je 18. marca 1946 s solisti Zlato Gjungenac, Elzo Karlovac in Julijem Betettom odpel med drugim tudi dotlej neizvedeno Kozinovo kantato za mešani zbor in tri soliste »Lepa Vida«. Adolf Gröbming je nastop solistov 23. marca v Slovenskem poročevalcu ocenil kot odličen, posebej pa je pohvalil

»vzorno, mladostno sveže podajanje basista J. Betetta«. Izredno pozitivno oceno je Gröbming namenil tudi zboru »za opravljeno ogromno delo in za čudovito gotovost, s katero je odpel težak program«. Ponovitve koncerta v Zagrebu in drugod so zboru in solistom prinesle nove pohvale.

Od 10. do 14. julija 1946 so ansambli ljubljanske Opere z »Rusalko«, »Hoffmannovimi pripovedkami«, »Traviato«, »Erom« in »Madame Butterfly« gostovali v Novem Sadu. Betetta tam ni bilo.

V sezoni 1946/47 so basisti Fric Lupša, Anton Orel in Ladko Korošec prevzemali večino vlog, ki jih je dotlej kreiral Betetto. Predstave »Rusalka«, »Seviljskega brivca«, »Prodane neveste« in »Bohème« so potekale brez njega, v »Pikovi dami« P. I. Čajkovskega je vlogo Surina prevzel basist Franjo Schiffrer.

Veliko presenečenje je nato pomenila njegova nova vloga v krstni izvedbi (26. decembra 1946) Švarove »Veronike Deseniške«, komponirane v letih 1941—1945. Skladatelj se je v njej odmaknil od modernizma, kakršnega je zastopal v prvih verzijah »Kleopatre«. Svoje novo delo je zastavil v novoromantičnem duhu in pri tem vokalne dele solistov izpeljal z učinkovitimi, široko zasnovanimi melodičnimi odstavki, ki so Betettu izredno ustrezali. Kritiki so si bili edini, da je »Veronika« delo, ki zasluži priznanje zaradi učinkovite izvedbe, in je pomembna za razvoj slovenske glasbe. Omenjali so, da so bili vodilni solisti izbrani smotrno, kvalitetno, da pa je med njimi vendarle treba postaviti na prvo mesto lik Betetta (Herman), Heybalove (Veronika), Karlovčeve (Jelisava) in R. Francla (Friderik).

7. marca 1947 je bila premiera Glinkovega »Ivana Susanina«. Naslovno vlogo so namenili Betettu, Lupši in Orlu, slednjima v hotenju, da se izkažeta ob mojstru, kar je bil zanju zanimiv izziv. Tudi druge vloge so bile zasedene večkratno. Lupša in Orel, ki sta sicer storila vse, kar je bilo mogoče, Betetta nista presegla. Ruska nacionalna opera »Ivan Susanin« nudi nosilcu glavne vloge izredne možnosti za interpretacijo. Že arijo, ki je ena najglobljih izpovedi ruskega opernega snovanja, je Betetto »psihološko izredno poglobil in zajel vse izrazno delikatne značilnosti lika Ivana Susanina in jih izklesal do potankosti« (D. Cvetko, 13. marca v Slovenskem poročevalcu), česar mlada basista v enaki meri nista zmogla.

V predstavi Poličeve opere »Mati Jugovičev«, ki je bila prvič izvedena 1. junija 1947, Betetto ni bil zaseden.

Napoved programa za sezono 1947/48 ni zadovoljila ne občinstva ne kritike. Predstava »Onjegina«, »Don Pasquala«, »Jenufe«, »Ekvinokcija« in drugih del, ki jih je v pogovoru z novinarji omenjal Mirko Polič, so bile obnovitve, povrh pa v programu ni bilo novega slovenskega dela, kakor je bilo obljubljeno. Edina opera, ki ni doživela kritike, je



Sančo Pansa prigovarja osličku, naj stopi na sceno. J. Betetto kot Sančo v Massenetovi operi »Don Kihot«



J. Betetto kot Herman v Švarovi »Veroniki Deseniški«

bila Beethovnov »Fidelio«, v katerem naj bi Betetto slavil petinštiridesetletnico svojega umetniškega delovanja. Premiera naj bi bila marca 1948, a Betetto je zbolel; na premieri 3. aprila je vlogo Rocca pel Lupša.

Betetto je v »Fideliju« nastopil šele 22. maja 1948. Tega dne je -c (Smiljan Samec, op. p.) v Slovenskem poročevalcu objavil daljši zapis o slavljenju in v njem podčrtal, 1.) da je ob vrnitvi v Ljubljano na jesen 1922 prinesel na naš oder novega, resnega, umetniškega duha, ki je vplival zlasti na uprizoritve klasičnih opernih del, 2.) da je bil in je idealen interpret nepozabnih likov v operah Mozarta, Beethovna, Rossinija in Masseneta pa tudi Musorgskega, Prokofjeva in drugih avtorjev, da ne omenjamo posebej Wagnerja, 3.) da je v dolgi dobi štirih decenijev in pol s svojo izjemno kultivirano pevsko frazo, jasno dikcijo in z živim, nikoli se ponavljajočim odrskim izrazom nazorno uvedel številne učence v skrivnosti opernega poustvarjanja. Zapis je sklenil tako: »Če ima Ljubljana danes morebiti najpomembnejšo Opero v državi, je to nedvomno v največji meri Betettova zasluga!«

Predstava »Fidelia« 22. maja je izzvenela v »brezkončnih ovacijah jubilantu«, mojster pa »se je ganjen z izbranimi besedami zahvalil vsem prisotnim, ki so ta večer do kraja napolnili Opero« (Pavel Šivic, 30. maja 1948 v Slovenskem poročevalcu).

Ob jubileju so izdali tudi posebno, Betettu posvečeno številko Gledališkega lista. V njej sta izstopala prispevka upravnika Juša Kozaka in ravnatelja Mirka Poliča. Kozak se je v uvodniku spomnil začetkov pevčeve umetniške poti in časa, ko so na ljubljanskem opernem odru prevladovali umetniki iz drugih slovanskih dežel in ko se še ni moglo govoriti ne o kulturi slovenske péte besede ne o stilu opernih kreacij. Domovina tedaj Betettu ni mogla nuditi ustrezne izobrazbe. »Odšli ste v tujino, odkoder ste se vrnili o pravem času z bogastvom znanja in izkušenj. Že prve Vaše kreacije po povratku so opozorile na človeka, ki si je postavil visoke cilje, ustvariti tudi na domačem odru do potankosti izdelane upodobitve svetskih višin. Še več, v njih se ni razodeval le stil vélike umetnosti. Vi, mojster, ste presadili te like, ki živijo na vseh odrih sveta, v domačo zemljo in jih približali slovenskemu občutju in dojemanju. Ni Vas zadovoljevalo, da ste s svojimi nastopi na odru in v koncertnih dvoranah postavljali vzore za vzori, kako mora pevec negovati slovensko besedo. Zbrali ste okoli sebe številne mlade moči, jih učili, bodrili in neprestano dvigali. Tako Vas, mojster, slovenska Opera uvršča danes med svoje graditelje, v globoki zavesti, kakšno zahvalo Vam dolguje.«

Podobno kot Kozak je spregovoril tudi Polič. Opozoril je, da se je Betetto 1922 vrnil z Dunaja v tujerodni ljubljanski ansambel in ga želel spremeniti. Vedel je, da je treba delati z mladimi, če hočemo menjati umetniški kader. Začel je torej vzgajati, bil je učitelj na Državnem konservatoriju, bil je mentor mladim, ki so vstopali v Opero, s svojimi kreacijami je postavil vzore, ob katerih »se bo morala uriti cela generacija naših opernih

umetnikov. To so utelešeni liki, ki bodo merilo in kompas pri študiju vlog . . . , je zapisal Polič. Podčrtal je še, da je Betetto na dunajski Dvorni oz. poznejši Državni operi rasel ob Gustavu Mahlerju, Franzu Schalku, Felixu Weingartnerju, Hansu Gregorju, Richardu Straussu in drugih, da je desetletje in pol deloval v okolju, ki je sistematično, kvalitetno in s pravo umetniško prizadevnostjo gojilo Mozarta, Beethovna idr., a tudi sodobnike, kar je v njem moralo zapustiti sledove.

Osip Sest pa mu je ob pogledu na prehojeno pot ponudil zanimiv domislek: »Kot režiser bi najraje otvoril slavljencu ob polnočni uri v Operi lepo, vendar pošastno revijo vseh tistih oseb, katerim je Betettov genij vlival kri in jim dajal življenje. Druže Betetto, to bi bila dolga procesija, in ako bi sedela sama ob njej v parterju, bogme — servirati bi nama morali krepkih reči, sicer bi pod pezo uprizorjene Tvoje tvornosti omagala oba . . .«

Nekoliko več programske svežosti kot v sezoni 1947/48 je bilo zaslediti v repertoarnem načrtu za sezono 1948/49, ki je poleg znanih, v Ljubljani že večkrat uprizorjenih del zajel tudi »Soročinski sejem« in »Borisa Godunova«. »Soročinski sejem« so kritiki ocenili kot »pridobitev sezone« (P. Šivic, 1. februarja 1949 v Slovenskem poročevalcu), »Godunova«, s katerim se je 7. julija 1949 končala sezona, pa kot pomembno uprizoritev, v kateri je Betetto »znova tako blagozvočno pel in tako smiselno igral, da služi slej ko prej kot svetel primer vsemu naraščaju« (P. Šivic, 12. julija prav tam), pohvalil pa je tudi »splošno priznani umetniški vzpon ljubljanskega opernega gledališča, ki je plod vestnega, vsestranskega prizadevanja vsega kolektiva«; uprizoritev »Borisa Godunova« je nov mejnik v njegovem delovanju.

Ko je gledališka uprava pred javnostjo polagala račun za sezono 1948/49, je s ponosom ugotovila, da je bilo v sezoni izvedenih 187 opernih in baletnih predstav s 138.120 obiskovalci, kar je bilo za 20.000 več kot leto dni poprej, največji obisk pa so dosegle opere »Tosca«, »Traviata«, »Carmen« in »Onjegin«, ki se jim je pridružil Hrističev balet »Ohridska legenda« z 48 ponovitvami.

Načrt za sezono 1949/50 je zajemal pet opernih in eno baletno premiero, pri čemer je bilo izrecno omenjeno, da bo kot Leporello v Mozartovem »Don Juanu« in kot Sančo v Massenetovem »Don Kihotu« sodeloval tudi basist Julij Betetto. Načrt, ki ga je gledališka uprava predložila javnosti, ni bil popolnoma uresničen. Odpadla je Janáčkova »Katja Kabanova«, namesto nje so obnovili Gotovčevega »Era«, ki so ga nato z velikim uspehom izvedli na gostovanju v Gradcu in Celovcu.

Najatraktivnejša v sezoni je bila Massenetova opera »Don Kihot«, pri kateri so bili angažirani Lupša v naslovni vlogi ter Betetto in Korošec v vlogi Kihotovega oprode Šanča. Speve obeh protagonistov, ki v operi prevladujejo, so vsi trije dodobra izkoristili. Šivic je 24. julija 1950 o njih zapisal, da je »njihova prisotnost v nemali meri pomagala

»Don Kihotu« do uspeha, posebno ker so imenovani svoj umetniški delež opravili nadvse zadovoljivo«.

Betetto je bil torej kljub dolgoletnemu umetniškemu stažu še svež, zaželen in dobrodošel solist. Uspešen je bil tudi kot vzgojitelj. Njegovo pedagoško udejstvovanje je v tem času dobilo tudi mednarodno priznanje. V belgijskem Verviersu, kjer so potekale tradicionalne tekme mladih pevcev z vsega sveta, so slovenski tekmovalci Valerija Heybalova, Janez Lipušček in Hieronim Žunec dosegli izjemne uspehe. Heybalovi, njegovi učenki, so prisodili častno nagrado »Grand prix« belgijske vlade, Lipušček je osvojil drugo častno nagrado predsednika francoske republike in nagrado britanske vlade, peto častno nagrado pa je dobil Žunec. Ob njih so bili nagrajeni še hrvaški pevci Vladimir Ruždjak, Tomislav Neralić in Nađa Puttar, kar je bil velik jugoslovanski dosežek. Svet je ob njem in zlasti ob Heybalovi in Žuncu, ki sta se šolala pri Betettu, postal pozoren na mojstra in sploh na ljubljansko šolo. Neposredno po tekmovanju je Ljubljano in Betetta obiskal ravnatelj praške Velike opere Hašlik in skušal doseči, da bi se češki in drugi pevci šolali v Ljubljani. Slovenci te priložnosti nismo znali izkoristiti.

Najpomembnejši dogodek operne sezone 1950/51 pa je bila krstna uprizoritev Poličevega »Desetega brata« 26. februarja 1951. Domača snov in glasba, ki je slonela na ljudskih motivih oz. bila sploh »ljudsko, slovensko« koncipirana, sta kritiko in poslušalce navdušili, kajti bili sta uresničeni »na zelo dostojen, a vendar umetniško zaokrožen in okusen način« (P. Šivic, 5. marca). Betetta v njem niso zaposlili, kakor tudi ni bil zaseden v Charpentierovi »Luizi«, čeprav je vloga Očeta v njej kot napisana zanj.

Betetto se je tedaj intenzivneje posvečal pedagoškemu delu in vodenju solopevskega oddelka na Akademiji za glasbo. Učencev je hotelo biti pri njem vedno več, celo toliko, da jih je moral odklanjati.

24. septembra 1951 je Janko Traven v Slovenskem poročevalcu objavil pogovor s Samom Hubadom, novim ravnateljem Opere, ki je napovedal, da bo repertoar za sezono 1951/52 obsegal šest opernih premier — Verdijevega »Falstaffa«, Puccinijeve »Boheme«, d'Albertovo »Nižavo«, Giordanijevega »André Chéniera«, Čajkovskega »Pikovo damo«, Sutermeisterovo delo »Romeo in Julija« ter Lhotkov balet »Vrag na vasi« — hkrati pa je navedel tudi goste, ki bodo prihajali v ljubljansko operno hišo — Heybalovo, Gostiča, Matačiča, Šesta in druge. Betetta ni navedel.

