

STANJE VEDNOSTI RAZISKOVANJA GLASBENO- GLEDALIŠKEGA DELA NA SLOVENSKEM

GREGOR POMPE

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Izvleček: Članek prinaša prerez stanja raziskav na področju operne ustvarjalnosti in poustvarjalnosti na Slovenskem. Problematisirana je sintagma »slovenska« opera, v katero se nejasno stekata tako operna ustvarjalnost kot tudi poustvarjalnost. Kot boljši termin se izkaže glasbeno-gledališko delo. Izkaže se, da je bila opravljenih večina primarnih, historiografskih raziskav, medtem ko čaka muzikologijo še naloge interdisciplinarnega prediranja v operno kulturo na Slovenskem.

Ključne besede: opera, slovenska opera, glasbeno gledališče

Abstract: This article deals with the state of research on Slovenian opera composition and production. The term "Slovenian opera," which encompasses opera composition as well as opera production, represents the main topic of inquiry. The author suggests using "music-theatrical practice" as a replacement. The fundamental historical studies of Slovenian opera have already been done, and so musicology should concentrate on interdisciplinary investigations of opera in Slovenia.

Keywords: opera, Slovenian opera, music theatrical practice

Najbolj temeljito analizo vednosti o operi v Sloveniji je v preteklem desetletju opravil antropolog Vlado Kotnik. Pri tem je ugotovil, da obstaja o izbrani tematiki precej malo literature, da prevladuje pozitivistično in faktografsko zgodovinsko popisovanje, da so spoznanja modelirana na matrici nacional(istič)nega, da ne obstajajo različni metodološki pogledi, perspektive in specialistične raziskave ter da je raziskovanje opere le domena muzikologije, ki si pri tem jemlje celo določen primat in izključno pravico do raziskovanja predmeta. Kotnik opozarja na popolno »odsotnost tradicije kritičnega, analitičnega, reflektivnega in problematizirajočega obravnavanja opere«,¹ v nadaljevanju pa strne svoja spoznanja v misel, da »je slovensko muzikologijo opera kot njej naturalistično pripisan raziskovalni teritorij zanimala zelo enostransko, arhetipsko, tj. v okviru shematizacij 'nacionalne umetnosti' in njej podobnih taksonomičnih kategorizacij, pri čemer muzikološki pogled na opero ni uspel elaborirati interpretativnega instrumentarija za družboslovno in družbeno analizo opere, temveč se je povečini odel v glasbenozgodovinski

¹ Vlado Kotnik, *Antropologija opere. Pomen idej za razumevanje opernega fenomena in imaginarija*, Koper, Univerza na Primorskem, 2005, str. 201.

deskripcionizem in inventarizem.«² Kljub za muzikologijo precej neugodni Kotnikovi dikciji, se je z izsledki njegovih raziskovanj mogoče strinjati. Vendar pa velja v nadaljevanju poiskati vzroke za takšno stanje raziskav o slovenski operi, pri čemer bo izpostavljeno spoznanje, da se problematika ne dotika samo vprašanj slovenske muzikologije in njene metodologije ali ideološke pozicioniranosti, temveč tudi preučevanega predmeta samega.

Težave se prično že pri določevanju obsega predmeta, vezanega na sintagmo »slovenska opera«. Nejasno namreč ostaja, ali le-ta vključuje samo slovensko operno ustvarjalnost (torej prerez dela slovenskih »opernih« skladateljev) ali pa se tej pridružujejo tudi značilnosti slovenske operne poustvarjalnosti (zgodovina in tipika opernih uprizoritev na slovenskih tleh). Problem se kaže najbolj v tem, da avtorji obojega ponavadi ne razločujejo jasno in tematiki obravnavajo združeno, ne da bi pri tem navedli vzroke za tak način raziskovanja, zaradi česar ostaja priokus, da sintagma »slovenska opera« služi kot nekakšen zbirni pojem, pod katerega sodi vse, kar se je v zvezi z opero in opernim dogajalo na slovenskih tleh. Tako Jože Sivec svoj zaokroženi dvojezični pregled *Dvesto let slovenske opere*,³ ki je še vedno temeljno delo s področja raziskovanja »slovenske opere«, pričenja z vprašanji prvih opernih uprizoritev na naših tleh (jezuitsko gledališče, uprizoritev »komične opere« v paviljonu grofa W. E. Auersperga leta 1660, gostovanja italijanskih in nemških opernih družin), v pregled prvih poustvarjalnih naporov pa nato vtke tudi slovensko operno ustvarjalnost. Zanimivo je, da se v nadaljevanju pregleda razmerje med analizo poustvarjalnosti in ustvarjalnosti ves čas spreminja, pri čemer se teža iz zgodovinskega popisovanja operne poustvarjalnosti vse bolj preveša na stran operne ustvarjalnosti, ne da bi avtor takšen premik natančneje obrazložil. Razloge za takšno spreminjanje raziskovalnih poudarkov je seveda mogoče slutiti – v poudarjeno preiskovanje operne poustvarjalnosti avtorja najbrž vodijo skopi začetki slovenske operne ustvarjalnosti, ki se v 20. stoletju vendarle razmahne v tolikšni meri, da se avtor lahko fokusira na fenomenološko raziskovanje skladateljskih glasbeno-gledaliških opusov, kratki pregledi operne poustvarjalnosti pa služijo le kot nekakšna kontekstualna matrica.

