

UDK 782Beran E.:Melusina

Jernej Weiss

Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru  
*Pedagogical Faculty, University of Maribor*

# Neuprizorjena opera *Melusina* Emerika Berana

## *Melusina* – An Unstaged Opera by Emerik Beran

Prejeto: 4. oktober 2010  
Sprejeto: 25. oktober 2010Received: 4th October 2010  
Accepted: 25th October 2010**Gljučne besede:** Emerik Beran, *Melusina*, Franz Grillparzer, Ludwig van Beethoven, Leoš Janáček**Keywords:** Emerik Beran, *Melusina*, Franz Grillparzer, Ludwig van Beethoven, Leoš Janáček

IZVLEČEK

ABSTRACT

Emerik Beran je svojo prvo in edino opero z naslovom *Melusina* napisal leta 1896 v Brnu na Moravskem. Čeprav je opera nastala na tujem in je delo češkega skladatelja, ki je večino svojega življenja preživel na Slovenskem, si Beranova *Melusina* vse-kakor zasluži bolj podrobne glasbeno-zgodovinske in analitične obravnave. Opera namreč še vedno pozabljena in neuprizorjena leži v glasbenem arhivu Univerzitetne knjižnice v Mariboru.

Emerik Beran wrote his first and only opera entitled *Melusina* in 1896 in Brno, Moravia. Although this opera was created abroad and is the work of a Czech composer who spent most of his life in Slovenia, Beran's *Melusina* by all means deserves more in-depth musical-historical and analytical treatment. Namely, this forgotten and unstaged opera still lies in the musical archives of the University Library in Maribor.

Zdi se, da bi lahko ob nadvse počasnem razvoju v slovenski operni produkciji – od spevoigre k razvitejši operni obliki – na prste ene roke prešteli opere, ki jih konec 19. stoletja uvrščamo med temeljna dela glasbeno-scenske dediščine na Slovenskem.<sup>1</sup> Ob izrazitem pomanjkanju slovenskih izvirnih opernih del so torej toliko bolj dragocena tudi vsa tista dela, ki še neuprizorjena ležijo v domačih glasbenih arhivih. Eno izmed njih je zagotovo

<sup>1</sup> V času slovenske narodne prebuje sta na slovenskih tleh nastali dve spevoigri – Vilharjeva *Jamska Ivanka* (1850) in Tičnik Benjaminja Ipavca (1864) – vendar pa za obe deli kot tudi za nekoliko kasnejšo Ipavčevo uglasbitev *Teharskih plemičev* velja, da gre za tako v glasbenem kot tudi dramaturškem pogledu precej neizrazita dela. Poteze nacionalne opere bi morda lahko iskali v Foersterjevem *Gorenjskem slavčku*, ki pa je bil sprva zamišljen kot opereta (1872) in šele dobri dve desetletji kasneje predelan v operno obliko (1896), za nekoliko drugačno in tudi precej samosvojo pot k nacionalni operi pa se je odločil Risto Savin s svojo drugo opero *Lepa Vida* (1907). Seveda pa se zdi potrebno omeniti tudi prva operna dela Frana Gerbiča in Viktorja Parme. Darja Koter, Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem: od diletantizma Dramatičnega društva do poskusov profesionalizacije v Deželnem gledališču, *Muzikološki zbornik* 46 (2010) 1, str. 59.

velika romantična opera *Melusina* Emerika Berana (1868-1940), ki žal še vedno pozabljena leži v glasbenem arhivu mariborske Univerzitetne knjižnice. Čeprav je nastala na tujem in je delo češko-slovenskega skladatelja, je opera nadvse zanimiva tako s poustvarjalnega kot tudi muzikološkega vidika. Tako si v pričujočem prispevku Beranova *Melusina* vsekakor zasluži bolj podrobne glasbeno-zgodovinske in analitične obravnave.

Zgodba o prelepi Melusini je bila sicer že v Srednjem veku tema številnih evropskih legend. Najbolj znana srednjeveška literarna različica je izpod peresa francoskega truverja Jeana d'Arrasa in datira med leti 1382 in 1394.<sup>2</sup> Posebej v 18. in 19. stoletju je omenjena pravljična pripoved požela velikansko zanimanje in tako doživela številne predelave s strani nekaterih najpomembnejših evropskih literatov. V srednjeevropskem prostoru je posebej odmevala Goethejeva predelava v pravlji z naslovom *Die Neue Melusine*,<sup>3</sup> iz leta 1807. Slednja je navdahnila tudi nekatere pisce libretov, med katerimi se zdi potrebno omeniti predvsem enega vodilnih dunajskih pesnikov v 19. stoletju Franza Grillparzerja, libretista Beranove opere z naslovom *Melusina*.

Grillparzer je omenjeni libreto sprva namenil nesojeni drugi operi Ludwiga van Beethovna, ki pa se po *Fideliju* seveda ni več podal v operne vode. Njuno osebno poznanstvo je izviralo že iz leta 1808, ko sta na Dunaju stanovala v isti hiši na Grinzinger StraÙe 64.<sup>4</sup> Šele leta 1823, ko je Beethoven že zaključil svojo zadnjo veliko vokalno-instrumentalno mojstrovino *Missa solemnis*, sta znamenita umetnika ponovno začela intenzivneje sodelovati. Beethoven namreč nikoli ni v celoti opustil misli na svoje drugo veliko glasbeno-scensko delo. Posebno po uspešni dunajski in dresdenski uprizoritvi *Fidelija* leta 1823 pa je še bolj intenzivno obudil misli na komponiranje novega opernega dela. Tako se je z željo po libretu obrnil na svojega nekdanjega prijatelja Grillparzerja,<sup>5</sup> ki je marca 1823 zanj dokončal libreto z naslovom *Melusina: Romantische Oper in drei Aufzügen* (Melusina: romantična opera v treh dejanjih).<sup>6</sup>

2 Leta 1456 je bilo omenjeno literarno delo prevedeno v nemški jezik, okoli leta 1500 pa še v angleški jezik. Paul K. Whitaker, The tragic artist in Grillparzer's »Melusina«, *Monatshefte für Deutsche Unterricht*, Deutsche Sprache und Literatur, vol. 1, št. 2, 1958.

3 Ludwig van Beethoven je bil kot dober Goethejev prijatelj seznanjen z legendo *Die neue Melusine* (Nova Melusina), objavljeno v Goethejevi noveli *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Donald W. Macardle, Beethoven and Grillparzer, *Music & Letters*, vol. 40, 1959, str. 45.