Pet dni po tem pogovoru je bil objavljen nov repertoarni načrt, ki je navajal Gotovčevo »Morano«, »Sneguročko« Rimskega-Korsakova, Cimarosov »Tajni zakon« ali Mozartov »Beg iz seraja«, d'Albertovo »Nižavo« in en baletni večer. V celoti niso izvedli niti prvega ne drugega načrta.

*Pogovor med dirigentom
Antonom Neffatom,
Julijem Betettom in
inspicientom Zoranom
Pianeckim*



*Proslava petdesetletnice
umetniškega delovanja
J. Betetta. Betetto je tedaj
nastopil kot Don Basilio
v Rossinijevem
»Seviljskem brivcu«*



Pri premieri »Bohème« 9. decembra 1951 in pri premieri »Nižave« 27. januarja 1952 Betetta niso zasedli. Prvo predstavo »Nižave« je pel šele 3. februarja 1952. P. Šivic je po njej 9. februarja zapisal: »Vsakemu pevcu dobo njegovega polnovrednega aktivnega sodelovanja odmerja mladost. Po tej dobi se eni za vedno poslovijo od zavidljive kariere, drugi prevzamejo neizbežne nedostatke, ki jih rodi ta popuščajóča prožnost in odgovornost, nase in pomagajo domači kulturi naprej tem bolj, čim manj so nadomestljivi. Med slednje spada mojster Betetto, čigar starček Tommaso je po skoraj 50 letih pevčevega umetniškega delovanja poln odrskega življenja in pretehtane glasbene deklamacije.«

Betetto je torej tik pred petdeseto obletnico odrskega udejstvovanja še enkrat dokazal izredno svežino in kreativno moč, ki bi mu jo lahko zavidal prenekateri mlajši umetnik. Podoben uspeh kot v »Nižavi« je 21. februarja 1952 doživel pri premieri »Borisa Godunova«, ki ga je pripravil in dirigiral Lovro Matačić. Šivic in drugi glasbeni poročevalci so ob tej predstavi zapisali, da šteje mojster Betetto meniha Pimna« še vedno med svoje najizrazitejše vloge«.

30. maja 1952 so v ljubljanski Operi prvič v Jugoslaviji uprizorili Sutermeisterovo opero »Romeo in Julija«, čudovito glasbeno upodobitev Shakespearove tragedije, v kateri ni nobene odvečne osebe ne časovnega okvira, kjer izstopata le sovraštvo in ljubezen. V vlogi očeta Lorenza so Betetta tedaj sicer zasedli, do predstave pa v sezoni 1951/52 ni prišel.

13. septembra 1952 so časniki objavili razpis abonmaja za sezono 1952/53 in kot novitete navedli Dvořákov »Rusalko«, Brittnovo »Beraško opero«, Mozartov »Beg iz seraja«, R. Straussovega »Kavalirja z rožo«, Puccinijevo »Madame Butterfly« in Verdijevega »Simona Boccanegro«. Opernih obiskovalcev program ni navduševal. Zanimiv pa je bil dodatek k tej objavi, v katerem je gledališka uprava sporočila (avtor zapisa -ec), da bo v sezoni 1952/53 »nestor slovenskih pevcev« Julij Betetto slavil petdesetletnico svojega umetniškega delovanja. Napoved Betettovega jubileja je bila napačna in predmet javnega posmehovanja, kajti Betetto je kot solist prvič stopil na operne deske 29. decembra 1903. Petdesetletnico delovanja bi torej moral slaviti šele v decembru 1953.

Tudi sicer je bilo v tistem času v zvezi z Betettom marsikaj napovedano, do uresničitve napovedi pa je prihajalo le redko in z zamudami. Betetto v sezoni 1952/53 ni nastopal, tudi ne v prvi polovici sezone 1953/54, čeprav so bila na programu dela z »njegovimi« vlogami, npr. »Gorenjski slavček«, »Seviljski brivec« itn.

Njegovega jubileja ob 50-letnici prvega nastopa v zboru Opere so se 6. decembra 1953 spomnili skoraj vsi slovenski časniki in o jubilantu objavili krajše članke. V njih so podčrtali, da ga »čisla vsa slovenska kulturna javnost kot visoko umetniškega opernega in koncertnega pevcata ter posebej kot izredno zaslužnega pevskega pedagoga«. Mariborski



*J. Betetto kot graščak
Benjamin v Poličevi
operi »Deseti brat«*



Večer pa je 9. januarja 1954 javnost obširno seznanil z njegovim likom in napovedal njegovo gostovanje v mariborski Operi. »Maribor ima s svojo Opero čast, da jubilanta ob petdesetletnici umetniškega delovanja prvi proslavi in se mu skuša skromno oddolžiti za vso ogromno umetniško in vzgojno delo, ki ga je opravil v petdesetih letih. Betetto je prišel v Ljubljano kot izoblikovana umetniška osebnost. Z mogočnim korakom je stopil na deske slovenske Opere, večer za večerom je razdajal svoj čudoviti glas in svojo umetnost, pri tem pa zbiral okrog sebe učence in občudovalce ter jih z neizmerno ljubeznijo in vestnostjo vzgajal, bodril in oblikoval. Ves mladosten, svež in pripravljen za delo še danes gostuje v ljubljanski Operi, v »Fideliu«, »Bohemih« ali »Brivcu«, poučuje kot redni profesor na Akademiji za glasbo in vzgaja, nastopa kot koncertni pevec, itn. itn.«

Mariborčani so Betettov nastop v »Bohemih« pozdravili z nepopisnim navdušenjem in hkrati ganjenostjo. Betettova arija o plašču v zadnjem dejanju Puccinijeve opere jih je pretresla. Aplavzom in vzklikanjem ni hotelo biti konec.

Štirinajst dni po nastopu v Mariboru so ljubljanski časopisi sporočili, da bo 31. januarja 1954 Betetto petdesetletnico umetniškega delovanja slavil tudi v Ljubljani kot Don Basilio v Rossinijevem »Seviljskem brivcu«. »Petdesetletnica aktivnega umetniškega dela našega pevskega prvaka in prominentnega pedagoga je na pevskem in gledališkem področju redek jubilej, ki v zgodovini našega gledališča nima primere. Jubilant je z velikim uspehom nastopal ne le v Ljubljani in drugih jugoslovanskih mestih, temveč vrsto let tudi v tujini, zlasti na Dunaju in v Monakovem.«

Janko Traven pa se je ob jubileju takole spominjal Betettove preteklosti (3. januarja 1954): »Prvi Betettov stik s slovensko kulturno stvarnostjo je ploden, dá mu prvo podlago in ga privede kljub razhodu z realko v šolo, ki ga privablja že v Gerbičevi pevski šoli, da ga tembolj priklene v nadaljevanju pod Matejem Hubadom, čigar mentorstvo iz teh prvih početnih stikov vpliva še mnogo pozneje nanj pri važnih življenjskih odločitvah bolj od vsakega mecenatskega darila... Kajti drugi stik s slovensko stvarnostjo je za Betetta negativen: priznali so mu njegov talent i prvi učitelji i slovensko operno ter koncertno občinstvo; ko pa gre za to, da bi mu omogočili študij na Dunaju, odpovedo vsi. Kljub tem neuspehom se v skladu s polarnostjo slovenskega javnega življenja najdejo štirje slovenski uradniki, ki žirirajo Betettu posojilo.

Dasi so Betetta že kmalu po vrnitvi (z Dunaja, op. p.) razmere skoraj prisilile, da nas zapusti, in dasi si je zaradi evropskih razgledov za dve sezoni poiskal zaposlitev v Münchnu, je ostal do naših dni zvest slovenski Operi. Ta povezanost je v bistvu njegove slovenske osebnosti in se po svoji slovenski zvestobi v neki meri bitno krije z njegovo umetniško osebnostjo.«

Kot v Mariboru so tudi v Ljubljani obiskovalci predstave 31. januarja navdušeni, a ganjeni zapuščali operno hišo, kot bi slutili, da Betetto njenega praga za izvajalce ne bo nikdar več prestopil.

Nekaj dni po zadnjem »Seviljskem brivcu« je lepega dne »na tleh pri vratih v stanovanje« našel pismo gledališke uprave, ki mu je odpovedala nadaljnje sodelovanje v Operi (V. Ukmar, Srečanje z J. Betettom, str. 108).

SMRT

XI.

SMRT

Ravnanje ljubljanskega opernega vodstva je Betetta močno prizadelo. Vedel je, da po petdesetih letih umetniškega dela ne more več kreirati vseh vlog, ki jih je prevzemal v preteklosti, da pa še lahko odpoje in odigra prenekateri lik, ki je bil tedaj v programu ljubljanskega opernega odra. Nenehno je namreč skrbel za svojo pevsko in telesno kondicijo, s študenti je vsakodnevno izvajal tehnične vaje, se preizkušal v dihu in izgovorjavi ter učencem praktično kazal, kako se poje.

Upal je, da se bo zgodil čudež in da ga bo operno vodstvo vabilo na delo, toda vrata operne hiše so ostala zanj zaprta. Kljub temu ni klonil. Še bolj kot dotlej se je posvečal pedagoškemu delu, vodenju solopevskega oddelka, čigar predstojnik je bil od ustanovitve Akademije, in rektorovanju. In ko so ga zastopniki novoustanovljene sarajevske Akademije za glasbo prosili, naj jim pride pomagat, naj jim za solopevski oddelok izdelata učni načrt in prevzame nekaj ur pouka, ni pomišljal. Vozil se je v Sarajevo, poučeval tam od jutra do večera, se nato vračal z vlakom v Ljubljano in naslednjega dne uradoval, kakor da ne bi imel za seboj utrudljive poti.

Betetto ob sebi ni želel množice administratorjev, tistih nekaj pa, ki jih je imel, je s svojim zgledom spodbujal, da so delali z isto vnemo, kakršno je izkazoval sam. Kakšen je bil Betettov delovni teden, priča njegovo pismo, ki ga je 8. maja 1960 poslal ženi v Opatijo: »Nocoj imam službeno »Traviato«, ki jo bo dirigiral naš diplomant Demšar. Jutri zvečer je koncert (akademijskega) zbora v Filharmoniji in nastop štirih slušateljev. V torek, sredo in četrtek imam ves dan strokovne izpite, v petek pa IV. interno vajo. Preskrbljen sem torej, kot vidiš.«

Velika angažiranost, skrbi ter ne nazadnje tudi starost so opravile svoje. Betetto, ki po ženini izjavi vodstvu nevrološke klinike v Ljubljani nikdar ni bil bolan — 1949 se je na interni kliniki zdravil le zaradi ledvičnih kamnov —, se je moral od 18. septembra do 15. decembra 1961 zdraviti na interni kliniki zaradi akutnega stenokardičnega napada, zvezanega z lahnim začetnim pulmonalnim edemom.

Srčni napadi so se mu 1962 ponovili, a v milejši obliki. Zvišal se mu je krvni pritisk. 17. aprila 1962 je prišel na kontrolni pregled in zdravniki so ugotovili, da je disciplinirano upošteval njihova navodila. Prijatelji so tedaj ženo opozarjali, naj mojster zmanjša aktivnost. Dr. France Goršič je Betettu izrecno priporočil »križ čez dajanje ur pevskim kandidatom, mirno življenje brez občejanja s strankami in po možnosti sploh z ljudmi«.

Čez čas je kazalo, da je Betetto krizo prebrodil. Znova je prevzel nekaj ur pouka, kajti »star človek ne sme pretrgati vseh vezi z živim življenjem,« je razmišljal in Betettu svetoval dr. Goršič. V zadnjih decembrskih dneh 1962 se je Betettovo zdravje poslabšalo. Bil je omotičen, izgubil je tek, spal je slabo, stalno je tožil zaradi bolečin nad simfizo, odpovedali sta mu leva roka in leva noga. V levi roki so se pojavili krči. 8. januarja 1963 so ga prepeljali

na nevrološko kliniko, kjer je šlo z njim naglo navzdol. Imel je vročino, dihal je površno, pulz je bil aritmičen, odklanjal je hrano. 14. januarja 1963 je ob 13. uri nastopil »exitus laetalis«.

15. januarja je Delo sporočilo njegovo smrt. Na kratko je zajelo mojstrov življenjepis in podčrtalo, da je s svojimi upodobitvami najrazličnejših likov posredoval naši mladi operni ustanovi evropske izkušnje, odločilno vplival na okus občinstva in bil vzgojitelj cele plejade naših najbolj znanih opernih in koncertnih pevcev. K njemu so hodili učenci iz vse Jugoslavije. Iz njegove šole so izšli Marjan Rus, Valerija Heybalova, Rudolf Franc, Ladko Korošec, Cvetka Ahlinova, Sonja Drakslerjeva, Vilma Bukovčeva, Nada Vidmarjeva, Miro Brajnik, Leopold Polenec, Milka Eftimova, Noni Žunec, Bogdana Stritarjeva, Marija Bitenčeva, Anton Prus, Jože Gašperšič, Jelka Rupnikova in drugi.

Marjan Rus je v sožalnem pismu Betettovi ženi tedaj zapisal: »Bil je gospod v kretnjah, govoru in duši. Bil je služabnik umetnosti, požrtvovalen do skrajnosti in z velikanskim čutom odgovornosti, nam učencem oče in vzor. Skoro po vsaki učni uri me je povabil v kavarno in s solzami veselja v očeh opazoval, s kakšnim tekom sem v par minutah pospravil po deset žemelj... Veselil se je naših uspehov, z mladino je živel in ostal mlad in sodoben do zadnjega diha.«

Pokopali so ga 16. januarja na ljubljanskih Žalah. Kljub izredno mrzlemu dnevu je bilo mnogo pogrebcev. Izkazati so hoteli poslednjo čast velikemu umetniku, pedagogu in organizatorju, utemeljitelju slovenske pevske šole, Juliju Betettu.

XII.

BETETTO PEDAGOG IN ORGANIZATOR GLASBENEGA ŠOLSTVA

Če hočemo podrobneje spregovoriti o Betettu kot pedagogu in organizatorju glasbenega šolstva, moramo seči daleč nazaj v preteklost, v leta, ko smo se Slovenci začeli ovedati in iskati korenine in pot naprej.