Prav v povezavi z zgornjo razpetostjo med preiskovanje ustvarjalnosti in poustvarjalnosti gre najbrž vpeti tudi težave, ki nastopajo pri vprašanju »začetka« slovenske opere. Dvesto let, ki jih preiskuje Sivec, se, kot nam pove pisec predgovora Dragotin Cvetko, nanaša na leto 1780, v katerem naj bi »J. Zupan napisal 'malo' opero ali kar je že bila«.⁴ Kljub temu, da Cvetko priznava, da nam ni jasna ne žanrska ne glasbeno-slogovna podoba opere, ker je partitura izgubljena, Zupanovo delo postavlja na začetke slovenske operne zgodovine, predvsem zato, ker je ohranjeni libreto napisan v slovenščini, kar naj bi dokazovalo, »da je v tej zvrsti lahko tudi ta jezik enakovreden z drugimi«.⁵ Letnica se mu zdi »imenitna«, kar v resnici kaže na ozko zvezo med zgodovinopisnim raziskovanjem in njegovim pomenom za nacionalno identifikacijo, na kar večkrat opozarja Kotnik. Kljub v naslovu izpostavljeni letnici pa Sivec svojega pregleda vseeno ne pričenja z *Belinom*, temveč skuša zametke iskati že prej – zdi se, da se skuša začetek »slovenske opere«

² Prav tam, str. 223.

³ Jože Sivec, *Dvesto let slovenske opere / Two hundred years of the Slovene opera*, Ljubljana, Opera in Balet SNG Ljubljana, 1981.

⁴ Dragotin Cvetko v predgovoru k Sivčevemu delu *Dvesto let slovenske opere*.

⁵ Prav tam.

postaviti čim bližje v dotik s »firenškimi« ponovnim rojstvom opere. Dileme, povezane z vprašanji »rojstva« slovenske opere, gre razumeti prav v tej luči – veliko naporov je usmerjenih v potrjevanje, da je opera na Slovenskem »cvetela« že zelo »zgodaj«, kar naj bi kazalo na veliko kulturno moč »našega« naroda.

Odtod ugibanja o »slovenski« izvedbi Caccinijeve opere *Euridice*, katere partituro je moč zaslediti v seznamu inventarija ljubljanske stolnice iz leta 1620. Če o njeni izvedbi Cvetko⁶ in Janez Höfler⁷ še dvomita, saj ni neposrednih dokazov, ki bi podpirali takšno tezo, pa je Katarina Bedina, kljub temu, da našteva predvsem posredne dokaze, že bolj prepričana o možni inscenaciji.⁸ Misel, da je bila na slovenskih tleh uprizorjena prva novoveška opera največ dve desetletji po krstni predstavitvi, se zdi zares »imenitna«. V resnici pa nam ohranjeni zapis v inventariju ne govori toliko o »slovenski operi« kot o glasbeni kulturi tistega časa, ki je bila očitno bolj kozmopolitsko razprta, kot je danes.