4 Danes se hiša imenuje Beethoven-Grillparzer Haus. Franz Grillparzer je v spomin na njuno prvo srečanje zapisal: »Das erste Mal, daß ich Beethoven sah, war in meinen Knabenjahren - es mochte in den Jahren 1804 oder 5 gewesen sein - und zwar bei einer musikalischen Abendsunterhaltung im Hause meines Onkels, Josef Sonnleithner, damaligen Gesellschafters einer Kunst- und Musikalienhandlung in Wien. Außer Beethoven befanden sich noch Cherubini und Abbé Vogler unter den Anwesenden. Er (Beethoven) war damals noch mager, schwarz und war, gegen seine spätere Gewohnheit, höchst elegant gekleidet und trug Brillen, was ich mir darum so gut merkte, weil er in späteren Zeiten sich dieser Hilfsmittel nicht mehr bediente.« (Prvič sem videl Beethovna v svojih mladostnih letih - lahko je bilo leta 1804 oziroma 1805 - in sicer na eni izmed večernih prireditev v hiši mojega strica Josefa Sonnleithnerja, takratnega družabnika umetnostne in glasbene trgovine na Dunaju. Poleg Beethovna sta bila med prisotnimi tudi Cherubini in Abbé Vogler. On (Beethoven) je bil takrat še suh, črn in je bil v nasprotju z njegovo kasnejšo navado kar najbolj elegantno oblečen. Nosil je očala, kar sem tedaj zelo dobro opazil, saj se v kasnejšem obdobju ni več posluževal tega pripomočka.« Franz Grillparzer, *Beethoven-Grillparzer Haus*, <http://www.aeiou.at/bt-hsg-k.htm> (3. oktober 2010).

5 Lady Wallace, *Beethoven's Letters 1790-1826*, <http://www.fullbooks.com/Beethoven-s-Letters-1790-1826-Vol-22.html> (3. oktober 2010), št. 331. Kasneje je Beethoven še enkrat pisal Grillparzerju, da bi se v zvezi z *Melusino* dobila na sestanku. Lady Wallace, *Beethoven's Letters 1790-1826*, <http://www.fullbooks.com/Beethoven-s-Letters-1790-1826-Vol-22.html> (3. oktober 2010), št. 361.

6 *Melusina* je bila sicer s strani Grillparzerja že leta 1817 zasnovana kot otroški balet. Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke, Historisch-kritische Gesamtausgabe*, ur. August Sauer, zv. 4, Dunaj 1925. Glej tudi: Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, zv. 19, Dunaj 1939 in Franz Grillparzer, *Melusina*, Romantische Oper in drei Aufzügen, <http://books.google.si/books?id=hadlmHK5h3QC&pg=P A69&pg=PA69&dq=grillparzer+melusina&source=bl&ots=LUDAZlHqTr&sig=9FscSO3bPAZtGfSiyxMjY1kIFE#v=onepage&q&f=false> (3. oktober 2010).

Vsebina omenjenega Grillparzerjevega libreta je naslednja:

V prvem dejanju se grof Emerich skupaj s prijateljem Raimundom odpravi na lov. Raimund v žaru borbe z divjim merjascem nesrečno rani Emericha. Užaloščen ob nesrečnem dogodku se glavni moški protagonist Raimund odpravi iskat srečo po svetu in ob tem zaspi v gozdu. V svojih sanjah naleti na tri prelepe nimfe v človeški podobi. Najlepša med njimi, Melusina, ga potolaži. Čeprav je s strani svojih sestrskih nimf opozorjena, naj ljudem ne zaupa, se vanj zaljubi in mu podari čarobni prstan v znak resničnosti njune ljubezni. Ko se Raimund zbudi je njegova edina želja, da bi čimprej našel prelepo Melusino. Kljub opozorilom grofove sestre in Raimundove nesojene ljubezni Berthe ter njegovega zvestega služabnika trola,<sup>7</sup> se za opozorilo ne zmeni, saj je njegova ljubezen do Melusine prevelika. Na svoji roki zagleda Melusinin prstan. Z njegovo pomočjo mu ponovno uspe priklicati ljubljeno Melusino, ki mu obljubi prekrasno življenje na njenem gradu.

Drugo dejanje se odvija v fantastičnem svetu na Melusininem gradu. Melusina v njem nastopi kot kraljica. Zaplet se zgodi, ko Raimund v svoji posesivni ljubezni do Melusine izve, da mora le ta ob sobotah zapustiti grajsko idilo in se vrniti k materi naravi, sam pa se lahko tedaj vrne na zemljo. Na Raimundovo vprašanje, zakaj se morata ob sobotah ločiti, ne dobi odgovora, temveč zgolj svarilo, da njuna zveza ne more več obstajati v kolikor bi tedaj prišlo do njunega srečanja. S težavo ji obljubi, da ne bo prekršil omenjene zaveze. Raimunda vedno bolj razjeda dvom, tako naposled podleže skušnjavi, prekrši obljubo ter v soboto Melusino s prstanom prikljče k sebi. Ko jo zagleda presenečen ugotovi, da ne gre za kraljico, temveč nimfo. Melusinina skrivnost je razkrita.

V tretjem, zadnjem dejanju je Raimund, zaradi razkritja skrivnosti, primoran za vedno zapustiti fantastični svet. Melusino tako razjeda žalost ob izgubi svojega ljubimca. Raimund pa se zgrožen zaradi Melusinine prevare odloči za poroko s svojo zemeljsko ljubeznijo Bertho. Ob poroki zavrže čarobni prstan in se tako za vedno odpove Melusini. Kljub temu pa slednja po Raimundovi smrti svojega ljubimca ponovno pokliče v večno življenje.

Čeprav je torej Grillparzer Beethovnu predložil povsem nov libreto, slednji kasneje svoje namere o uglasbitvi še enega opernega dela ni uresničil. Beethoven namreč ni bil zadovoljen s premalo izrazitim dramaturškim lokom Grillparzerjevega libreta, kar je naposled pripeljalo do neuglasbitve le tega.<sup>8</sup> Grillparzer nikakor ni bil glasbeni analfabet, saj je med drugim tudi s področja glasbe napisal vrsto zanimivih poljudno-znanstvenih razprav, med katerimi je najbolj odmevala njegova kritika Webrovega *Čarostrelca*.<sup>9</sup> Kot libretist dunajskega »Burgtheatra« (Dvornega gledališča) je ob nastanku libreta leta 1823 vsekakor zasedal eno izmed najpomembnejših mest na področju dunajske glasbeno-scenske umetnosti.<sup>10</sup> Vendar se zdi, da predvsem zavoljo nekaterih nekonsistentnosti v libretu, ki je na pol tragična, na pol pravljicična zgodba ni uspel prepričati Beethovna. Operni libreto namreč po eni strani izkazuje tradicijo dunajske »Schicksalsdrame« (drame usode), v kateri se mora posameznik popolnoma ukloniti višjim silam, po drugi strani pa gre v prvi vrsti

<sup>7</sup> Slednji ima podobno vlogo kot denimo Leporello v *Don Giovanni* ali pa Papageno v *Tamini*. Trol namreč obožuje Raimunda zavoljo njegovih krščanskih vrednot in v Melusini ne vidi nič drugega kot hudica.