30. dan velikega travna 1848 so v ljubljanskem Stanovskem gledališču izvedli »pervo besedo Ljubljanskiga slovenskiga zbora«. Peli so pesmi Blaža Potočnika, Jurija Flajšmana in Antona Martina Slomška. Zborov nastop je prepolna gledališka dvorana sprejela z nepopisnim navdušenjem. Uspeh večera je bil tolikšen, da so poslej začeli ustanavljati pevske zборе tudi drugod po Slovenskem in gojiti glasbo nasploh. Spoznali so, da za doseg cilja, za širši razmah glasbene kulture potrebujejo najprej ustrezno društvo, ki bi povezovalo domače ustvarjalce in izvajalce, skrbelo za šolanje kadrov, izdajalo muzikalije, organiziralo zbiranje narodnih pesmi itn. Tudi cerkveno petje naj bi gojilo, kot je 1. julija 1871 zapisal Vojteh Valenta v Slovenskem narodu. Društvo naj bi se imenovalo Glasbena matica, podprli naj bi ga prijatelji slovenskega petja s slovensko duhovščino vred.

Valenta, duša gibanja za ustanovitev Glasbene matice, je maja 1872 predložil deželni vladi pravila, po katerih naj bi delovala. Deželna vlada jih je 7. junija istega leta potrdila. 25. septembra 1872 je bil ustanovni občni zbor. Valenta je tedaj pogledal tudi v prihodnost: »Glasbena matica mora s časom, ako Bog da srečo, na to delati, da se v Ljubljani ustanovi višji glasbeni zavod, konservatorij,« pred njim pa naj bi, je predlagal, na Slovenskem odpirali (nižje, op. p.) pevsko-glasbene šole, iz katerih bi na konservatorij prihajali mladi, že bolj ali manj glasbeno razgledani ljudje.

9. novembra 1882 so v Ljubljani odprli šolo Glasbene matice. Njen prvi ravnatelj je 1886 postal Fran Gerbič. Ko je 1917 umrl, je prevzel vodstvo šole Matej Hubad, dotlej njen artistski vodja. 1919 so ob šoli odprli še konservatorij in Hubad je postal njegov prvi ravnatelj. Deloval je do 1933, ko je prišel za njim Julij Betetto.

Betetto je šolo in konservatorij Glasbene matice poznal že delj časa. Odbor Glasbene matice ga je namreč 15. decembra 1924 povabil, naj na konservatoriju prevzame nekaj ur solopevskega pouka, kar je Betteto z zadovoljstvom sprejel. Za pedagoški poklic se je pripravljaj že na Dunaju pri pevskem teoretiku in diagnostiku Ottu Iru, avtorju knjige »Diagnostik der Stimme« in glavnem uredniku revije »Stimmwissenschaftliche Blätter«, zadnja leta bivanja na Dunaju pa je tudi poučeval v manjši zasebni glasbeni šoli. Iro je Betettu posredoval mnogo teoretičnega in praktičnega znanja, odpiral mu je pogled v nove metode solopevskega pouka in ga opozarjal na nevarnosti, ki prežijo na pevca ob nepravilnem ali forsiranem pevskem udejstvovanju. Betetto je v tej zvezi svoje učence v Ljubljani večkrat opozarjal na katastrofo dunajskega pevca Hansa Duhana, ki je kot lirični baritonist nepremišljeno posegel v dramatsko stroko po zahtevnih vlogah, kakršni sta Johanaan v Straussovi »Salomi« in kardinal Morrone v Pfitznerjevem »Palestrini«.

Duhanov primer je bil pevcem resen opomin, naj ne segajo po tistem, česar jim narava ni dala.

18. februarja 1925 je Betetto začel poučevati konservatorijske učence. Sprva jih je hotel sprejeti več, a mu velika zaposlitev v operni hiši tega ni dovoljevala. Konservatorijskemu odboru je svetoval, naj za ta pouk nastavi še basista Franca Navala, kar je odbor sprejel.

Odbor se z Navalom ni hotel trdneje vezati, premalo ga je poznal. Bil je mnenja, naj angažirani svojo usposobljenost za pouk najprej dokaže. Odborova previdnost ni prese-nečala. Že prej je bil prepričan, da vsi konservatorijski učitelji ne morejo poučevati vseh, vsega, na vseh stopnjah. Na vseh konservatorijskih stopnjah so bili po odborovi oceni zmožni poučevati le trije: Janko Ravnik, Julij Betetto in Matej Hubad, medtem ko je bila Wanda Wistinghausen usposobljena le za tri letnike nižje stopnje, Jeanetta Foedransperg za pripravljalni razred ter za I. in II. letnik konservatorija itn.

Konservatorijski študij je tedaj uvajal triletni pripravljalni tečaj s teorijo, solfedžom in mladinskim petjem; zavod je imel nižjo, srednjo in visoko šolo ter posebna oddelka za operno igro in učiteljski tečaj. V tridesetih letih so tema oddelkoma pridružili dveletno dirigentsko šolo.

5. januarja 1926 je konservatorij dobil pravico javnosti, 1. aprila istega leta so ga sprejeli pod državno upravo. S tem pa njegov razvoj ni bil končan. Deset let pozneje so se ob sporočilu, da beograjsko ministrstvo za prosveto pripravlja uredbo o srednjih in visokih glasbenih šolah, v Ljubljani sešli zastopniki Državnega konservatorija in šole Glasbene matice ter se ob podpori Društva prijateljev Glasbene akademije, dogovorili, da je napočil čas za ustanovitev visoke glasbene šole v Ljubljani. Menili so, da bodoča uredba ne more veljati le za Beograd ali Zagreb in da jo je zato treba prilagoditi tudi razmeram v Sloveniji.

Leta 1937 je bil beograjski minister za prosveto pooblaščen, da predpiše uredbo z zakonsko močjo, ki bo vsebovala organizacijo, ureditev in vse odnose na umetniških šolah v Jugoslaviji, kakor tudi da izda uredbo z zakonsko močjo o umetniškem svetu, ki bi nadzoroval in vodil delovanje teh šol.

V komisiji, ki je od 26. novembra do 1. decembra 1937 razpravljala o nameravanih umetniških zavodih, je Slovenijo zastopal Julij Betetto. Svoje delo je uspešno opravil, Ljubljana bo imela svojo akademijo, so sklenili njeni člani, zanjo so bili določeni ustrezni denarni krediti. Z delom bi morala začeti jeseni 1938, kar pa se ni zgodilo. Prosvetni minister je nato znova sklical komisijo in z njo še enkrat pretehtal vse točke uredbe. 24. junija 1939 je bil akt podpisan, uredba je zaživela, ustanovljena je bila Glasbena akademija v Ljubljani.

Naloga Glasbene akademije je bila izpopolnjevati in dvigati glasbeno kulturo na Slovenskem, pripravljati in izobraževati produktivne in reproduktivne umetnike do najvišje stopnje ter vzgajati glasbene pedagoge. Novi zavod je imel dva oddelka: glasbeno akademijo z značajem visoke šole in srednjo glasbeno šolo. V oddelku glasbene akademije so poučevali kompozicijo in dirigiranje (5 letnikov), solopetje, klavir, violino, violončelo, orgle, odrsko (dramsko in operno) umetnost v štirih letnikih, štiri leta pa so vzgajali tudi glasbene pedagoge. Oddelek srednje glasbene šole je bil organiziran podobno kot nekdanji konservatorij. 25. decembra 1939 je beograjski prosvetni minister imenoval prve tri redne akademijske učitelje — Julija Betetta, Stanka Premrla in Antona Trosta, ob njih pa še administrativnega direktorja Karla Mahkoto oz. Adolfa Gröbminga.

Njihovo imenovanje je bilo v skladu s členom v uredbi, ki je določal, da v zavodu delujejo redni in izredni profesorji, docenti ter administrativni direktor, v srednji glasbeni šoli pa profesorji, suplenti in strokovni učitelji. Oba oddelka sta lahko zaposlila tudi honorarne učne moči.

Betetto je po imenovanju za rednega akademijskega učitelja do jeseni 1945 še vodil šolo Glasbene matice in do 15. septembra 1940 zadržal mesto konservatorijskega ravnatelja.

Kot ravnatelj konservatorija je odločno posegel v učne načrte nižje, srednje in visoke šole, ki so v začetku 1936 dobili svojo dokončno obliko, najbolj seveda pri predmetu solopetje. »Podrobnega učnega odnosno izpitnega načrta, kakor za klavirski ali instrumentalni oddelek, sicer (za solopetje, op. p.) ni moč izdelati, kajti izobrazba glasu ne more potekati po nekih splošnih vidikih, temveč povsem in zgolj individualno,« je zapisal. »Slehernega gojenca moramo voditi samostojno, saj je pri pevskem študiju treba premagovati težave tehničnega značaja, računati pa tudi s prirojenimi in pridobljenimi hibami glasu, ki jih je mogoče odpraviti ali omiliti le s specialnim vežbanjem in s posebej v ta namen izbranimi vajami.« Učno snov za posamezne letnike je v grobih obrisih določil v skladu z individualnostjo glasu, vendar »v splošnem in tehničnem pogledu enakovredno zahtevam izpitnih tvarin v drugih oddelkih in letnikih«.

Tak Betettov konservatorijski učni in izpitni program je bil sprejet, uveljavili pa so ga jeseni 1940.

Konservatorijski učni program je uvedel tudi novost: za komponiste in dirigente je kot stranski predmet vpeljal »vokalno tehniko« z namenom, da bi »študentje vsaj malo spoznali bistvena načela solopevske tehnike, predvsem nauk o registrih glasu. Richard Strauss o tem npr. ni vedel nič, saj bi sicer drugače pisal za pevce,« je mojster čez leta pripovedoval Vilku Ukmarju, ko je obujal spomine na skušnjo za »Ariadno«.

Še temeljiteje kot za konservatorijske učne in izpitne programe se je angažiral pri izdelavi načrtov za novoustanovljeno Akademijo za glasbo. V njih je znova poudaril, da je a) izobrazba glasu individualen proces, ki se odvija sicer po splošnih načelih, a le v omejenem obsegu, in da je b) pri šolanju glasu treba premagati težave tehničnega značaja in računati na prirojene ali pridobljene pomanjkljivosti, kar je moč odstraniti ali zmanjšati s posebnimi, pevčevim zmogljivostim prilagojenimi načini, in da je c) učno snov moč določiti le na splošno, a jo kar najbolj uskladiti z zahtevami drugih glasbenih disciplin. Poslednja zahteva se je nanašala na izbiro vokaliz, na solfedžiranje in programiranje skladb za predavanje. Betetto se je zavedal, kaj storiti v primeru očitnih pevčevih napak, npr. goltne resonance, prepihanja, majhnega glasovnega obsega, tremola, pomanjkljive robne funkcije glasilk ali šibke glasbeno-teoretične poprejšnje izobrazbe. Opozoril je, da velja za solopevce isto pravilo kot za druge glasbenike, namreč: čim višja je splošna izobrazba, tem uspešnejši je solopevski študij.

Pri teoretičnih in praktičnih osnovah solopevstva se je naslonil na dosežke nemške in italijanske pevske šole. Otto Iro, August Iffert, Franz Abt, Theodor Hauptner, Bordogni, Vaccai in drugi so bili ključna imena, ki jih je Betetto navajal, predstavljal in uporabljal kot uspešna.

Previdno je sprejemal gojence v srednjo glasbeno šolo. Če se je izkazalo, da kandidat ne ustreza vstopnim pogojem, je zanj zahteval obisk dveh letnikov pripravljalnega tečaja.

Učna snov prvega letnika pripravljalnega tečaja je zajemala fiziologijo glasovnih organov, praktične vaje iz načinov dihanja, spoznavanje zadrževalnega trenutka, zasilnega diha, zastavka in nastavka, artikulacije v zvezi z vajami za sprostitev jezika, spodnje čeljusti, mišičnega vratu in prsnega koša ter impostacijo in petje mezza voce.

V drugem letniku pripravljalnega tečaja so gojenci utrjevali snov prvega letnika in spoznavali bistvo glasovne divergence ter lobanjskega tona in barvanja vokalov z dodatnimi praktičnimi vajami iz voix mixta.

Izpitna snov prvega pripravljalnega letnika ni predvidevala skladb za predavanje, gojenec je moral izvesti le nekaj tehničnih vaj in dve solfedži. V drugem letniku pa je izpitna snov zajemala lažjo arijo anticho in lažjo pesem klasičnega ali romantičnega sloga, pred njima pa seveda tehnične vaje in vsaj eno solfedžo. Po uspešno opravljenem izpitu je kandidat lahko stopil v srednjo glasbeno šolo.

Učno snov srednje glasbene šole je Betetto začel z demonstracijo in izenačevanjem registrov, se ustavil pri lobanjskem tonu in voix mixtu, nadaljeval pa z resonanco in mešanjem vokalov ter pri utrjevanju impostacije, petja mezza voce in crescendo. V drugem letniku je vse to ponovil in stopnjeval tehnično izurjenost, pri čemer je upošteval učenčevo zmožnost, zajel decrescendo, staccato, marcato, martellato, parlando, recitativ in arpeg-

gio ter zaključil z dvoločkom, določkom, drskom in enojnim oz. dvojnim grizcem (mordentom). V tem smislu sta bila prvi in drugi letnik srednje glasbene šole izhodišči, ki sta pevcu odpirali pogled v pevsko tehniko. V naslednjih dveh letnikih je predelano učno snov ponavljal in poglobljal z dinamičnimi, ritmičnimi in intonančnimi finesami, ki naj bi pomagale k estetsko utemeljenemu podajanju, predvsem pa skrajšale pot k hitrejšemu osvajanju repertoarja.

Zaključni izpiti na srednji glasbeni šoli so bili za solopevce po njegovi zamisli zelo zahtevni. V koncertnem odseku je moral diplomant a) nastopiti z operno ali koncertno arijo po lastni izbiri, b) interpretirati repertoar, ki je obsegal eno oratorijsko, dve koncertni ali oratorijski ariji, dve operni ariji, eno arijo anticho — vse na pamet, c) pripraviti na pamet tudi deset pesmi, med njimi tri slovenske, č) obvladati prima vista kako lažjo kompozicijo, d) recitirati lirično ali dramatično pesnitev po lastni izbiri, e) izvesti lažjo skladbo ob lastni klavirski spremljavi in f) uspešno podati operno ali koncertno arijo, ki jo je izpitna komisija predložila kandidatu 14 dni pred izpitom. Diplomant je lahko priredil tudi javni koncert in program izvedel na pamet, kar pa je bil le del diplome.