Toda s Caccinijem še ni konec vprašanj o datumu »rojstva« slovenske opere ali vsaj začetka opernega uprizarjanja na slovenskih tleh – odtod Sivčeve težave pri določevanju naslova njegovega pregleda. Naslednja možnost po Cacciniju je namreč povezana z izvedbo neke »Comedia Italiana in Musica« leta 1660 v paviljonu grofa Auersperga ob obisku cesarja Leopolda I. Novo zarezo nato predstavlja leto 1732 z izvedbo opere *Il Tamerlano* kapelnika kranjskega vicedoma Thurna Giuseppa Clementeja Bonomija, za katerega pa se avtorji ne morejo povsem zediniti, ali naj bi ga imeli za slovenskega skladatelja ali ne; po rodu je bil bržkone Italijan, zato postane priročna oznaka »prvi operni skladatelj na našem ozemlju«.⁹ Prvo delo, ki naj bi ga napisal skladatelj slovenskega rodu in v slovenskem jeziku, je zato Zupanov *Belin*, katerega partitura pa je žal izgubljena / založena,¹⁰ podatki o izvedbi pa neznani. Tudi zato se iskanje začetkov ne konča nujno z Zupanom. Toda tudi naslednje »postaje« v zgodovini slovenske opere, scenske glasbe Janeza Krstnika Novaka k Linhartovi veseloigri *Matiček se ženi*, ni mogoče obravnavati brez pomislekov, saj nikakor ne gre za operno delo. Iskanje začetka in vse ponujene možnosti izrisujejo tako precej zamotano situacijo: o izvedbi Caccinija samo ugibamo, pri čemer pa gre tako kot v primeru komične opere iz leta 1660 za prvo operno izvedbo na slovenskih tleh in ne za slovensko opero, opera *Il Tamerlano* ni ohranjena, prav tako ni ohranjena glasba prve opere, napisane v slovenščini, naslednje delo, Krstnikov *Figaro*, pa sploh ni opera, temveč uglasbitev nekaj gledaliških točk. Zato bi bilo mogoče tem postajam – če izpustimo ugibanja o glasbeno-gledališkem delu F. Pollinija in J. Mihevca – z lahkoto dodati

⁶ Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 1, Ljubljana, DZS, 1958, str. 152, 196.

⁷ Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, Ljubljana, Partizanska knjiga, 1978, str. 126–127.

⁸ Katarina Bedina, *Oblike opernega uprizarjanja v 17. stoletju in zgodnji odzivi na Slovenskem, Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba*, ur. Ivan Klemenčič, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 1997, str. 191–202.

⁹ J. Sivec, nav. delo, str. 7.

¹⁰ Milko Bizjak naj bi leta 2008 odkril založeno partituro oz. glasove, vendar ti še niso bili dostopni za muzikološko analizo ali overovitev avtentičnosti. Odlomek in stran partiture sta dostopna na internetnih naslovih <http://www.youtube.com/watch?v=Bn03ubTqOpc> in <http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=15770>.

še kakšno: Vilharjevo spevoigro *Jamska Ivanka*, izvedbo Ipavčeve spevoigre *Tičnik*, prvo verzijo Foersterjevega *Gorenjskega slavčka*, ali pa še celo poznega leta 1895 izvedeno Parmovo delo *Urh, grof celjski*, »prvo v celoti komponirano romantično opero«.¹¹ Toda tudi Vilharjevo delo ni pravo operno delo, saj je napisano za pevske glasove ob spremljavi klavirja, podobno velja za *Tičnika*, ki je napisan po nemški predlogi A. Kotzebua, Foersterjevo delo je opereta, zaradi česar smo lahko povsem brez pridržkov šele ob zgodovinski operi Viktorja Parme, ki pa po Cvetkovem mnenju »ni razodel vidnejše izvirnosti«¹² in se tudi zares ni zasidral v repertoarjih slovenskih gledališč.¹³