<sup>8</sup> Poleg tega naj bi bil vzrok tudi v Beethovnovih številnih obveznostih, ki jih je imel tedaj ob komponiranju *9. simfonije*.

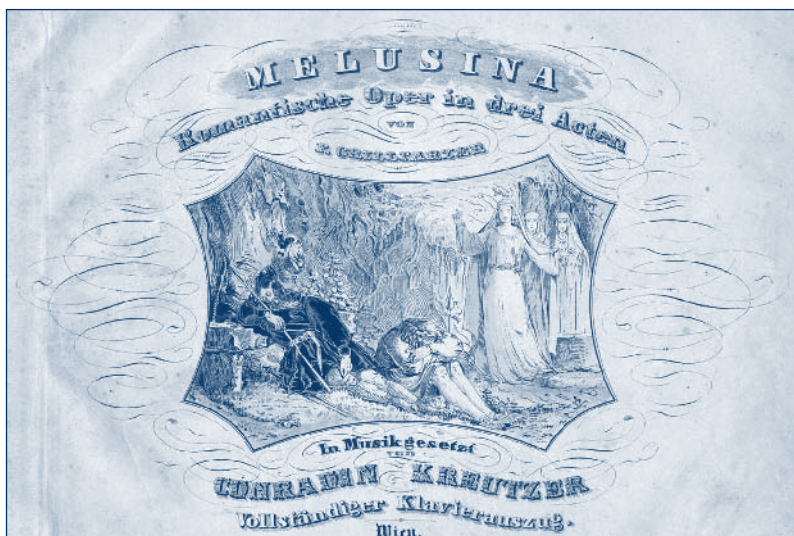
<sup>9</sup> Franz Grillparzer, *Der Freischütz*, Oper von Maria Weber, Dunaj 1821.

<sup>10</sup> Tako je lahko vplival celo na zasedbe posameznih pevskih vlog. Johann Hüttner, *Zur Aufführungspraxis im Wien des frühen 19. Jahrhunderts am Beispiel von Franz Grillparzer und Ferdinand Raimund*, *Theater und 19. Jahrhundert*, Hildesheim 2009, str. 61.

za pravljичno romantično zgodbo, v kateri je glavni junak v skladu s tedaj vodilno romantično zapovedjo o nasprotju med idealom in stvarnostjo vseskozi razpet med realnim in namišljenim svetom. Prav ta nepovezanost pravljичnega in dramatičnega značaja libreta se zdi torej tista, ki v dramaturškem pogledu deluje bolj ali manj neprepričljivo.

Grillparzerjev libreto bi torej bržkone utonil v pozabo, če v 30. letih ne bi vzpodbudil zanimanja nemškega skladatelja in dirigenta Conradina Kreutzerja<sup>11</sup>, ki se je že poprej izkazal z nadvse številnim glasbeno-scenskim opusom. Slednji je natanko desetletje po njegovem nastanku, leta 1833, tudi uglasbil Grillparzerjev libreto. Njegova uglasbitev, ki je z govornimi dialogi prej singspiel kot »velika romantična opera«<sup>12</sup>, je 27. februarja 1833 v »Königstheater« (Kraljevem gledališču) v Berlinu doživela svetovno premiero. Nadvse uspešni praižvedbi so sledile številne uprizoritve na Dunaju in drugod, ki so istega leta tudi Felixa Mendelssohna Bartholdyja spodbudile k uglasbitvi koncertne uverture »Die schone Melusine« (op. 32). Slednjo so 14. novembra 1833 z velikim uspehom praižvedli v Londonu.

Libreto *Melusine* seveda izkazuje tesno sorodnost z nekaterimi drugimi libreti, ki tematizirajo ljubezensko razmerje z nimfo. Med njihovimi uglasbitvami je seveda najbolj znamenita opera *Rusalka* Antonína Dvořáka. Tudi Emerika Berana je konec 19. stoletja Grillparzerjev libreto spodbudil k nastanku opere *Melusina*. Izvirni Grillparzerjev libreto je kasneje dopolnil Josip Manda, skladatelj pa opero iz tridejanke predelal v štiridejanko.<sup>13</sup>



Slika 1. Naslovnica klavirskega izvlečka *Melusine* Conradina Kreutzerja, Dunaj 1833.

<sup>11</sup> Conradin Kreutzer (22. 11. 1780, Messkirch, Baden - 14. 12. 1849, Riga), skladatelj in dirigent. Prvo glasbeno izobrazbo je dobil pri lokalnem zborovodju J. B. Riegerju, kasneje pa je pri Ernstu Weinrauchu študiral glasbeno teorijo in orgle. Leta 1798 je začel s študijem na Univerzi v Freiburgu in se po letu 1800 popolnoma posvetil glasbi. Leta 1804 je odšel na Dunaj, kjer je zdi se študiral pri Johannu Georgu Albrechtsbergerju. Po prvih večjih opernih uspehih po letu 1810 je s svojimi operami gostoval na številnih najuglednejših opernih odrih in tam deloval tudi kot kapelnik. Peter Branscombe, »Kreutzer, Conradin«, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, [http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session\\_search\\_id=236400747&hitnum=1&section=music.15528](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=236400747&hitnum=1&section=music.15528) (3. oktober 2010).

<sup>12</sup> Conradin Kreutzer, *Melusina*, Romantische Oper in drei Acten, Dunaj 1833.

<sup>13</sup> Zaradi dramaturško premalo izrazitega in predolgega konca je Beran zadnje dejanje razdelil na dve dejanji.

Čeprav je bil Emerik Beran po rodu iz Brna, je prvo intenzivnejšo glasbeno izobrazbo pridobil v Olomucu, za časa svojih srednješolskih let. Za Beranov glasbeni razvoj in odločitve za glasbeni študij je bilo tako nadvse pomembno, da je bil Olomuc tudi pokrajinsko glasbeno središče s stalnim nemškimi gledališčem (»Deutscher Theaterverein«), opero (»Městské divadlo«), dramo ter rednimi koncerti. Že v gimnazijskih letih je torej v kar dveh obsežnejših zvezkih podrobno opisal več opernih predstav, ki sta jih uprizarjali tamkajšnje nemško gledališče in mestna opera.<sup>14</sup> Tako se je že zgodaj seznanil z najznamenitejšimi deli iz železnega repertoarja operne literature. Kaže, da je ostal operni umetnosti predan tudi po odhodu v Brno jeseni 1884, saj je vse do začetka študija na tamkajšnji Orglarski šoli, še naprej sestavljal svoj seznam s popisom glasbeno-scenskih del.<sup>15</sup>

Beranovo izredno navdušenje nad vsem kar je na takšen ali drugačen način povezano z operno umetnostjo pa je vsaj posredno verjetno spodbudilo tudi odprtje »Národného divadla« (Narodnega gledališča) jeseni 1883 v Pragi. Slednje je kot reprezentativno češko glasbeno-scensko poustvarjalno telo vplivalo ne le na povečano število opernih uprizoritev v češkem jeziku, temveč je odprtje novega gledališča pomembno pospešilo tudi nastanek domače glasbeno-scenske ustvarjalnosti. Tako je postala potreba po novih čeških glasbeno-scenskih delih bolj aktualna kot kadarkoli prej. Na odru omenjene ustanove se je torej od slovesnega odprtja 18. novembra 1883 s Smetanovo *Libušo*, zvrstilo več čeških glasbeno-scenskih del, ki so trajno zaznamovala češko operno produkcijo.