Podobno zahteven kot v koncertnem je bil zaključni izpit v opernem odseku. Tudi tam je bilo treba vsa dela odpeti na pamet, kandidat je moral biti zmožen svoje petje spremljati na klavirju in izvesti operno arijo, določeno 14 dni pred izpitom. Kandidat se je z večjo vlogo lahko predstavil tudi v opernem gledališču.

Za sprejem v visoko šolo je zahteval »zdrav in izrazit pevski organ, izvrsten posluš, izrazit ritmični in glasbeno-estetski čut ter starostno mejo 25 let«, ki jo je dovoljeval prekoračiti le v izjemnih primerih. V prvih letnikih Akademije je zahteval »sistematično urjenje in izpopolnjevanje že pridobljenega tehničnega in glasbeno-estetskega znanja do najvišje stopnje«, študij v 3. in 4. akademijem letu pa je bil namenjen repertoarju in pripravi diplomskega izpita.

Diplomski izpit na visoki šoli je po njegovi zamisli moral dokazati tehnično in umetniško zrelost diplomanta »v skladu z zahtevami samostojnega koncertnega oz. opernega udejstvovanja«. V koncertnem oddelku je obsegal a) težjo arijo po lastni izbiri, b) štiri koncertne ali oratorijske arije, c) dve operni ariji, č) dve oratorijski vlogi, d) dvanajst pesmi različnih slogov, e) prima vista petje srednje težke skladbe, f) recitacijo lirične ali dramatične pesnitve po lastni izbiri, g) petje težke skladbe z lastno klavirsko spremljavo in h) izvedbo kompozicije, določene 14 dni pred izpitom. Večino naštetih skladb so kandidati umetniške smeri morali odpeti na pamet, medtem ko so za kandidate pedagoške smeri veljale nekatere olajšave. Kandidat koncertnega oddelka je lahko priredil tudi samostojen koncert.

Izpitna diplomatska snov opernega oddelka je bila podobna koncertni, dodan je bil le nastop v operni solo sceni. Kot za koncertni je veljalo tudi za operni oddelek, da lahko kandidat, »če dopuščajo prilike, nastopi v opernem gledališču v večji ali veliki vlogi«. V tem primeru je izpitna komisija ocenila nastop kot del diplomskega izpita.

Betetto je svojim učencem vztrajno ponavljal, da je temelj pevskega uspeha v pevčevi tehnični podkovanosti, da mora pevec obvladati predvsem mezza voce, šele potem se lahko giblje v zahtevanem dinamičnem razponu. Drugače povedano: za lepo petje ni pogoj le lep glas, pravilen način petja je tisto, kar omogoča kulturno, estetsko prefinjeno podajanje.

V čem je bila skrivnost njegovega izredno uspešnega pedagoškega dela? Nedvomno v tem, da so mladi ljudje v njem videli pevca in človeka, kateremu so lahko zaupali, verjeli v njegove zmožnosti in ga občudovali kot interpreta. Vedeli so, da pri njem ne bo šlo zgolj za tehnično vzgojo, za zmožnost, kako izenačevati registre ali smotrno uporabljati zvočne konzonante, pač pa za mnogo več. Svojim učencem je bil mentor, ki jim je tudi praktično kazal, kako se poje. Ni mu bilo odveč ponavljati solopevske abecedo, če je opazil, da njegova demonstracija pravilnega petja ni padla na plodna tla. In ko je pevca pripravil do samostojnosti, skrbi zanj ni zmanjšal ali pretrgal. Ostal mu je mentor in zaščitnik. V tem smislu je značilno pismo, ki ga je 25. novembra 1955 naslovil na upravo Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, v katerem se je zavzel za svoje učence Leopolda Polenca, Sonjo Draksler, Jožeta Gašperšiča in Antona Prusa:

»Naslovu je nedvomno znano, da je bil tenorist Leopold Polenec, bivši član ljubljanske Opere, vsled postopka, ki ga je bil deležen v tej hiši, prisiljen iskati si kruha izven svoje ožje domovine. Priporočil sem ga direkciji Opere v Sarajevu, ki ga je po nadvse uspeli avdiciji z odprtimi rokami sprejela. Akoprav je Polenec član sarajevske Opere šele dobra dva meseca, je medtem že odpel tri velike vloge — Trubadurja, Sokolovića in Wertherja z očitnim, da, celo s prodornim uspehom. Za dokumentacijo njegovih reproduktivnih in človeških vrlin prilagam prepis kritike o njegovem Wertherju ter prepis pisma direktorja sarajevske Opere prof. Tihomira Mirića.

Kje je vzrok, da naslavljam ta dopis na upravni odbor SNG? Da dokažem, da je bil postopek s Polencem s strani bivše direkcije slovenske Opere krivičen in nestrokovnjaški. Kdo od direkcije nosi za tak postopek glavno odgovornost, to raziskati ni moja naloga. Za svojo osebo sem si v tem pogledu na jasnem.

Naj mi bo dovoljeno, da pri tej priliki navajam imena: Draksler Sonja, Gašperšič Jože in Prus Anton. Prvi je bila kljub njenim odličnim glasovnim kvaliteta in v sezoni 1953/54 dodeljena partaktna vlogica v »Lucii di Lammermoor«. Ni se čuditi, da je stremela proč in sprejela angažma na Dunaju, kjer si z očitnimi uspehi ustvarja lepo pozicijo.

Gašperšič Jože, član opernega zbora, si je ponovno prizadeval, da bi se mu omogočil v njemu primernih vlogah prestop v solistični kader. Vsi topogledni podvigi so bili zaman. Tako je bila npr. alternacija vloge pevcu v »Kavalirju z rožo« striktno odklonjena; isti Gašperšič pa je 19. oktobra debutiral v Mariboru z vlogo Pinkertona v operi »Butterfly« ter na celi črti — uspel.

Prus Anton, član opernega zbora. Eden redkih, ki je opravil na Akademiji za glasbo diplomu ter nadvse zahtevni program diplomskega nastopa s soglasno oceno — odlično. Po končani diplomu je ob raznih prilikah izrazil težnjo biti razrešen dolžnosti člana opernega zbora ter se udeleževati kot solist v manjših vlogah. Akoprav je priložnostne vloge opravil v splošno zadovoljstvo, v svojih težnjah, postati solist, ni uspel. V nedavno na novo študirani in uprizorjeni operi »Manon« mu je bila v alternaciji dodeljena vloga Brétignya. Kljub službeni dodelitvi vloge pa tudi v tem primeru ni šlo brez ovir. Vzrok je bil enkrat kostum, drugič pomanjkanje časa itn. Bližala se je premiera, toda Prusu je bila dana prilika le malenkostnega števila vaj. Zgodilo pa se je, da je bil iz izvestnih razlogov določen šele dan pred premiero za nastop. Akoprav je imel minimalno številokušenj, je nastopil in svojo vlogo zelo zadovoljivo rešil«.

V nadaljevanju pisma se je Betetto spomnil razočaranja, ki ga je doživel 1954, ko je »lepega dne v stanovanju pri vratih na tleh našel pismo gledališke uprave«, v katerem mu je ta odpovedala nadaljnje sodelovanje v ljubljanski operni hiši. Svoj primer je takole povezal s primeri svojih učencev: »Kljub dejstvu, da sem leta 1922 v polni moški dobi na ljubo slovenski Operi prostovoljno zapustil dunajsko Opero, da iz istega razloga dve leti pozneje nisem podpisal ponujene mi krasne pogodbe istega zavoda (dokazi so vsak čas na razpolago), da sem žrtvoval slovenski Operi nič manj kot 34 let efektivnega dela, da sem slovenski in drugim operam vzgojil cel kader dobrih in tudi odličnih solistov, da sem bil skozi dolgo dobo let nosilec in iniciator daleko nadpovprečnih predstav, sem bil 2 meseca po svoji 50-letnici umetniškega delovanja kljub vsem priznanjem in lepim besedam odslovljen z občudovanja vredno naglico. Medtem ko so se moja prizadevanja za obnovitev pogodbe za sezono 1953/54 raztezala od 20. aprila do 21. oktobra, torej polnih šest mesecev, mi je bila odslovitev dostavljena s pismom, deponiranim na tleh predsobe mojega stanovanja že en dan po seji, ki je odobrila tako famozno plačilo in priznanje za vso tu navedeno resnico. Po čigavem nalogu in na čigavo iniciativo? To je uglednemu naslovu gotovo bolj znano kot meni.

Kakšen torej more biti résumé v tej vlogi navedenih dejstev? Da se napram meni naperjeni antagonizem pri vodstvu Opere soodločujočih faktorjev usmerja celo nasproti mojim učencem. Ravno v teh okoliščinah je iskati tudi povod ne več tajnih komentarjev,

da je pod bivšo direkcijo uživala podporo le izvestna skupina naraščaja, medtem ko si ostali lahko iščejo prilike za svoj razvoj in kruh izven Ljubljane.

Vsebinsko te vloge je sprožil prodoren uspeh v slovenski Operi toliko zaničevanega Polenca in s tem tudi mojega dela. Ne iščem v slovenski Operi zaščite zase. Svoje čase je nisem potreboval, v zadnjih letih pa sem se sličnim podvigom vsled njihove brezizglednosti popolnoma odpovedal. Pač pa iščem zaščito in pravico za svoje učence.

V primeru, da bi našla ta vloga pri uglednem naslovu potrebno razumevanje, naj se izdajo ukrepi, na podlagi katerih bodo v bodoče moji učenci deležni enake pozornosti in podpore, kakor so je bili v zadnjih letih deležni naraščajniki zgoraj omenjene skupine.«

Citirano pismo ni edini dokument, ki priča, kako zavzeto je skušal ščititi svoje učence, o katerih je menil, da bi utegnili koristiti ljubljanski Operi, a so morali oditi drugam. 18. marca 1955 je npr. odgovarjal na vprašanja, kaj misli o vzrokih odpovedi oziroma o podpisih pogodb nekaterih članov ljubljanskega opernega gledališča, in povedal tole: »Baritonist Robert Primožič mi je nekoč razodel nadvse »človekoljubno« stališče nekega opernega ravnatelja, ki se je glasilo: 'Če hočem pevca uničiti, ga zaposlim preveč, ali pa sloh ne!' Vsi, ki imamo vpogled v pevčevo psiho in njegovo poklicno življenje, vemo, da je naziranje zgoraj omenjenega, v resnici »človekoljubno« čutečega ravnatelja, na žalost pravilno. Mlad pevec, v mislih imam seveda le kvaliteto v glasovnem, tehničnem in muzikalnem pogledu, potrebuje za svoj razvoj, kar izrecno poudarjam, odgovarjajočo zaposlitev ter redno nastopanje.«

V primeru, da temu ni tako, si prizadeti pač »skuša pomagati, kakor zna in more. Če se mu slučajno nudi prilika, da bi se lahko udeleževal v okolju, ki mu poleg materialnih dobrin nudi vse pogoje za razvoj in vzpon ter hkratno umetniško afirmacijo v inozemstvu, ki je neposredno združena s propagando za sloves slovenske pevske umetnosti — kdo bi mu mogel to zameriti?«

Betetto je bil kritičen do opernega vodstva, ki njegovim učencem in drugim mladim pevcem ni omogočalo, da bi po nastopu angažmaja nadaljevali pouk v srednji glasbeni šoli ali na akademiji. »Urniki na obeh zavodih niso produkt osebne komoditete profesorjev, temveč so v mnogih primerih diktirani od izrednega pomanjkanja in stiske učnih prostorov. Že pri sestavi urnika sem se v začetku vsakega šolskega leta oziral na službovanje učencev v Operi. Kljub temu pa se je ničkolikokrat zgodilo, da so morali učenci od pouka celo izostati zaradi običajnih korepeticijskih vaj, katerih določitev nikakor ni vezana na določeno uro. Topogledna ureditev je odvisna le od dobre volje in uvidevnosti, osobito če je s tem združen umetniški razvoj v poštevh prihajajočih. Sicer pa, vsak kapelnik ali režiser bi moral vnaprej vedeti, kaj bo vežbal in zato tudi, katerih sodelujočih navzočnost je nujna. Zadnji sem, ki bi v takem primeru ne opravičil odsotnosti učenca. Ako pa nato

slišim, da je čakal na nastop celo večnost ali pa sploh ni prišel na vrsto, čeprav je vsled pouka prosil za največ enourni dispenz, ne moremo govoriti o posebnem interesu opernega vodstva v pogledu študija oziroma izpopolnjevanja glasbene vzgoje ukaželjnih mladih opernih solistov...«

Tudi 20. januarja 1956 je kot načelnik solopevskega oddelka Akademije za glasbo kritiziral operna vodstva, ki »brez ozira na interese akademij in brez ozira na nedokončane študije mládim na široko odpirajo vrata Talijinega hrama, namesto da bi kandidate napotile tja, kamor spadajo, v šolo«. Taka praksa opernih vodstev je po njegovi oceni »nezdrav in nepriporočljiv pojav, ki zajema ravno najboljše naraščajnike.«

V skrbi, da bi tudi tisti mladi pevci, ki so perspektivni, a nimajo zadostne gmotne osnove, lahko nemoteno študirali, je Betetto tedaj priporočil: »Cilj solopevskega oddelka akademije je in mora biti, združiti pod svojim okriljem vse glasovno in muzikalno nadarjene pevce, ki so absolvirali srednje glasbene šole, in jim zagotoviti v umetniškem ali pedagoškem pravcu sposobnosti, ki so garancija za uspešno dejavnost v službi naroda in njegove skupnosti. V težkih socialnih prilikah, v katerih živi mnogo študentov, ki jih na žalost čestokrat prisilijo k prekinitvi študija pred dosego absolutorija, jasno, da ne v njihovo korist, pa je zastavljeni cilj nedosegljiv, če se za tovrstne študente ne ustvarijo pogoji eksistence, ki bi jim nudili materialno možnost nemotenega študija. Internat s primerno prehrano, štipendije, klavirji za vežbanje itn., so realni predpogoji, na podlagi katerih bi se šele moglo govoriti o kadrovske politiki pevskega naraščaja, na podlagi katerih bi bil zgoraj omenjeni cilj dosegljiv. Brez teh predpogojev pa je in bo vsak reven pripadnik pevskega naraščaja slej ko prej prepuščen samemu sebi, svoji življenjski iznajdljivosti ter odvisen od priložnostnega zaslužkarstva, ki gotovo ni v prid nemotenemu, rednemu študiju.«

Betetto je bil ponosen na solopevski oddelek ljubljanske Akademije za glasbo. Bil je prepričan, da v njem poučujejo izkušeni pevci, ki nadaljujejo tisto, kar so nekdaj začeli Gerbič, Hubad, Foedranspergova, Wistinghausnova in drugi, najprej v šoli Glasbene matice, nato v dvajsetih in tridesetih letih na konservatoriju. »Ko sem leta 1933 prevzel ravnateljske posle Državnega konservatorija, mi je bila ena izmed mnogih želja dvigniti solopevski pouk na raven, ki bi mogla konkurirati mednarodnim merilom. Z ustanovitvijo Glasbene akademije leta 1939 smo dosegli in prevzeli ne samo pravice ugodnejše perspektive, temveč tudi dolžnosti izobraževati in izvežbati solopevski naraščaj do najbolj dosegljive zrelosti tako v pedagoški kot v reproduktivni smeri. Statistični pregled absolventov izpričuje, da je Akademija to svojo nalogo uspešno vršila.