Podobno kot številne druge češke skladatelje, je tudi Berana odprtje Narodnega gledališča v Pragi spodbudilo k prvim glasbeno-scenskim poizkusom. Po začetku svojega študija na Janáčkovi Orglarski šoli v Brnu, ki je bila tedaj po kvaliteti povsem enakovredna praškemu državnemu konservatoriju,<sup>16</sup> je jeseni leta 1884 tudi v moravski kulturni prestolnici na področju glasbeno-scenske umetnosti naletel na ugodne pogoje. Zaradi sodobne odrske opreme je namreč nemško Mestno gledališče v Brnu veljalo za najmoderneje v celotni monarhiji, saj je vse od leta 1882 delovalo v novi, nadvse razkošni zgradbi. Tamkajšnje češko gledališče pa se na takratnih lepakih pojavlja zgolj kot »Prozatímní české divadlo« (začasno češko gledališče), zato ni uspelo s kontinuiranim uprizarjanjem opernih in gledaliških predstav.

V Brnu je Beran nadaljeval s poustvarjalnim delovanjem v gledališču. Sprva se je moral zadovoljiti z mestom substituta v opernem orkestru nemškega Mestnega gledališča, ki ga je dobil s 1. februarjem 1889. Prvo operno sezono je deloval kot violončelist, v sezoni 1889/90 pa večinoma kot korepetitor.<sup>17</sup> Službo substituta v opernem orkestru

<sup>14</sup> Na seznamu so vseskozi podrobno navedena imena glavnih oseb in nastopajočih.

<sup>15</sup> Med drugim je takoj po prihodu v Brno na nekdanjega gimnazijskega sošolca Jaroslava Souška v Olomucu naslovil pismo: »Kako je s Tvojim igranjem violine? Kakšen koncertni spored imate? Poročaj mi tudi, katere opere izvajajo v gledališču in vse, kar veš o nastopajočih.« Emerich Beran, Brno, 28. oktobra 1884.

<sup>16</sup> Jernej Weiss, *Emerik Beran (1868–1940): Samotni svetovljan*, Študentska založba Litera, Maribor 2008, str. 125.

<sup>17</sup> Že po prvih petih mesecih mu je tedanji prvi kapelnik mestnega gledališča napisal priporočilo, v katerem zapiše: »Gospod Beran se je izkazal kot nadarjen in inteligent glasbenik ter si je pri vseh svojih predpostavljanih pridobil največje zaupanje.« Carl Dumont, Brno, 27. junija 1889. Kot nadomestni violončelist je na mesec prejemal 40 guldnov, kot korepetitor pa še 50 guldnov prihodka, s katerim je bilo mogoče le težko preživeti. Treba je vedeti, da je kot substitut plačo prejemal samo, če je tudi igral. Jernej Weiss, *Emerik Beran (1868–1940): Samotni svetovljan*, Študentska založba Litera, Maribor 2008, str. 25.

Mestnega gledališča je opravljal do 15. aprila 1890, ko je bil kot še ne enaindvajsetletni diplomant Orglarske šole že dobro leto dni po končanem študiju na povabilo svojega nekdanjega profesorja in takratnega ravnatelja Orglarske šole Leoša Janáčka imenovan za pomožnega učitelja omenjenega visokošolskega zavoda.<sup>18</sup> Ob sprejemu nove službe je bil ravnateljstvu nemškega gledališča primoran poslati pisno odpoved, ki je bila 15. aprila 1890 tudi sprejeta. V orkestru pa je, kolikor mu je le dopuščal čas, sodeloval tudi pozneje. Poustvarjalna praksa z bogatim repertoarjem in visoko poustvarjalno ravniyo mu je seveda dajala veliko izzivov in osebnega zadovoljstva. Večkrat si je tudi pozneje želel vrniti v operni orkester, vendar zaradi številnih drugih obveznosti to ni bilo več mogoče.<sup>19</sup>

Tako še zdaleč ni nenavadno, da so za razmah operne produkcije nadvse ugodni pogoji v Brnu, Beranovo dolgoletno poustvarjalno delovanje in njegovo izredno zanimanje za glasbeno-scenska dela pri njem kmalu spodbudili tudi prve ustvarjalne poizkuse. Že v obdobju pred začetkom skladateljevega študija na Orglarski šoli v Brnu namreč zasledimo nekatere skice njegove kasnejše opere, ki kljub pomanjkanju elementarnega kompozicijskega znanja izkazujejo veliko potrebo po glasbenem izražanju, ki poslej ni več ugasnila. Prve skice za opero »Melusina« tako izvirajo že za časa pred Beranovim sprejemom na Orglarsko šolo.<sup>20</sup> Omenjeno delo, ki je prvo in edino operno delo v njegovem opusu, pa je dokončal jeseni leta 1896, saj je na partituri opere kot datum nastanka naveden 9. september 1896, kar pomeni da je za dokončanje opere skupaj potreboval več kot desetletje. Torej je *Melusino* dokončal že v Brnu, natanko dve leti pred prihodom na mesto glasbenega učitelja na Državnem moškem učiteljišču v Mariboru jeseni 1898.

Čeprav je bila v tedaj reprezentativnem češkem glasbenem častniku *Dalibor*<sup>21</sup> že v sezoni 1897/98 napovedana tudi izvedba Beranove opere, do nje zaradi neznanih razlogov ni prišlo. Številne Beranovemu glasbeno-ustvarjalnemu in poustvarjalnemu delu večinoma naklonjene koncertne kritike iz dnevnega časopisja sicer kažejo, da je moral biti skladatelj v letih 1897 in 1898 močno prisoten v glasbeni zavesti brnskega meščanstva.<sup>22</sup> Toliko bolj presenetljivo je, da se je ob velikih skladateljskih in poustvarjalnih (zborovodskih, dirigentskih in drugih) uspehih ter ugledu, ki ga je kot pedagog užival v moravskem glavnem mest, po letu 1898 odločil zapustiti Brno in oditi v takrat še dokaj provincialni Maribor.

Opera tudi kasneje ni doživela praižvedbe, čeprav obstajajo indici, ki kažejo na izvedbo v graškem gledališču leta 1901. Beran si je vsekakor močno prizadeval za izvedbo njegove edine opere, med drugim tudi v »Wiener Hofoper« (dunajski Dvorni operi), ki

<sup>18</sup> Ob imenovanju je bil Beran prisiljen zapustiti službo v tamkajšnjem opernem orkestru. Položaj državnega uradnika namreč po tedanjih šolskih predpisih ni bil združljiv z zaposlitvijo v gledališču. Učitelj je bil dolžan pedagoškemu delu posvečati vse svoje sile in ves delovni čas. Tega mu potemtakem tako ali tako ni ostalo dovolj za morebitno opravljanje honorarnega dela. Ibidem.

<sup>19</sup> Jernej Weiss, *Emerik Beran (1868–1940): Samotni svetovljan*, Študentska založba Litera, Maribor 2008, str. 25

<sup>20</sup> Prve skice za opero natančneje datirajo z dnem 2. julija 1885.

<sup>21</sup> Beran je bil dve desetletji do začetka 1. svetovne vojne naročen na praški glasbeni časopis *Dalibor*, s katerim se je seznanjal z najnovejšim glasbenim dogajanjem v čeških deželah. Časopis je izdajal založniški glasbeni zavod Mojmir Urbánka, s sedežem na Jungmannovi 14 v Pragi. Beran je bil naročen tudi na nekatere druge glasbene časopise, kot so *Moravske hudebne noviny* in *Hudba*.

<sup>22</sup> Odbor društva »Brünner Musikerbund« je Beranu pisno čestital »za veliki uspeh« ob izvedbi simfonične skladbe *Legenda I* v mestnem gledališču in dodal, da si društvo šteje v čast imeti Berana v vrstah svojih članov.

pa je bila tedaj, kot reprezentativna operna hiša avstro-ogrske monarhije, manj znanim skladateljem težko dostopna. Tako ravnateljstvo dunajske Dvorne opere Beranove opere ni uvrstilo na koncertni spored tamkajšnje operne hiše z argumentom, da naj bi bil spored za operno sezono 1900/01 že sestavljen. Po dunajski zavrnitvi *Melusine* je skladatelj ubogal nasvet tamkajšnje operne uprave in z izvedbo poskusil pri Združenih mestnih gledališčih v Gradcu. Po pregledu pisma iz Beranove zapuščine z dne 7. septembra 1901, si je prizadeval, da bi *Melusino* v graškem gledališču izvedel kapelnik Weissleder, vendar po pregledu tamkajšnjih gledaliških listov ugotovimo, da do izvedbe v Gradcu ni prišlo.<sup>23</sup> Sledilo je še več neuspešnih poizkusov, da bi opero plasiral na operne odre v Brnu, Pragi in Bratislavi, neuspešen pa je bil tudi poizkus izdaje operne partiture pri založniški hiši Breitkopf & Härtel.

Posebno Beranov nekdanji profesor ter kasnejši učiteljski kolega in prijatelj Leoš Janáček, je kot eden izmed najpomembnejših opernih skladateljev v začetku 20. stoletja Berana vseskozi spodbujal k praižvedbi *Melusine*. Tako ga je večkrat pozval k dokončanju klavirskega izvlečka opere,<sup>24</sup> ki pa ga je Beran zavoljo nadvse številnih pedagoških obveznosti uspel dokončati šele po Janáčkovi smrti, 18. novembra 1928. Beran tako v njuni nadvse obsežni korespondenci<sup>25</sup> Janáčka večkrat sprašuje, ali bi morda lahko bila *Melusina* premierno uprizorjena v Brnu, kjer je kot skladatelj, za časa svojega delovanja že dosegal lepe uspehe. Janáček je bil namreč tedaj v brnskih glasbenih krogih na opernem področju že nesporna avtoriteta in bi s svojim ugledom lahko vplival na tamkajšnjo gledališko upravo, da bi v program sprejeli Beranovo *Melusino*.<sup>26</sup> Od nastanka *Melusine* leta 1896 si je torej Beran vseskozi prizadeval za njeno uprizoritev in jo pošiljal na različne naslove, vendar je bil ob tem vsakokrat zavrjen.

Podobna usoda je po praižvedbi *Jenufe* leta 1904<sup>27</sup> doletela tudi Janáčka, ki si je pri tedanjem direktorju Opere narodnega gledališča v Pragi, Karlu Kovařovicu, več kot desetletje zaman prizadeval za praško uprizoritev omenjene opere. Kovařovic se je pri svoji odločitvi vseskozi skliceval na tehnične pomanjkljivosti opere in premiero dovolil šele po lastni reviziji partiture. Opero so tako pod njegovim vodstvom v Pragi premierno uprizorili šele 26. maja 1916. Prav omenjena praška uprizoritev pa je *Jenufi* na stažaj odprla vrata drugih evropskih opernih odrov. Zanimivo je, da med prvimi uprizoritvami opere na tujem, 28. oktobra 1922, najdemo tudi premierno uprizoritev *Jenufe* na odru ljubljanske Opere.

Janáček je torej na lastni koži izkusil Beranovo stisko. Tako ni presenetljivo, da skoraj celotno korespondenco med Janáčkom in Beranom zaznamujejo skrbi, ki jih je Beranu povzročala (ne)uprizoritev *Melusine*. Nazadnje jo je tik pred začetkom prve

<sup>23</sup> <http://www.gewi.kfunigraz.ac.at/muwi/GrazerOper/ua.htm> (5. december 2007).

<sup>24</sup> Leoš Janáček, Brno, 4. junija 1914.

<sup>25</sup> Jernej Weiss, The forgotten correspondence between two friends: Leoš Janáček (1854–1928) and Emerik Beran (1868–1940), *Muzikološki zbornik* 41 (2005), str. 91–98.

<sup>26</sup> »Ansambel je zadosti velik in zadosti zmogljiv, da sodeluje pri izvedbah oper, kot so Fidelio, Dalibor ali Carmen.« Emerik Beran, Maribor, 8. junija 1914.

<sup>27</sup> 21. januarja 1904 je praižvedbo dirigiral dirigent in skladatelj Cyril Metoděj Hrazdíra, Beranov študijski kolega in kasnejši dirigent Slovenske filharmonije, John Tyrrell, »Hrazdíra, Cyril Metoděj«, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, [http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session\\_search\\_id=1032436173&hitnum=1&section=music.13445](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=1032436173&hitnum=1&section=music.13445) (3. oktober 2010).

svetovne vojne ponudil opernemu gledališču v Zagrebu, vendar opera tudi tokrat ni bila uvrščena v gledališki program. Po zadnjem neuspelem poskusu je Beran za dobro desetletje opustil vsa prizadevanja za njeno uprizoritev. Tako je šele za časa njegovega zadnjega obiska Brna januarja 1925, ob podelitvi častnega doktorata Janáčku s strani Masarykove univerze v Brnu, ponovno obudil misli na praizvedbo. V pismih iz tega časa namreč ponovno omenja *Melusino*, ki naj bi jo naposled poslal Janáčku. Poskusi za uprizoritev opere na tujem so namreč predvsem zavoljo spremenjenih kulturno-političnih razmer po koncu prve svetovne vojne, ko je med drugim tudi nemško gledališče prešlo v češke roke, ponovno oživel.<sup>28</sup> Vendar iz korespondence ni videti, da bi Beran *Melusino* tudi zares poslal Janáčku. Verjetno je izgubil zaupanje v tamkajšnjo gledališko upravo.