Naši uspehi na pevske reproduktivnem polju doma in v tujini so bili v zadnjih letih tako vidni, da si z vso upravičenostjo lastimo z velikim trudom pridobljeni primat v

državi. Žarišče vseh opisanih prizadevanj pa je ravno Akademija za glasbo v Ljubljani, pod katere okriljem in vodstvom je do pred poldrugim letom (do jeseni 1954, op. p.) deloval tudi solopevski oddelek Srednje glasbene šole. Sloves in kvaliteto slovenske pevske šole so izpričala vsakoletna vsedržavna tekmovanja ter mednarodna tekmovanja v Ženevi, Münchnu, Verviersu, Llangolenu in drugod.«

Betetto je bil — kot rečeno — svojim učencem več kot pedagog, bil jim je oče, vzor, prijatelj. Ladko Korošec se ga npr. spominja, kako ga je v času okupacije reševal iz pomanjkanja in ga vabil na kosila v to in ono gostilno. Tako je bilo tudi neko nedeljo, ko sta bila dogovorjena, da se ob 11. uri predpoldne sestaneta pred Opero in skupno odideta do prijetnega lokala. Bila sta točna kot ura. Ko pa sta se oddaljevala od operne hiše, je Betetto opazil, da gledališki sluga Blaž Pritekelj menjava plakate na hiši, kar je pomenilo spremembo večerne predstave. Sel je pogledat in se vrnil z resnobnim licem: »Ljubček moj, zapomni si: natakariji, fijakarji, teaterski ljudje in pocestnice imajo službo tudi v nedeljo. V gostilno ne greva. Predstavo imam. Pojdiva k meni domov, bova že našla kaj za pod zob.« In sta šla, da se je Betetto pripravil za predstavo.

Betetto je svoje učence neprenehoma opominjal, naj se varujejo pred mrazom. Tudi Ladka Korošca. Nekega mrzlega dne sta po učni uri, ki je trajala več kot dve uri, skupaj odhajala iz poslopja Akademije. Pred vrati je mojster učenca ustavil, rekoč: »Tako, ljubček moj, zdaj pa robček na gobček in tih' k' riba!« In sta korakala brez besed tja do univerze, kjer je Betetto zagledal izredno privlačno dekle in vzkliknil: »Harduš, 'ma lušno ritko,« takoj nato pa se je zavedel in nadaljeval: »Pa n'č govor't!«

Takih in podobnih stavkov je v zvezi z Betettom ogromno. Profesor Albert Papler se je prvega srečanja z njim spominja takole: »Tajnica me je najavila in me takoj nato pozvala, naj stopim v pisarno. Rektor Betetto je bral in podpisoval neke listine. Dvignil je glavo, me pogledal čez očala, se nasmehnil in pokimal ter rekel: 'Samo moment, da podpišem!' Ko je prebral, je potelovadil z desno dlanjo. Z nalivnikom v roki je krožil in zibal pero, kot bi stepaval jajčni beljak v sneg, nato se je še nekajkrat podpisal, odložil papirje in me vprašal: 'Kadite?' 'Kadim,' sem odvrnil.' 'Jaz tudi, ampak takole!' Odprl je predal pisalne mize, izvlekel žiletko, cigarete in ustnik. Cigareto je prerezal na tri enake dele, tretjino zasadil v ustnik, ga podržal v višini glave in razložil nadrobnosti: 'Tole prižgem, potegnem kakšnih petkrat bolj na kratko in je za eno uro dovolj. Ne jejte sladoleda, po končani uri solopetja pozimi počakajte vsaj četrt ure še v stavbi in ne spite pri odprtem oknu, če ni vsaj enajst metrov oddaljeno od vaše glave! Tako, zdaj bova pa določila, če ste bariton ali tenor!' Sedel je za klavir in ko sva opravila preskušnjo, sem zvedel: 'Tole bo wagnerjanski tenor! To je dobro, da ste notalni, da igrate klavir.

Poučujem namreč tudi takšne, ki znajo z dvema prstoma zaigrati samo »Na planincih« v tercah. Začela bova jutri ob devetih.' In sva začela in je trajalo štiri leta.«

Nato je profesor Papler nadaljeval. »Betetto, profesor solopetja, leksikon iz opernega sveta, je ob sleherni ariji pravil o režiji posameznih prizorov, tudi o scenariju. Če je nekaj razmišljal, je vselej brez uvoda ali opravičila to tudi povedal. Tako je sredi vaj, imenovanih »messa di voce«, nenadoma vprašal: 'Ali je med vsemi čudeži tega sveta kje večji čudež, kot je človeški glas!' 'Ne, ni ga!' sem potrdil in vprašal, s katerim instrumentom bi ga primeril. Takoj je vedel: 'Čelu! Če bi se še enkrat rodil, bi igral čelo!'

'Zakaj čelo?' sem vprašal

'I zato ker je človeškemu glasu najbolj podoben. Vem za čudež! Baritonist Battistini! Zapel je in držal visok pianissimo ton, nato pa kot iz puške izstrelil tak fortissimo, da se ga je prijelo ime »Stimmbombe« in je iz tega fortissima spet izvozil nazaj v pianissimo.'

'Baritonist je bil tudi Levar na Dunaju. Včeraj sem ga gledal v Glembajevih in je bil nedosegljivo sijajen!' sem hvalil.

'Kako bi ne bil, če je pa igral sebe?' se je hahljal in priznal, da je tudi Levar umetnik, ki združuje oboje: pevca in igralca kot Caruso. Pa nobene treme za povrh!

'Najbolj ste sloveli zaradi Kecala, kajne?'

'Dragi moj, o Betettu moraš vprašati druge, ne mene!' se mi je nasmehnil.

O svoji slavi in uspehih Julij Betetto nikdar ni hotel govoriti.

Znano je bilo, da je Paplerja silil, naj mu reče osel. Ker je bil vaje njegovih šal, mu je ustregel: 'Osel ste, gospod profesor!' 'Pa veste zakaj? Ker sem base učil peti in so mi vse honorarje požrli!'

Takih in podobnih stavkov je v zvezi z Betettom zelo veliko. Tudi v operni hiši. Naj navedemo le mojstrov prisrčni 'pogovor' z oslom, ki se je odvijal pri neki predstavi Massenetovega »Don Kihota«. V ljubljanski Operi so po osvoboditvi z uspehom predvajali Massenetovo opero, pri kateri sta kot protagonista nastopala Betetto in Friderik Lupša, prvi kot Sančo Pansa, drugi kot Kihot. Pri predstavah je nastopal tudi osel, ki ga je moral Betetto pripeljati na sceno takoj v začetku svoje znamenite arije. Pa se je zgodilo, da osel ni hotel iz kulis. Betetto se je trudil, da bi se osel premaknil, prigovarjal mu je, naj uboga, ga božal in rotal, naj se vendar prestopi, kajti Sančovo arijo je dirigent Niko Stritof že začel igrati. Osel pa ne in ne, vztrajal je na mestu. Betetto je moral več kot polovico arije odpeti za kulisami, ko je osel navsezadnje le popustil. Mojster si je oddahnil. Vsaj konec arije bo odpel na sceni, hkrati pa ga je za lastno sprostitev krepko brcnil v zadnjico: »Preklicana mrha, ki si mi ajnzac (vstop, op. p.) požrla!« Občinstvo je zaznalo Betettove muke z oslom in pevca ob koncu arije nagradilo z burnim aplavzom in gromovitim smehom.

XIII.

SKLEPNA MISEL

In če se vrnemo k Betettu — pedagogu:

Betetto je natančno vedel, da strogost in trmasto vztrajanje pri »pedagoško nadrejenem odnosu« do učenca ne ustvarjata zaželenih uspehov. Zato je učno uro večkrat ustavil, da bi z anekdoto ali s šalo učencu posredoval koristno podrobnost, ki je bila uspešna zlasti tedaj, če jo je mojster obogatil z lastno predstavitvijo fraze, zastavka, forsiranja ip.

Betettove učne ure so bile za učence bogata demonstracija znanja in lepote. Mladi ljudje so na njih spoznavali velikega pevca in izrednega človeka.

Julij Betetto je v petdesetih letih umetniškega delovanja opravil ogromno delo. Naštudiral, odpel in odigral je 187 vlog, prepel vsaj 173 koncertov klasičnega, romantičnega in modernega repertoarja, kar v celoti šteje več kot 3400 nastopov. In menda bi bila številka še večja, če bi lahko z vso gotovostjo rekli, koliko je bilo nastopov v prvih letih njegovega pevstva, ko Betetto še ni vodil evidence o njih.

Osip Šest je ob teh številkah vzdiknil: »Zgrozim se, če pomislim, koliko taktov, koliko not je moralo v teh letih v mojstrovo glavo! To ni samo rokodelstvo, to je trajen, neizprosen napon živcev, glave in dobesedno fizična muka, ki je podvržena vsem pojavom klime od mraza in megle do sopare in vročine...«

Šest je s temi besedami nehote posegel v občutljivo področje Betettovega pevstva. Od zgodnjih let se je mojster bojeval za ustrezne pogoje, v katerih bi mogel nastopati. Skrbno je čuval glasilke, se dal pregledovati zdravnikom, odhajal v samoto, kjer po več dni ali tednov ni spregovoril glasne besede, pozabljal na dom, vse v upanju, da si bo obdržal ali pridobil kondicijo, da bo lahko pel.

Peti je hotel!

S kolikšno grenkobo je ženi 21. decembra 1921 sporočil svoje težave: »Kakor veš, je bil najvišji ton, ki sem ga po obolenosti mogel vzeti, enočrtani c in še tega z največjim trdom. Sedaj primem že d in tako slab es, kot je bil prej c. C, cis in d niso več tako grdi in imajo že spet barvo kot vedno, seveda pa so po moči slabši. Se tudi prav nič ne napenjam. Samo par tonov, da vidim, če je bolje, in konec! K dr. Epsteinu (Betettovemu otorinolaringologu, op. p.) moram vsak drugi dan. Če je muskulatura iz reda, potem se pravi tako dolgo pavzirati, da vsa občutljivost popolnoma izgine. V nasprotnem primeru bi se mi takoj poslabšalo. Z indispozicijo se pač ne sme peti in basta!«

Ko pa je bil zdrav, pri glasu, kot je rad govoril, je hotel peti čimveč, a le tedaj, če je bilo pevno, kot je ponavljal. 18. septembra 1917 je v tej zvezi sporočil ženi: »Študira se neka noviteta, imenovana »Luiza« (Charpentierova, op. p.). Vsebina je vzeta oziroma prirejena za opero iz »Kabale und Liebe« (»Kovarstvo in ljubezen«) od Schillerja. Je basovska vloga, ki jo bo baje imel Mayr (basist Richard Mayr, op. p.). Videl sem klavirski izvleček in rečem Ti odkrito, da to vlogo lahko kar obdrži. Samo Sprechgesang, nobene melodije. Opera sloni na sopranu in tenorju, vsi drugi so samo Mitlauferji... Baje se bo letos proizvajala tudi noviteta nekega češkega komponista. Imena ne vem, ampak Gallos (tenorist Hermann Gallos, član dunajske Dvorne opere v času Betettovega bivanja na Dunaju, op. p.) mi je rekel, da je baje zelo lepo delo. Čisto gotovo bo več vredno kakor od 20 modernih Nemcev, ker Čeha v glasbi nobeden sedanjih šarlatanov ne doseže. Meni bi bilo prav, osobito ako bi dobil kako lepo vlogo, ki bi se dala peti, ne samo 'musikalisch deklamieren', kar naj vrag pocitra. Mi Slovenci tega ne prenesemo. Je vse zastonj...«

Pri vsej vestnosti, zmožnosti, uporabnosti in čutu odgovornosti so mu nekateri skušali otežiti pot. Tudi zaradi njih je bil v dvomu, ali naj se jeseni 1922 vrne v Ljubljano. Zaradi njih se je obotavljal ob odhodu iz Münchna 1932 in premišljal, ali ne bi kazalo skleniti angažma raje v Zagrebu ali Beogradu. Napadi, podtikanja in sumničenja so se nadaljevala vseskozi. Nič niso pomagali uspehi doma ne priznanja v tujini in v jugoslovan-skih središčih, ki so poudarjala izjemno Betettovo vlogo v ljubljanskem opernem ansam-blu, ki se je dvignil na visoko izvedbeno raven tudi zaradi njegovega delovanja v njem.