Da je bila v Beranu resnično prisotna velika želja za praizvedbo njegove edine opere, kaže tudi nadaljnja korespondenca z Janáčkovo soprogo Zdenko Janáček v 30. letih, torej po Janáčkovi smrti leta 1928. Beran v pismih slednji ne le poroča o družinskih in poklicnih zadevah temveč jo med drugim prosi tudi za posredovanje v zvezi z izvedbo njegove opere. Tako v enem izmed pisem zapiše, da bi bil resnično srečen, če bi končno izvedli njegovo *Melusino*.<sup>29</sup> O možnosti uprizoritve naj bi se po njenem posredovanju pogovarjal celo s takratnim ravnateljem brnske opere Františkom Neumannom, ki pa je bil do izvedbe v tamkajšnjem gledališču precej zadržan. Beran je v pismu Janáčkovi soprogi zapisal še, da še vedno upa na operi prijaznejše čase. Tudi v zadnjem pismu gospe Janáček je omenil *Melusino*, ki doma »še vedno leži v predalu«.<sup>30</sup> V istem pismu je tudi priznal, da obupuje nad tem, da bi lahko sam še doživel njeno praizvedbo.

Beranovo veliko željo za izvedbo svoje edine opere izkazuje tudi dejstvo, da je kljub neštetim zavrnitvam sam izdelal celoten izvedbeni material (partituro, klavirski izvleček in celo vse posamezne instrumentalne parte) za morebitno uprizoritev *Melusine*.<sup>31</sup> Čeprav natančnejši vzroki za njeno neuprizoritev s strani omenjenih gledališč nikoli niso bili natančneje podani, gre verjetno predvsem skladateljevi anonimnosti na glasbeno-scenskem področju pripisati glavni razlog za številne zavrnitve s strani različnih gledališč. Čeprav je torej vse od svojih gimnazijskih let Beran predvsem kot poustvarjalec kazal izrazito zanimanje za opero, je poleg *Melusine* na glasbeno-scenskem področju leta 1890 napisal zgolj balet *Ples nimf*,<sup>32</sup> ki prav tako ni doživel praizvedbe. Beran se torej nikoli ni intenzivneje posvečal glasbeno-scenski ustvarjalnosti. Drugi pomemben razlog pa se verjetno skriva v dejstvu, da opera

<sup>28</sup> Tako je Janáček v enem izmed pisem Beranu zapisal, da sta »tako mestno gledališče kot mesto nasploh poslej v njihovih rokah.« Leoš Janáček, Luhačovice, 25. julija 1919.

<sup>29</sup> Nadaljnje tesne vezi med Beranom in Janáčkovo soprogo so presenetljive, saj sta bila zakonca Janáček zadnja leta skupnega življenja v dokaj slabih odnosih, predvsem zaradi Janáčkovega tesnega prijateljstva s Kamilom Stössl, John Tyrrell, *Intimate Letters*, Faber and Faber, London 1994. Glej tudi: Charles Susskind, *Janáček and Brod*, Yale University Press, New Haven and London 1985, str. 54–57.

<sup>30</sup> Emerik Beran, Ljubljana, 22. decembra 1936.

<sup>31</sup> Leta 1957 je Društvo slovenskih skladateljev natisnilo partituro Predigre k operi *Melusina*. Partitura nosi oznako: Ed. DSS 1295\*. Predigro k operi je 19. marca 2007 za potrebe RTV Slovenija na novo posnel Simfonični orkester RTVS pod vodstvom dirigenta Marka Hribernika (posnetek nosi oznako: S – 6258), med drugim pa so prizadevanja za oživitve zavesti o Beranovem pomenu za glasbeno kulturo na Slovenskem pripeljala tudi do koncertne praizvedbe Beranove predigre k operi *Melusina* (23. slovenski glasbeni dnevi, 21. aprila 2008, Simfonični orkester RTV SLO pod vodstvom Antona Nanuta).

<sup>32</sup> Slednji je bil napisan 30. marca 1890.



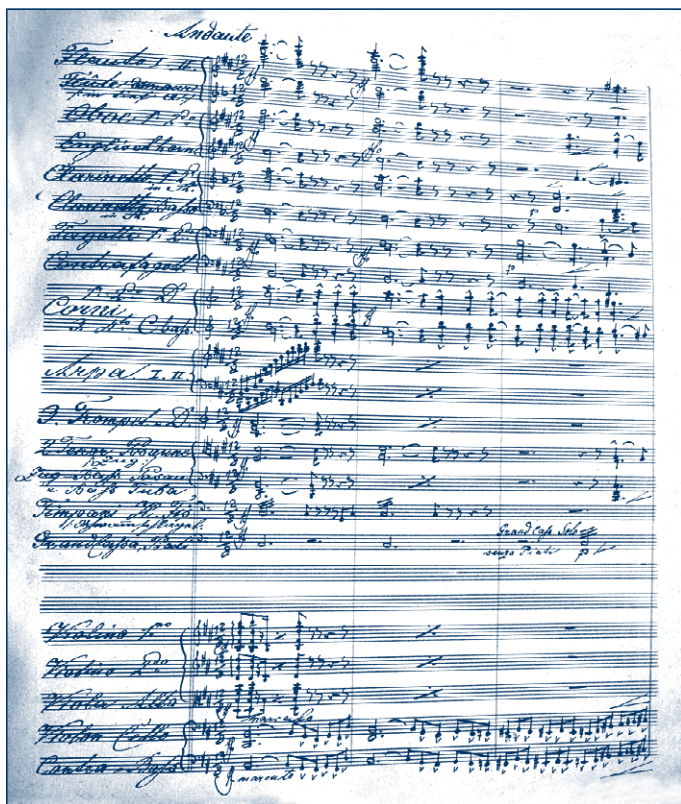
kljub nemškemu libretu, zavoljo skladateljevega češkega porekla ni bila v skladu s programsko politiko takrat prevladujočih nemških opernih gledališč. V takrat izjemno redkih čeških opernih hišah pa prav tako ni bila izvedena, ker so na repertoar večinoma uvrščali zgolj najpopularnejša dela iz češke operne literature. Treba je vedeti, da sta bili vse do konca prve svetovne vojne gledališči v mestih, ki ju je Beran s svojim glasbeno-pedagoškim, poustvarjalnim in nenazadnje ustvarjalnim delovanjem najbolj zaznamoval – Brnu in Mariboru – trdno v nemških rokah.<sup>33</sup> Ne le, da je bilo v njih na prehodu iz 19. v 20. stoletje skorajda nemogoče pričakovati izvedbo opere širši javnosti bolj ali manj neznanega češkega skladatelja, tudi stalna zaposlitev v tamkajšnjih mestnih gledališčih se je zdela za Berana kljub občasnim angažmajem izjemno težko dosegljiva. Eden izmed vzrokov za neuprizoritev *Melusine* bi seveda lahko bile tudi nekatere pomanjkljivosti v partituri, vendar se zdi manj verjetno, da so si v opernih gledališčih ob pravi poplavi glasbeno-scenskih del konec 19. stoletja bili pripravljeni vzeti čas za boljše analizo le te. Tako so do Berana večinoma nastopali s pozicije moči in ob zavrnitvah njegove partiture niti niso poizkušali natančneje argumentirati razlogov zanje.

V Beranovem skladateljskem ustvarjanju je sicer mogoče spoznati močno individualnost, ki v kompozicijskih in idejnih ter estetskih vprašanih vseskozi sledi svojim lastnim zakonitostim. Tako Beran kot Janáček sta se zavedala različnih estetskih nazorov in iz njih izhajajočih skladateljskih usmeritev. Zato sta v svoji nadvse obsežni korespondenci le redko razpravljala o konkretnjših kompozicijskih ali estetskih vprašanih. Beran je namreč vseskozi ostajal v območju tradicionalnega glasbenega stavka. Kljub temu pa je Janáček cenil Beranovo skladateljsko samoniklost.

Kljub nekaterim pomanjkljivostim, ki se kažejo predvsem v okornem sekvenciranju in pomanjkanju motivično-tematske invencije, že predigra k operi *Melusina* nakazuje nekatere bistvene značilnosti Beranove operne ustvarjalnosti. Predvsem se zdi, da skladatelj iz wagnerjanskega glasbenega stavka prevzema sekvencno nizanje s preprostimi vzporednimi tonalnimi preskoki, brez zadostnega izpeljevanja, kar v sami uverturi pripelje do izrazito kvadratne formalne strukture. Tudi njen nadvse dramatičen začetek, v svoji izdatnosti instrumentacije spominja na nekatere Wagnerjeve glasbene drame. Z živim in prepričljivim glasbenim izrazom učinkuje nadvse prepričljivo kot razpoloženski uvod v opero. Posebej velikopotezna instrumentacija je tista, s katero je znal skladatelj doseči prepričljive barvne efekte z večšim izmenjavanjem godal in pihal. Njihove nastope markantno uvaja emocionalno impulziven orkestralni stavek z dvema karakterističnima, ob melodičnih in harmonskih spremembah hitro ponavljajočima se motivoma.

---

33 Manica Špendal, *Iz mariborske glasbene zgodovine*, Založba Obzorja, Maribor 2000, str. 267. Kljub nemški prevladi pa je Beran tudi v Mariboru še naprej zvesto obiskoval glasbeno-gledališke predstave. Iz tega obdobja je namreč ohranjena njegova abonentna izkaznica Narodnega gledališča v Mariboru.



Slika 2. Prva stran predigre k Beranovi *Melusini*, Brno 1896.

Podobno kot številni drugi skladatelji na prehodu iz 19. v 20. stoletje je bil tudi Beran v *Melusini* vseskozi razpet med odločanjem o zaokroženih pevskih številkah oziroma med tako imenovano točkovno opero z arijami, dueti itd. in dramatičnim, prekomponiranim stavkom po Wagnerjevem vzoru. Nenavadno sorodnost z wagnerjansko idejo opere kaže tudi izbrana mitološka snov. Tako postane podobno kot v Wagnerjevi tetralogiji, prstan smrtonosen za vsakogar, ki se ga polasti. Beran je torej izbral mitološko snov, ki zahteva posebno dramaturško in glasbeno obdelavo, vendar je kljub temu ohranil nekatere tradicionalnejše oblikovne in tematske pristope. V njegovem karakteriziranju glavnih protagonistov ljubezenskega trikotnika Melusina-Raimund-Bertha pa je mogoče razbrati tudi nekatere bolj realistične poteze, značilne za veristično opero.

Kljub temu, da je točkovna struktura zabrisana, tako ni povsem opustil številčne oblike opere. Gradnja prvega dejanja je, v kolikor dejanje opazujemo v glavnih obrisih, tridelna in je v nekem smislu simetrična. Medtem ko sta na začetku in koncu dejanja razgibana zborovska prizora, ki z zboroma lovcev slikata pastoralno vzdušje, je osrednji del, ki obsega (tri arije in recitative ter duet) izrazito intimnega značaja. Posebno pozornost v prvem dejanju zasluži živahen instrumentalni intermezzo z naslovom *Ples*

*in petje nimf* v katerem gre za ples pravljčnih bitij, ki je s svojo kratko ponavljajočo se motiviko izrazito slovanskega značaja. Beran sicer pred komponiranjem *Melusine* ni imel večjih izkušenj na področju vokalne glasbe. Skladatelj je tako presenetil z zahtevnostjo sicer bolj ali manj lirično-koloraturnih pevskih partov. Zdi se, da je tudi Beran še vedno zaupal preverjeni formuli z značilno belcantistično pevsko melodiko. Tako je že v prvi Raimundovi ariji, s kar tremi drugimi b-ji v pevskem partu, pred tenoristom vse prej kot lahka naloga.

Drugo dejanje tako po glasbeni kot tematski plati večinoma ne predstavlja izrazitega kontrasta k prejšnjemu dejanju. Tudi nadaljevanje opere se odvija v izmenjavanju krajših epizod solistov in zbora, kar je vsekakor bolj značilnost verističnih kot wagnerjanskih oper. Za zборе je posebej značilno nizanje ponavljajočih se motivov in izraznosti, ki je blizu češki romantiki. Drugo dejanje se v celoti odvija v pravljčnem, vilinskem svetu na gradu, ki ga je znal skladatelj nadvse živo upodobiti. Tudi v tem dejanju se pojavljajo nekatere pastoralne reminiscence – predvsem z *Majsko pesmijo* podeželanov, ki kažejo na skladateljevo zgodnjeromantične vzore.