Zadoščenja ni dobil niti ob petdesetletnici umetniškega delovanja. Skladatelj Matija Bravničar je 31. januarja 1954 slavlencu takole čestital: »K edinstvenemu jubileju, ki nima primere v zgodovini slavnih pevcev, čestitam tudi še osebno. (Prej mu je čestital v imenu Društva slovenskih skladateljev, op. p.) Usoda skoraj slehernega slovenskega umetnika je grda zavist njegovih sovrstnikov, zato ne smeš jemati preveč resno primerov, ko so Te morda v življenju bridko prizadejali. Tvoje delo bo ostalo, pa četudi bi to marsikomu ne bilo prav in pogodu!«

Bravničar se je s temi besedami nehote dotaknil neutemeljenega in žaljivega omaho-vanja v vodstvu ljubljanske Opere, ki je konec januarja 1954 le izvedlo Betettov jubilejni večer — na pritisk javnosti in po izredno odzivni slavnostni predstavi v mariborski Operi. Sodnik Leon Štukelj je pred tem, 9. decembra 1953, Betettu pisal: »Morda boš le proslavil svoj jubilej tudi v (ljubljski, op. p.) Operi, in takrat pridemo, da Te poslušamo. Tako si gotovo želi vsa slovenska kulturna javnost in je zločinska sramota, če tega ne uvidijo prosvetni faktorji. Ne vem, zakaj je potrebna taka brezobzirnost. Ustvarjajo jo iz osebnih, ne pa iz kulturnih razlogov!«

Upravnik Juš Kozak pa mu je tedaj med drugim zapisal v posebno številko gledališ-kega lista: »Morda je kdaj tesno slovensko ozračje pripravilo mojstru nevšečnosti, zaradi katerih je obžaloval, da je krenil s poti slave v tujini in se vrnil v domovino. Morda? Ob petdesetletnici umetniškega ustvarjanja zagotavljamo mojstru, da ga bosta slovenska Talija in slovenska glasbena umetnost šteli med vélike sinove slovenskega naroda!«

Nato se je zgodilo, kar smo že opisali. Je bilo po naključju, je bilo iz malomarnosti in brezbržnosti?

XIV.

CURRICULUM VITAE

1. Rojen 27. avgusta 1885 v Ljubljani kot sin očeta Evgena in matere Julijane.
2. Splošna izobrazba:
končal je ljudsko in srednjo šolo.
3. Strokovni študij:
4 leta šole Glasbene matice v Ljubljani (učitelja Fran Gerbič in Matej Hubad), z odliko končana Akademie für Musik und darstellende Kunst na Dunaju (učitelja prof. Iffert in prof. Forstèn), privatni pouk pri mojstru Ottu Iru.
4. Službovanje:
od 1. IX. 1903 do 31. VIII. 1907 zborist in solist pri gledališču v Ljubljani,
od 1. IX. 1907 do 31. VIII. 1908 sustentant Dvorne opere na Dunaju,
od 1. IX. 1908 do 31. VIII. 1922 solist Dvorne oziroma od 1918 Državne opere na Dunaju,
od 1. IX. 1922 do 31. VIII. 1930 solist gledališča v Ljubljani,
od 1. IX. 1930 do 31. VIII. 1932 solist Državne opere v Münchnu,
od 1. IX. 1932 do 4. XII. 1933 solist gledališča v Ljubljani,
od 5. XII. 1933 do 15. IX. 1940 ravnatelj in pedagog na Državnem konservatoriju in solist v gledališču v Ljubljani,
od 16. IX. 1940 do upokojitve redni profesor na Akademiji za glasbo v Ljubljani in solist gledališča v Ljubljani.
5. Umetniško in kulturno delovanje:
od septembra 1903 do septembra 1907 nastopal v manjših in velikih vlogah v ljubljanski Operi, nato v velikih in manjših vlogah na Dunaju, v Ljubljani in Münchnu, od jeseni 1932 stalno v Ljubljani.
Nastopal pod vodstvom znamenitih dirigentov S. Wagnerja, Schalka, Weingartnerja, R. Straussa, Walterja, Schilingsa, Blecha, Furtwänglerja, Guarnerija, Knappertsbuscha, Elmendorfa, Nedbala, Vigne, Ostrčila, Schmitza, Hegerja idr.
Kot pedagog je deloval 40 let.
Rektor Akademije za glasbo je bil od 1942 do 1945, od 1947 do 1950 in od 1957 do 1962.

6. Februarja 1962 je za življenjsko delo prejel Prešernovo nagrado.

XV.

SEZNAM BETETTOVIH OPERNIH VLOG

Gledališki list ljubljanske Opere, ki je izšel januarja 1954 ob 50-letnem umetniškem jubileju Julija Betetta, navaja, da je mojster »v petdesetih letih svojega udejstvovanja pel v 140 opernih delih 175 vlog«, kar ni točno. Betetto je v svoji karieri naštudiral in odpel 187 vlog v 76 operah. K temu moramo prišteti vloge v operetah, v katerih je Betetto nastopal pred odhodom na Dunaj od 1903 do 1907 in ki jih sam ni upošteval v svojih evidencah. Nastopil je npr. v Hervéejevi »Mamzelle Nitouche«, J. Straussovem »Ciganu baronu«, Suppéjevi »Lepi Galateji« idr. Tudi samega sebe je upodobil, kot je bilo že omenjeno, v opereti R. Benatzkega »Pri belem konjičku« v priredbi Nika Štritofa. Skupno število teh vlog je nad 17.

Jubilejni gledališki list omenja 173 koncertnih nastopov, a jih je bilo več. V mojstrovi evidenci so namreč izpuščeni nastopi v Tomčevem oratoriju »Križev pot«, v Kozinovi kantati »Lepa Vida« itn.

Pomanjkljivi so tudi podatki o pevčevih radijskih nastopih, saj je Betetto samo v jeseni in pozimi 1945/46 sodeloval s samostojnimi oddajami v Radiu Ljubljana več kot petnajstkrat. Žal so dokumenti o prvih letih glasbenega programa v Radiu Ljubljana po osvoboditvi uničeni. Tudi plošče, ki jih je Betetto posnel, so v glavnem uničene. Tako danes le malo dokazov priča o njegovem pevstvu.

1. D'Albert	Nižava	Tommaso
2. D'Albert	Podarjena žena	Luigi
3. Beethoven	Fidelio	Don Fernando
4. Beethoven	Fidelio	Rocco
5. Bellini	Norma	Orovist
6. Berlioz	Benvenuto Cellini	Balducci
7. Bittner	Kohlheimerin	Valentin
8. Bittner	Muzikant	Rindsbichler
9. Bizet	Carmen	Dancairo
10. Bizet	Carmen	Zuniga
11. Bizet	Djamileh	Duhoven
12. Bizet	Lovci biserov	Nurabad
13. Blech	Zapečatenci	Lampe
14. Blech	Zapečatenci	Paolo
15. Blodek	V vodnjaku	Janek
16. Boildieu	Dama v belem	Gaveston
17. Brandt-Buchs	Krojač iz Schönaau	Christian
18. Bravničar	Pohujšanje v dolini Šentflorjanski	Župan
19. Charpentier	Luiza	Oče
20. Cornélius	Bagdaski brivec	Abu Hasan
21. Čajkovski	Jolanta	Kralj

22. Čajkovski	Onjegin	Knez Gremin
23. Čajkovski	Pikova dama	Surin
24. Čerepin	Ol — Ol	Onufri
25. Debussy	Peleas in Melisanda	Kralj Arkel
26. Delibes	Lakmé	Nilakanta
27. Donizetti	Don Pasquale	Don Pasquale
28. Donizetti	Linda di Chamonix	Prefekt
29. Donizetti	Ljubezenski napoj	Dulcamara
30. Donizetti	Lucia di Lammermoor	Raimondo
31. Donizetti	Maria di Rohan	De Fiesque
32. Dvořák	Rusalka	Povodni mož
33. Dvořák	Vrag in Katra	Vrag Marbuel
34. Flotow	Marta	Lord Tristan
35. Flotow	Marta	Plumkett
36. Foerster	Gorenjski slavček	Štrukelj
37. Foerster-Polič	Gorenjski slavček	Štrukelj
38. Glinka	Ivan Susanin	Susanin
39. Glinka	Ruslan in Ljudmila	Svetozar
40. Gluck	Alceste	Haron
41. Goetz	Ukročena trmoglavka	Hortensio
42. Goldmark	Götz von Berlichungen	Selbitz
43. Goldmark	Sabska kraljica	Veliki duhoven
44. Gotovac	Ero z onega sveta	Marko
45. Gounod	Faust	Mefisto
46. Gounod	Romeo in Julija	Pater Lorenzo
47. Halevy	Židinja	Kardinal Brogni
48. Hatze	Adel in Mara	Vornić
49. Hatze	Vrnitev	Dako
50. Heger	Berač brez imena	Pastir
51. Kienzl	Evangeljnik	Justican
52. Kienzl	Kuhreigen	Ludvik XV.
53. Kogoj	Črne maske	Cristoforo
54. Konjović	Koštana	Hadži Toma
55. Konjović	Miloševa ženitev	Car Lazar
56. Korngold	Mrtvo mesto	Pierrot Fric
57. Lortzing	Car in tesar	Lord Syndham
58. Lortzing	Car in tesar	Van Beet
59. Mahovsky	Hlapec Jernej i.n.p.	Potepuh
60. Massenet	Glumač Matere Božje	Bonifacij
61. Massenet	Glumač Matere Božje	Kipar
62. Massenet	Manon	Grof des Grieux
63. Massenet	Werther	Upravnik
64. Meyerbeer	Afričanka	Inkvizitor

65. Meyerbeer	Hugenoti	Nočni čuvaj
66. Meyerbeer	Hugenoti	St. Bris
67. Meyerbeer	Prerok	Caharija
68. Montemezzi	Ljubezen treh kraljev	Kralj Arhibald
69. Mozart	Beg iz seraja	Osmín
70. Mozart	Čosi fan tutte	Alfonso
71. Mozart	Čarobna piščal	Sarastro
72. Mozart	Čarobna piščal	Besednik
73. Mozart	Don Juan	Komtur
74. Mozart	Don Juan	Leporello
75. Mozart	Don Juan	Masetto
76. Mozart	Figarova svatba	Bartolo
77. Mozart	Figarova svatba	Figaro
78. Mozart	Figarova svatba	Vrtnar
79. Mozart	Idomeneo	Glas iz preročišča
80. Musorgski	Boris Godunov	Pimen
81. Musorgski	Hovanščina	Dositej
82. Nicolai	Vesele žene windsorske	Falstaff
83. Oberleitner	Afrodita	Naukrates
84. Offenbach	Hoffmanove pripovedke	Coppelius
85. Offenbach	Hoffmanove pripovedke	Crespel
86. Offenbach	Hoffmanove pripovedke	Dappertutto
87. Offenbach	Hoffmanove pripovedke	Lindorf
88. Offenbach	Hoffmanove pripovedke	Spalanzani
89. Pfitzner	Cristelflein	Tannengreis
90. Pfitzner	Palestrina	Kardinal von Lothringen
91. Pfitzner	Palestrina	Kardinal Chr. Madruscht
92. Pfitzner	Srce	Tožnik
93. Polič	Deseti brat	Benjamin
94. Ponchielli	Gioconda	Alvise Badoero
95. Prokofjev	Zaljubljen v 3 oranže	Kralj Tref
96. Puccini	Bohème	Benoît
97. Puccini	Bohème	Collin
98. Puccini	Dekle z zlatega Zapada	Bels
99. Puccini	Dekle z zlatega Zapada	Larkens
100. Puccini	Dekle z zlatega Zapada	Wallace
101. Puccini	Gianni Schicchi	Amanzio
102. Puccini	Gianni Schicchi	Simone
103. Puccini	Madame Butterfly	Bonec
104. Puccini	Tosca	Cerkovnik
105. Puccini	Turandot	Timur
106. Respighi	Plamen	Škof
107. Rimski Korsakov	Carska nevesta	Sobakin

108. Rimski Korsakov	Mozart in Salieri	Salieri
109. Rossini	Angelina	Alidoro
110. Rossini	Angelina	Magnifico
111. Rossini	Seviljski brivec	Bartolo
112. Rossini	Seviljski brivec	Basilio
113. Rossini	Viljem Tell	Walter
114. Rožycki	Eros in Psiha	Suženj
115. Saint-Saëns	Samson in Dalila	Abimeleh
116. Saint-Saëns	Samson in Dalila	Stari Hebrejec
117. Sattner	Tajda	Urh
118. Savin	Gospodsvetski sen	Dušan
119. Savin	Lepa Vida	Oče Samorod
120. Savin	Matija Gubec	Jurkovič
121. Schillings	Mona Lisa	Pietro
122. Schreker	Princeska z igračko	Kaštelan
123. Schreker	Zaznamovanci	Paolo
124. Smetana	Dalibor	Beneš
125. Smetana	Poljub	Matevž
126. Smetana	Prodana nevesta	Kecal
127. Smetana	Prodana nevesta	Miha
128. R. Strauss	Ariadna na Naksu	Truffaldin
129. R. Strauss	Feuersnot	Pöschl
130. R. Strauss	Kavalir z rožo	Baron Ochs
131. R. Strauss	Kavalir z rožo	Policijski komisar
132. R. Strauss	Saloma	Prvi neznanec
133. R. Strauss	Šaloma	Prvi vojak
134. R. Strauss	Žena brez sence	Enoroki
135. R. Strauss	Žena brez sence	Nočni čuvaj
136. Stravinski	Kralj Edip	Kreon
137. Stravinski	Kralj Edip	Poslanik
138. Šuttermeister	Romeo in Julija	Pater Lorenzo
139. Šostakovič	Katarina Izmajlova	Stari kaznjeneč
140. Švara	Kleopatra	Potinos
141. Švara	Veronika Deseniška	Deseničan Herman
142. Thomas	Mignon	Lothario
143. Verdi	Aida	Kralj
144. Verdi	Aida	Ramfis
145. Verdi	Otello	Lodovico
146. Verdi	Ples v maskah	Tom
147. Verdi	Rigoletto	Monterrone
148. Verdi	Rigoletto	Sparafucile
149. Verdi	Trubadur	Ferrando
150. R. Wagner	Lohengrin	Glasnik

151. R. Wagner	Lohengrin	Kralj Henrik
152. R. Wagner	Mojstri pevci	Pogner
153. R. Wagner	Mojstri pevci	Schwarz
154. R. Wagner	Parsifal	Gurnemanz
155. R. Wagner	Parsifal	Titurel
156. R. Wagner	Rensko zlato	Fafner
157. R. Wagner	Siegfried	Fafner
158. R. Wagner	Tannhäuser	Landgraf
159. R. Wagner	Tannhäuser	Reinmar
160. R. Wagner	Tristan in Izolda	Kralj Marke
161. R. Wagner	Večni mornar	Daland
162. R. Wagner	Walküra	Hunding
163. Wagner-Regeny	Kraljičin ljubljeneč	Renard
164. S. Wagner	Banadietrich	Veliki duhoven
165. Weber	Čarostrelec	Eremit
166. Weber	Čarostrelec	Gašper
167. Weber	Euryanthe	Kralj
168. Weber	Oberon	Cesar Karel VI.
169. Weinberger	Ljubljeni glas	Alija
170. Weinberger	Švanda dudak	Vrag
171. Weiss	Poljski Žid	Schmitt
172. Weissmann	Sonata strahov	Polkovnik
173. Wolf-Ferrari	Sly	Ceremoniar
174. Wolf-Ferrari	Sly	John Plake
175. Wolf-Ferrari	Sly	Prvi služabnik
176. Wolf-Ferrari	Štirje grobijani	Lunardo
177. Zajc	Nikola Šubić Zrinjski	Sulejman

XVI.

1. J. S. Bach
2. Beethoven
3. Beethoven
4. Beethoven
5. Beethoven
6. Bruch
7. Bruckner
8. Bruckner
9. Dvořák

10. Elgar
11. Grieg
12. Liszt
13. Mahler
14. Mendelssohn
15. Mozart
16. Paganini
17. Schubert
18. Schumann
19. Tchaikovsky

DELNI SEZNAM BETETTOVIH KONCERTNIH VLOG

12. Mozart
13. Novák
14. Sibelius
15. Sibelius
16. Schumann
17. Schumann
18. Tchaikovsky
19. Verdi

20. Wagner
21. Weber
22. Brahms
23. Verdi
24. Verdi
25. Verdi
26. Verdi
27. Verdi
28. Verdi
29. Verdi

- | | |
|---------------|--------------------|
| 1. J. S. Bach | Matejev pasijon |
| 2. Beethoven | Atenske razvaline |
| 3. Beethoven | IX. simfonija |
| 4. Beethoven | Izrael v Egiptu |
| 5. Beethoven | Missa solemnis |
| 6. Bruch | Zvon |
| 7. Bruckner | Maša v d molu |
| 8. Bruckner | Te Deum |
| 9. Dvořák | Stabat Mater |
| 10. C. Franck | Osmero blagrov |
| 11. Kozina | Lepa Vida |
| 12. Mozart | Rekviem |
| 13. Novák | Vihar |
| 14. Širola | Abraham |
| 15. Širola | Sv. Ciril in Metod |
| 16. Schumann | Faust |
| 17. Schumann | Manfred |
| 18. Tomc | Križev pot |
| 19. Verdi | Rekviem |

XVII.

RAZLAGA STROKOVNIH IZRAZOV

(sestavil profesor Albert Papler)

Solfedžiranje

(it. solfeggio) so pevske vaje za ostrenje posluha, zadevanje tonov, branje not. Note (c, d, e, f, g, a, h,) pojemo ne glede na višaje in nižaje takole: do, re, mi, fa, sol, la, si.

Vokalizirane

(fr. vocalise) pomeni solfedžiranje in prepevanje pevskih vaj na en sam samoglasnik.

Goltna resonanca

Pevski ton, ki je pretirano usmerjen v zadnji del nosne votline (na prehodu iz nosu v žrelo), imenujemo goltni ali hoanski, zveni pa orientalsko, tudi divje.

Prepihovanje

Glasilki valovita (vibrirata) nepravilno, ne po vsej dolžini tesno skupaj. Glas ni več čist, je sapast. Okvara je lahko prirojena ali posledica bolezni, prehlada in utrujenosti.

Tremolo

Utrujenost glasilk povzroča popuščanje napečnosti njenih mišic. Glasilki ritmično popuščata in jakost tona (ne višina) ni več enakomerna, ista. Stopnjevanje tremola uniči pevsko kariero.

Pomanjkljiva robna funkcija glasilke

Glasilki tvorita ton samo z obema robovoma. Če glasilki nista zdravi, če se po robovih pojavi izrastek, ga je mogoče kirurško odstraniti, poseg pa malokdaj povrne prejšnjo kakovost in sposobnost glasu.

Impostacija

Nepravilen nastavek (usmerjanje) glasu. Vzrokov je več: nepravilna lega jezika, nezadostno odpiranje ust, krčovitost čeljustnih mišic. Nepravilna impostacija lahko izzove nosljajoč, hoanski, zatemnjen glas in nečiste samoglasnike, tudi nerazumljivost besedila.

Staccato

Petje čimbolj kratkih samoglasnikov ali zlogov drugega za drugim. Zelo težko izvedljivo, nasekljano izvajanje petja. Umetniško izvajanje staccato petja zmorejo samo nekateri soprani, še najbolj koloraturni.

Martellato

Izrazito poudarjano petje, da močno izstopata izrazitost in pomembnost besedila. Vselej izvajamo močno.

Gostolevec

It. trillo, nem. Triller. Okrasek nekega dolgo izvajane tona: tonu višino in nižino hitro spreminjamo, ampak ne več kot za malo sekundo. Na primer: dolgi ton je E, hitro nihanje intonacije je dovoljeno le od Es do F.

Predložek

Kratki gostolevec, enkratno zanihanje pred dolgim tonom.

Določek

Kratki gostolovec na koncu dolgega tona.

Dvoložek

Dvojni kratki gostolovec pred dolgim tonom.

Grizec

It. mordere — gristi. Zato: mordent, grizec. Pred tonom, ki ga bomo izvajali, isti ton enkrat, največkrat trikrat »zamajamo«. Ali: predložek, ravni ton in določek.

Parlando

Petje, ki je najbolj podobno govoru, govorno izvedeno. Največkrat v komičnih operah zelo hitro izvedeno, na isti višini, da petju ni več podobno.

Zastavek

Pevsko izvajani ton zastavimo (začenjamo) z glasilkama lahko zelo potihem (pp) ali zelo močno (ff). Prvi zastavek imenujemo »mehki«, drugega »trdi«. Pretrdi zastavek (krik) glasilki utruja, tudi škodi.

Nastavek

V ustno votlino usmerjeni ton je lahko nepravilen, votlo ali plehko zveneč. »Nastavek« je temeljna solopevska izobrazba, kako je treba ravnati z dihom, jezikom, odpiranjem ust in s prepono.

Artikulacija

Oblikovanje nastavka z namenom, da so vokali lepi, čisti in močni. Velja tudi za vse soglasnike.

Mezza voce

Tudi: sotto voce. Polglasno, polmočno prepevanje. Skušnje so največkrat le mezza voce.

Messa di voce

Zahtevani ton zastavimo najmehkeje (pp) in ga počasi jačamo do najmočnejše (ff) in se spet

vračamo do najtišjega (pp). Messa di voce je zelo uveljavljena vaja pri pouku solopetja.

Glasovna divergenca

Glasovno razlikovanje, vendar ne z ozirom na jakost, višino in trajanje glasu, kar je delo glasilk. Gre za oblikovanje nastavkov glasu: s pomočjo jezika, ustnic in razmika čeljusti tvorimo raznosmernost nastavkov — divergenco.

Lobanjski ton

Pevski izraz za pravilno nastavljeni ton (nastavek), ob katerem polnomočno povzročajo resonanco (odmevnost) vse lobanjske votline, zlasti nosna.

Voix mixte

Pravimo tudi: srednji register. Pomeni izoblikovanje glasu v posameznih območjih (registrih), od najnižjih do najvišjih tonov. Ločimo: nizki, srednji (prsni) in visoki (lobanjski) register. »Ne obvlada voix mixte!« pomeni na primer: ima dober srednji register, nizki je prešibak, zablesti pa v visokem.

XVIII.

POVZETEK

Basista Julija Betetta štejemo med najpomembnejše slovenske in jugoslovanske glasbene poustvarjalce v tem stoletju. Z osemnajstimi leti je postal solist ljubljanske Opere, njegova prva vloga je bil Miha v Smetanovi »Prodani nevesti«. Nato je prevzemal vedno večje in težje naloge. Bil je Ramfis v Verdijevi »Aidi«, Don Basilio v Rossinijevem »Seviljskem brivcu«, Mefisto v Gounodovem »Faustu«, Kecal v Smetanovi »Prodani nevesti«. 1907 se je odpravil izpopolnjevati na Dunaj. Vpisal se je na Akademie für Musik und darstellende Kunst in jo v dveh letih z odliko končal. Vodstvo dunajske Dvorne opere ga je že v začetku študija zavezalo za sodelovanje in mu ponudilo sustentacijsko plačo, ki so jo dobivali le najboljši kandidati za Dvorno opero.

1908 je postal član Dvorne opere in nato v njej nastopal do konca sezone 1921/22, ko se je odzval vabilom rodne Ljubljane in sprejel mesto prvega basista v ljubljanski Operi, hkrati pa začel poučevati na ljubljanskem Državnem konservatoriju. Že na Dunaju je Betetto užival sloves odličnega solista z izredno zvočnim, bogatim, tehnično izdelanim in izrazno vsestranskim glasom. Njegova pevška kultura je bila pojem glasbenega poustvarjanja, njegove interpretacije Mozartovih, Beethovnovih, Wagnerjevih in drugih likov so doživljale najvišje ocene.

V Ljubljani je razvil bogato dejavnost. Bil je solist, pedagog in ravnatelj Državnega konservatorija, gostoval je zunaj Ljubljane in Slovenije.

1930 so ga angažirali v Münchenski Državni operi. Že s svojim prvim nastopom kot kardinal Brogni v Halévyjevi »Židinjci« je opozoril nase. Nato so se vrstili novi uspehi v Webrovem »Čarostrelcu«, Puccinijevi »Bohème« pa v d'Albertovi »Nižavi«, Smetanovi »Prodani nevesti«, Hegerjevem »Beraču brez imena« itn. Betetto je bil za nemške kritike »resničen basist z izredno lepim, izenačenim in kvalitetnim glasom, hkrati pa tudi dober igravec«. Glasbeni kritik »Münchener neueste Nachrichten« Oskar von Pander mu je posvetil celo pesem, ki se je končala takole: »Seinen Mozart — recht ätherisch, hört man gerne!«

Ko se je jeseni 1932 vračal v Ljubljano, so kritiki nemških, avstrijskih in drugih listov zapisali, da je njegov odhod »vsega obžalovanja vreden«.

V Ljubljani in na gostovanjih je Betetto interpretiral največje basovske vloge ter z njimi dosegal izjemne uspehe. Predvsem je bil odličen Lunardo v »Štirih grobijanih« E. Wolf-Ferrarija, baron Ochs v Straussovem »Kavalirju z rožo«, kralj Tref v »Oranžah« Sergeja Prokofjeva pa seveda Kecal v »Prodani nevesti« itn. Tudi koncertno se je, podobno kot na Dunaju in v Münchnu, veliko in kvalitetno udeleževal.

Bil je predstojnik solopevskega oddelka na ljubljanski Akademiji za glasbo ter trikrat izvoljen za rektorja.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Bassist Julij Betetto gehört zu den bedeutenderen slowenischen und jugoslawischen Musikkünstlern dieses Jahrhunderts. Achtzehnjährig wurde er Solist der Oper von Ljubljana, seine erste Rolle war Micha in Smetanas »Verkaufter Braut«. Darauf übernahm er immer größere und schwerere Rollen. Er sang den Ramphis in der »Aida«, den Don Basilio in Rossinis »Barbier von Sevilla«, den Mephisto in Gounods »Faust«, Kezal in Smetanas »Verkaufter Braut«. Im Jahre 1907 zog er nach Wien, um seine Kenntnisse zu vervollkommen. Er immatrikulierte sich an der Akademie für Musik und darstellende Kunst und absolvierte sie mit besten Noten in zwei Jahren. Von der Leitung der Wiener Oper wurde er schon zu Beginn seines Studiums zur Mitarbeit herangezogen, er bekam ein Sustainmentsgehalt, das nur die besten Kandidaten für die Hofoper bezogen. 1908 wurde er Mitglied der Hofoper, wo er bis zum Ende der Spielzeit 1921/22 auftrat, als er wiederholten Bitten der Oper von Ljubljana nachkam und die Stelle des ersten Basses in der Oper von Ljubljana übernahm. Zugleich begann er auch schon am Staatlichen Konservatorium von Ljubljana zu unterrichten. Schon in Wien hatte Betetto den Ruf eines vorzüglichen Solisten mit einer außerordentlich melodischen, reichen, technisch ausgefeilten und ausdrucksmäßig vielseitigen Stimme genossen. Seine Gesangkultur war der Inbegriff der Musikkwiedergabe, mit seinen Interpretationen der Personen von Mozart, Beethoven, Wagner und anderen ersang er sich die besten Kritiken.

In Ljubljana entwickelte er eine sehr vielseitige Tätigkeit. Er war Solist, Pädagoge, Direktor des Staatskonservatoriums, er gab viele Gastspiele außerhalb von Ljubljana und Slowenien.

Im Jahre 1930 wurde er von der Münchener Staatsoper verpflichtet. Schon mit einem ersten Auftritt als Kardinal Brogni in Halévy's »Jüdin« zog er die Aufmerksamkeit auf sich. Es folgten weitere Erfolge — in Webers »Freischütz«, in der »La Bohème« von Puccini und in d'Alberts »Tiefeland«, in Smetanas »Verkaufter Braut«, in Hegers »Bettler Namenlos« usw. Für die deutschen Kritiker war Betteto ein wirklicher Baß mit einer außerordentlich schönen, ausgeglichenen und qualitätvollen Stimme, der zugleich auch eine guter Schauspieler sei. Der Musikkritiker der »Münchener neueste Nachrichten« Oskar von Pander widmete ihm sogar ein Gedicht mit folgender letzter Zeile: »Seinen Mozart — recht ätherisch, hört man gern!«

Als er im Herbst 1932 nach Ljubljana zurückkehrte, bezeichneten die Musikkritiker in deutschen, österreichischen und anderen Blättern diesen Abschied als »höchst bedauerlich«.

In Ljubljana und anlässlich seiner Gastspiele sang Betetto größere Baßrollen und war damit außerordentlich erfolgreich. Er war zum Beispiel ein ganz besonders hervorragender Lunardo in »Den vier Grobianen« von Wolf-Ferrari, Baron Ochs im »Rosenkavalier«

von Richard Strauß, der Treffkönig in den »Orangen« von Sergej Prokofjew, natürlich aber auch der Kezal in der »Verkauften Braut«. Auch als Konzertsänger war er, so wie schon früher in Wien und München, sehr viel und qualitativ aktiv.