V začetku enotno zadnje dejanje, ki ga z zanosno in široko sopransko kantileno zaznamuje predvsem prizor Melusinine kopeli, je skladatelj ob kasnejšem revidiranju partiture zavoljo večje dramaturške prepričljivosti razdelil na dva dela. Medtem ko lahko v tretjem dejanju občudujemo Melusinino kantileno, pa četrto dejanje v vsebinskem smislu zaznamuje predvsem razkritje Melusinine skrivnosti in njeno slovo. S simfoničnim razpredanjem, ki ga v omenjenem dejanju glasbeno karakterizira predvsem motiv Melusinine skrivnosti, tako Beran v zadnjem dejanju nakaže naslonitev na Wagnerjevo tehniko vodilnih motivov. Beran seveda pri delu z vodilnimi motivi ni tako konsistenten kot Wagner – nastop protagonista ali omemba predmeta namreč nista vedno opremljena z vodilnim motivom. Torej gre v resnici bolj za uporabo spominskih motivov, ki prav tako izkazujejo Beranovo zavezanost tradiciji. Prevladujoče turobno vzdušje zadnjega dejanja še poglobljajo značilni harmonski postopi s sorazmerno pogosto uporabo zmanjšanih septakordov. Finale kljub temu ne kaže zahtevnejše ansambelske zasnove. Nastopi solistov so redki, pretežno epizodne narave in ne predstavljajo izrazitejšega kontrasta nasproti zboru. Razen tega pogrešamo postopno gradacijo, zaradi česar finale ne napravi močnejšega dramatičnega vtisa, tipičnega za »veliko romantično opero«.

V tej zvezi se zdi potrebno poudariti, da skladatelju včasih primanjkuje moči pri snovanju dramatsko bolj izrazitih mest, za kar je v prvi vrsti iskati vzrok v že omenjeni dramaturški nekonsistentnosti libreta. Po drugi strani pa slednji prepriča predvsem s svojo aktualnostjo. Predvsem Raimundova razpetost med svetom namišljenih ljubezenskih idealov in včasih ne tako privlačno stvarnostjo se zdi v današnji z lepotnimi in drugimi ideali zasvojeno družbo še kako aktualna. V operi je tudi kar nekaj prepričljivejših in muzikalno lepih arioznih pasusov, kjer se znatno razširi skladateljeva harmonska paleta s prehajanjem v oddaljenejšo tonalitete. Na pomen orkestrskega snovanja v omenjeni operi kažejo številni instrumentalni uvodi, medigre in poigre ter ves čas precej samostojno oblikovana spremljava ter nenazadnje uporaba reminiscentne motivike. Slednja je tudi jasen dokaz za Beranovo prizadevanje, da svojo kompozicijo psihološko intenzivira in poglobi. Seveda v tej zvezi nikakor ne smemo pozabiti na obsežno predigro, ki bi jo zavoljo zvočne efektnosti in celovitosti lahko imeli kar za samostojno kompozicijo.

Sicer pa je orkestracija vseskozi nadvse prepričljiva in kaže na skladateljevo težnjo, da s primernim izborom instrumentov podčrta vsebinski moment dogajanja.

Postavlja se torej vprašanje smiselnosti uprizoritve Beranove *Melusine*. Gotovo bi opera, predno zagleda luč sveta, potrebovala določene strokovne posege v partituro in operni libreto. Kljub omenjenim pomanjkljivostim pa gre nedvomno za eno prvih velikih romantičnih oper, ki jih je konec 19. stoletja moč pripisati kateremu od na Slovenskem delujočih skladateljev. Opera bi si torej že zavoljo svoje historične vrednosti zaslužila praižvedbo. Nedvomno je v Beranovi *Melusini* moč zaslediti poizkus združevanja velike in romantične opere, izmed katerih se vsaka veže na svoj element opere kot sestavljene umetnine. Velika opera na kompozicijsko tehniko in romantična opera na mitološko obarvano snov. Da je oznaka »romantična« bolj tematska kot slogovna ni mogoče ugovarjati, saj je takšen v marsičemuh suhet, ki vključuje nastop pravljličnih bitij in element čarobno skrivnostnega. Beran je torej *Melusino* upravičeno poimenoval »velika romantična opera«.

Skladatelj je v njej skušal zadostiti ideji glasbene drame in mitološki snovi, obenem pa se ni odpovedal oblikam veristične opere. Glede na to, da je bil takšen zalogaj zares velik in ambiciozen, je mogoče zatistniti oči pred katero izmed skladateljevih in nedoslednosti v partituri. Vsekakor je Beran obvladal orkestralni stavek in znal spretno povezovati glasove in instrumente. Med njegovimi tedanjimi sodobniki sta mu bila verjetno najbližja Smetana in Dvořák, izjemno pa je občudoval tudi Wagnerja, s čigar načeli je povsem soglašal in jih kot je razvidno iz partiture na svoj način tudi skušal posnemati.

Vsekakor je bil Beran široko razgledan glasbenik z nadvse temeljito glasbeno izobrazbo, ki je kot občasni substitut v operi ter velik operni zanesenjak dobro poznal klasično in sočasno operno literaturo, kar je v obdobju formiranja slovenske operne produkcije prej izjema kot pravilo. Kljub velikim naporom za uprizoritev, Beran ni doživel praižvedbe svoje edine opere. Pravzaprav opera, več kot stoletje po njenem nastanku, v glasbenem arhivu mariborske Univerzitetne knjižnice še vedno čaka na svojo prvo uprizoritev. Opera bi si vsekakor zaslužila več pozornosti obeh slovenskih opernih gledališč, ki pa žal do zdaj še nista pokazali zadostnega zanimanja za njeno svetovno praižvedbo.

#### SUMMARY

It seems that in view of the very slow developments in Slovenian opera production – from the singspiel to the more developed opera form, we can count on the fingers of one hand the operas which, at the end of the 19 century, are ranked among the fundamental works of stage music heritage in Slovenia. Given the explicit lack of original Slovenian opera works, all those works lying unstaged in domestic musical archives are all the more valuable. One of these is undoubtedly the large romantic opera *Melusina* by Emerik Beran (1868–1940), which unfortunately lies forgotten and unstaged in the musical archives of the University Library in Maribor.

The libretto for this opera about the beautiful nymph Melusina was written as early as in 1823 by one of the leading Viennese poets of the 19th century, Franz Grillparzer, and was intended for the never-to-be second opera of Ludwig van Beethoven who, after *Fidelio*, never again dipped his toes into operatic waters. It was not until 1833 that Grillparzer's libretto was put to music as a singspiel by German conductor and composer, Conradin Kreutzer (1780–1849), who had previously impressed audiences with a very large music-stage opus. In 1896, Emerik Beran was the last to put Grillparzer's libretto to music as a »large romantic opera«. In particular Beran's former professor at the Organ School in Brno and later on his teaching

colleague and friend, Leoš Janáček, constantly supported Beran to produce the opera. In the latter, the composer's strong individuality can be strongly felt, which in compositional, conceptual and esthetic issues always follows its own laws.

Although Beran's opera has throughout remained within the boundaries of the traditional frames, its musical-historical value alone is certainly reason enough for a premiere production of this opera more than a century after its creation.