Er war außerdem Leiter der Sologesangabteilung der Musikakademie von Ljubljana und wurde dreimal auch zu ihrem Rektor gewählt.

SEZNAM IMEN

Abt Franz: 165
Adamič Emil: 43, 49, 50, 54, 56, 58, 66, 68,
80, 116, 117, 120, 124
Ahlinova Cvetka: 160

Balaban Aleksander: 65
Balatka A.: 61, 66, 76
Banovec Svetozar: 61, 67, 71, 74, 117, 126,
128
Barbičeva Elza: 127
Bastianini Ettore: 92
Baukartova Janja: 141, 242
Becchi Gino: 135
Bender Paul: 91, 93, 94, 96
Benišek Hilarij: 12, 13, 15, 19
Bernot-Golobova Franja: 116, 117
Bežkova Staša: 36
Bitenčeva Marija: 160
Bordogni: 165
Borko Božidar: 118
Borštnik Ognacij: 42
Brajnik Miro: 160, 160
Brezovšek Ivan: 43, 44
Bučar Franjo: 43
Bukovčeva Vilma: 141, 160
Bukšek Rudolf: 42
Burja Peter: 57, 71
Böhm Karel: 91

Camarotta Ernesto: 22
Caniglia Maria: 135
Caruso Enrico: 28, 35, 173
Cerar Danilo: 19
Cvejić Nikola: 49, 53, 65, 126
Cvetko Dragotin: 130, 145, 146

Debevec Ciril: 114, 131
Delac Ferdo: 113
Demuth Leopold: 28
Dragutinović Lev: 19, 19
Drakslerjeva Sonja: 160, 168
Duhan Hans: 163

Eftimova Milka: 160
Elmendorff Karl: 91

Favero Favalda: 135
Feuge Elisabeth: 92, 97
Fischer Adolf: 91
Fitelberg: 35
Flogel Arnold: 58
Foedranspergova Jeanetta: 164, 171
Forsten: 56
Franc Jean: 124, 129, 130, 131, 132, 136
Franc Rudolf: 141, 142, 146, 160
Friskova: 59

Gašperšič Jože: 160, 168, 169
Gerbič Fran: 11, 12, 14, 20, 56, 155, 163, 171
Gigli Beniamino: 135
Gjungjenčeva Zlata Gavelova: 113, 116, 117,
122, 123, 125, 128, 145
Golobova Franja: 125, 136, 137, 137
Goršič: 24
Gostič Josip: 113, 116, 125, 125, 126, 130
Govekar Fran: 15, 36, 42, 43, 60, 61, 66, 74,
75, 80, 113, 117, 122, 126, 127, 131, 136
Grba Pavel: 76, 77
Gregor Hans: 27, 149
Gröbming Adolf: 165
Guarnieri Antonio: 35
Gutheil-Schoder Maria: 35

Hack: 54
Hann Georg: 92, 97

Hauptner Teodor: 165
Helsink Hedda: 91, 92
Herz Francka: 130
Hesch Wilhelm: 32, 50
Heybalova Valerija: 128, 130, 130, 131, 132,
136, 141, 146, 150, 160
Hladnik Ignacij: 34
Holodkov Pavel: 65, 67, 75
Hribar Angelik: 14, 20
Hubad Matej: 15, 20, 23, 36, 51, 56, 58, 59,
85, 105, 155, 163, 164, 171
Hubad Samo: 150

Iffert August: 27, 56, 166
Iro Otto: 36, 56, 163, 166
Ivančičeva Sonja: 136

Jahn Wilhem: 27
Janko Vekoslav: 65, 67, 131, 136
Jauner Franz: 27
Jenikova Marija: 65
Jeritza Maria: 35
Jeršinovič: 24
Jiranek: 59

Kappel Gertrude: 98
Karlovcēva Elza: 145, 146
Kimovec Franc: 22, 23, 43, 51, 56, 57
Knappertsbusch Hans: 91, 92, 96, 97, 98,
101, 102, 105, 108
Knittl Zdenek: 71
Kocuvanova: 57
Kogoj Marij: 44, 65
Kogojeva Mila: 122, 124, 127, 128, 129, 131,
135
Korngold Julius: 30
Korošec Ladko: 142, 146, 160, 172
Kovač Polde: 50, 75

Kozak Juš: 148
Krauss Fritz: 91
Kregar Rado: 73
Križaj Josip: 42, 71, 81, 129
Krstić P. J.: 74
Kržetova Erna: 142
Kumar Srečko: 58, 61
Kurz Selma: 28, 35

Laboševa Tea: 131
Lajovic Anton: 43, 57, 58, 59, 61, 76
Langus France: 142
Lehmann Lotte: 35
Levar Ivan: 31, 53, 73, 173
Lieger Alfred: 91
Lipovšek Marjan: 120, 122, 126, 128, 129,
136
Lipušček Janez: 141, 150
Lovšetova Pavla: 50, 52, 53, 59, 61, 67, 71,
72, 136
Lupša Friderik: 130, 131, 131, 135, 137, 141,
146, 148

Mahkota Karel: 165
Mahler Gustav: 27, 28, 30, 149
Maister Rudolf: 41
Malič Angela: 22
Marčec Stjepan: 76
Marek Vladimir: 36
Markhof: 34
Matačić Lovro: 49, 152
Matjan: 19
Medič: 19
Medvedova Škerlj Cirila: 71
Meštrović Ivan: 41
Mitrović Andro: 71
Mitrovičeva Ančica: 75
Moritz: 59
Mottl Felix: 28, 91
Müller Kornelija: 130

Naval Franz: 28, 164
 Neffat Anton: 50, 65, 66, 129, 131, 141
 Neralić Tomislav: 150
 Nezadal Maria: 91
 Nissen Hans-Herman: 98
 Nollijeva Alda: 126
 Nučić Hinko: 43

Oljdekopova Olga: 122, 126
 Orel Anton: 142, 146
 Orlov Dimitrij: 65
 Orželski Stanislav: 15
 Osterc Slavko: 77, 78, 80, 113
 Ourednik Jan: 15

Pajnič: 24
 Papler Albert: 172
 Pašić Nikola: 41
 Patikova Maruša: 142
 Patzak Julius: 91, 92, 97
 Pavčić Josip: 58
 Pavšek Josip: 13
 Perić Berto: 43
 Petrovčić Tone: 126
 Pfitzner Hans: 91
 Piccaver Alfred: 35
 Polajnarjeva Milica: 128, 136, 142
 Polenc Leopold: 168
 Polenec Leopold: 160
 Polič Mirko: 59, 61, 65, 66, 68, 71, 72, 73, 75,
 76, 77, 78, 80, 106, 114, 116, 117, 120, 122,
 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 142, 145,
 146, 148, 149
 Poličeva Štefka: 65, 71
 Popov Boris: 56, 130, 131, 141
 Pošpišilova: 71
 Predić: 78
 Prelovec Zorko: 44, 58
 Premrl Stanko: 43, 165

Primožič Robert: 75, 113, 123, 124, 125, 126,
 126, 135, 170
 Prus Anton: 160, 168, 169
 Puttar Nada: 150

Ranczak Hildegrade: 91
 Ranek Adolf: 15
 Rappel Gertrude: 91
 Rasberger Pavel: 45, 58
 Ravnik Janko: 43, 136, 145, 164
 Rehkemper Heinrich: 91
 Reichenberger Hugo: 35
 Reichl Andrej: 14
 Renard Marie: 28
 Ribičeva Ivanka: 127
 Rijavec Josip: 42, 54
 Rjezunov Mihael: 15
 Rode Wilhelm: 91
 Rodet Wilhelm: 102
 Rozumova Bela: 59, 65
 Rukavina Friderik: 36, 43, 44, 54, 58, 59, 60,
 61, 113, 126
 Rumpelj Emil: 65, 67, 77, 106
 Rupnikova Jelka: 160
 Rus Marjan: 160
 Ruždjak Vladimir: 150
 Rühr Joseph: 91
 Röhr Hugo: 91

Samec Smiljan: 148
 Saxova: 57
 Schalk Franz: 20, 27, 28, 32, 34, 35, 53, 56,
 149
 Schellenberg Martha: 92
 Schmedes Erik: 28
 Schmitz Paul: 91, 92
 Sfiligojeva: 49
 Simoniti Rado: 145
 Sirks: 54

Skalova Marija: 15
Skrbinšek: 49
Sladoljev Anton: 128
Slanovec Vinko: 138
Slezak Leo: 28
Snoj Venčeslav: 137
Solari Christo: 127
Stoll August: 27
Strakati Karl: 42
Strauss Richard: 28, 35, 149
Stritarjeva Bogdana: 160
Stritarjeva Nada: 137
Svetek Anton: 23

Šest Osip: 74, 122, 149
Šijanec Drago Mario: 49, 54, 126
Šivic Pavel: 124, 125, 128, 128, 149, 152
Škerjanc Lucijan Marija: 43, 58
Šlais Jan: 145
Štolcova: 15
Štritof Niko: 43, 49, 50, 59, 60, 65, 73, 74, 75, 116
Štrukelj Slavko: 130
Štukljeva Irma: 31, 34
Šušteršič Josipina: 22
Švara Danilo: 66, 68, 113, 128, 131

Taddei Giuseppe: 137
Thierry-Kavčnikova Vilma: 59, 61, 68, 72, 74, 75, 75
Tomc Matija: 130, 131, 137, 142
Tomáš Bogomil: 13
Traven Janko: 19, 150, 155
Treo: 19
Treščec: 78
Trost Anton: 136, 145, 165
Trumbić Ante: 41

Ukmar Vilko: 13, 113, 120, 125, 129, 130, 136, 137, 141, 156, 165
Unger Makso: 44, 56

Vaccai: 166
Valentinov: 59
Van Dyck Ernest: 28
Vanečkova Božena: 59
Vera Marija: 73
Vidalijeva Ksenija: 126, 128, 129, 136
Vidmarjeva Nada: 160
Vilfan-Kunčeva Zinka: 77
Višnjovski: 54
Vlček Venčeslav: 36
Vurnik Stanko: 61, 66, 74, 78, 80

Walter Bruno: 28, 30, 31, 35, 91
Weingartner Felix: 27, 28, 30, 31, 32, 35, 149
Wessel-Polla Tinka: 56
Willer Luise: 97
Wistinghausnova Wanda: 164, 171
Wohinčeva: 61
Wuršer: 43

Zalewski Zygmunt: 68, 71
Zathey Hugo: 61, 65
Zikova Zdenka: 54, 59, 71, 126
Ziliani Alessandro: 135
Zottmann: 24
Zupan Drago: 106, 135

Žaludova Manja: 71
Žebre Demetriji: 135
Žunec Hieronim: 150
Žunec Noni: 160
Župančič Oton: 73, 78, 85, 108
Župevčeva Zvonimira: 120, 123, 124

XX.

VIRI IN LITERATURA

1. Festivals, Glashow Opera Co. 1902.
 2. Correspondence, Eljo Arzuffe (from Zürich) to Staudenitz (Gladstadt in Zürich 1902).
 3. Gladstadt Teil publysche Opera.
 4. Gladstadt Teil publysche Opera 1902/11.
 5. Gladstadt Teil publysche Opera : 1902-1903.
 6. Zeitschrift für Musik, 1902.
 7. Die neue Musik, Berlin, 1902, XXIII/129.
 8. M. Pray, Die Wiener Opera, Wien, München, Zürich, 1902.
 9. Kleine Geschichte der modernen Opera, 1904.
 10. D. Cvetko, Zgodovina glashow operne in de Slovenskem I-III, 1902.
 11. J. Simec, Dvesto let Slovenske Opera, 1904.
 12. V. Winkler, Stedano : J. Petrovic, 1904.
-

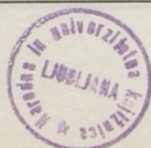
1. Personalialia, glasbena zbirka NUK, Ljubljana.
 2. Korespondenca, ki jo hranita Leon Štukelj ter Slovenski gledališki in filmski muzej.
 3. Gledališki listi ljubljanske Opere.
 4. Gledališki listi dunajske Dvorne oziroma Državne opere v sezonah 1908/9 do 1922/23.
 5. Gledališki listi münchenske Opere v letih 1930—1932.
 6. Zeitschrift für Musik, 1932.
 7. Die neue Musik, Berlin, 1930, XXIII/129.
 8. M. Prawy, Die Weiner Opere, Wein, München, Zürich, 1969.
 9. Kleine Geschichte der münchner Oper, 1974.
 10. D. Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I—III, 1960.
 11. J. Sivec, Dvesto let slovenske opere, 1981.
 12. V. Ukmar, Srečanje z J. Betettom, 1961.
-

V S E B I N A

- I.
9 Pot do gledališča
- II.
17 Prva štiri leta
- III.
25 V dunajski Dvorni operi
- IV.
39 Ob rojstvu kraljevine SHS
- V.
47 Vrnitev v domovino
- VI.
63 Poličevo obdobje
- VII.
83 V Münchnu
- VIII.
111 Spet v Ljubljani
- IX.
133 Okupacija
- X.
143 V svobodi
-

V S E B I N A

- XI.
157 Smrt
- XII.
161 Pedagog in organizator glasbenega šolstva
- XIII.
175 Sklepna misel
- XIV.
179 Curriculum vitae
- XV.
183 Seznam Betettovih opernih vlog
- XVI.
191 Delni seznam Betettovih koncertnih vlog
- XVII.
195 Razlaga strokovnih izrazov
- XVIII.
199 Povzetek (Zusammenfassung)
- XIX.
207 Seznam imen
- XX.
213 Viri in literatura
-



Ciril Cvetko

JULIJ BETETTO

umetnik, pedagog in organizator glasbenega šolstva

Dokumenti
slovenskega gledališkega in filmskega
muzeja v Ljubljani
Letnik XXVI. 1990, št. 54—55

Izdal Slovenski gledališki in filmski muzej
v Ljubljani
Za izdajatelja Bojan Kavčič

Povzetek v nemščini pripravila Doris Debenjakova
Oblikovanje, tehnična ureditev A'DVA, Kočevje

Tisk Kočevski tisk, Kočevje, november 1990

SLOVENSKI GLEDALIŠKI
IN FILMSKI MUZEJ
LJUBLJANA