S tega zornega kota bi morali začetek slovenske opere postaviti nekam na konec 19. stoletja, kar se najbrž z nacionalno-identifikacijskega stališča ne sliši več »imenitno«. Sledi pa tudi spoznanje, da si je treba še pred začetkom iskanja rojstva slovenske opere natančno postaviti kriterije, po katerih lahko nekemu delu priznamo takšno pionirstvo: ali gre za prvi poustvarjalni akt na slovenskem ozemlju, za prvo delo slovenskega skladatelja, za prvo v celoti ohranjeno delo, za prve delne predstave v slovenskem jeziku (baron Ž. Zois naj bi prevajal posamezne arije italijanskih gostujočih opernih družin), za prvo delo, napisano po slovenskem libretu, ali morda za prvo delo, ki v celoti ustreza žanrski oznaki opera. V kolikor bi se želeli izogniti vsem zgornjim vprašanjem, bi morda veljalo premisliti, ali ne bi bilo bolje sintagme »slovenska opera« nadomestiti z bolj široko oznako »glasbeno-gledališko delo na Slovenskem«, ki v žanrskem pogledu dovoljuje različne interpretacije, hkrati pa zajema tako ustvarjalna kot tudi poustvarjalna prizadevanja. Glede na pičlost začetkov – česar ne gre *a priori* razumeti pejorativno, odsotnost primarnih virov (izgubljene partiture) in žanrsko raznolikost bi bilo takšno poimenovanje gotovo manj zavajajoče.

O slovenskem glasbeno-gledališkem delu zares ne obstaja veliko literature, ločiti pa je mogoče sintetične zgodovinske pregleda, leksikonske priročnike, prereze opusov opernih skladateljev in bolj poglobljene obravnave posameznih opernih del. V določeni meri je seveda mogoče razločevati tudi literaturo, ki se ukvarja z operno poustvarjalnostjo in operno ustvarjalnostjo, vendar pa, kot smo že spoznali, raziskovanje obojega pogosto poteka vzporedno. Tej paralelnosti pa se pridružuje tudi nejasno razmerje med širše razumljeno operno poustvarjalnostjo na Slovenskem (v to problemsko območje sodijo seveda tudi gostovanja številnih opernih družin v 18. in 19. stoletju ter delovanje nemškega opernega gledališča) in ožje dojeto slovensko operno poustvarjalnostjo (zgolj slovenske izvedbe oper).

Preučevanju operne poustvarjalnosti na Slovenskem je največ časa namenil Jože Sivec. Plod tega dela je avtorjeva monografija o operi v Stanovskem gledališču med letoma 1790 in 1861,¹⁴ ki ji sledijo: obravnava dela nemške opere v Ljubljani v naslednjih

¹¹ J. Sivec, nav. delo, str. 21.

¹² Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 3, Ljubljana, DZS, 1960, str. 362.

¹³ Izvedbe so bile leta 1895, 1923, 1928 in 1934. Peter Bedjanič, *Slovenska operna ustvarjalnost*, Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1980 (katalog razstave Slovenska operna ustvarjalnost 1780–1980).

¹⁴ Jože Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*, Ljubljana, Slovenska matica, 1971. O isti temi gl. še: isti, *Aufstieg und Untergang der deutschen Oper im Ständischen*

petnajstih letih,¹⁵ pregled delovanja nemških gledaliških družb v Ljubljani v obdobju klasicizma¹⁶ ter pregled delovanja italijanske opere v istem časovnem obdobju.¹⁷ Takšne preglede je Sivec dopolnil še s historiati uprizarjanja Mozartovih,¹⁸ Rossinijevih,¹⁹ Donizettijevih,²⁰ Bellinijevih,²¹ Verdijevih²² in Wagnerjevih²³ oper v Ljubljani ter z obravnavo izvedb žanra velike opere.²⁴ Posebno pozornost je namenil še izstopajoči sezoni 1826/27, v kateri so gostovanja tujih opernih družb zamenjala izvedbe domačih diletantov.²⁵ Vzporednemu delovanju nemške in slovenske opere v Deželnem gledališču ob koncu 19. in začetku 20. stoletja se posveča Špela Lah.²⁶ Kot specialistka za operno življenje v Mariboru velja Manica Špendal,²⁷ posebej pomemben odsek delovanja ljubljanske Opere pa je z dvema povezanima člankoma, ki obravnavata repertoarne smernice opernega direktorja Friderika Rukavine²⁸ in njegovega naslednika Mirka Poliča,²⁹ osvetlil Borut Loparnik. Ob pregledih operne poustvarjalnosti se seveda logično zastavlja vprašanje

Theater zu Ljubljana (Laibach) in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts, *Glasbeno-pedagoški zbornik* 5 (2005), str. 149–172.

¹⁵ Isti, Nemška opera v Ljubljani od leta 1861 do 1875, *Muzikološki zbornik* 8 (1972), str. 86–111.

¹⁶ Isti, Opere na sporedih nemških gledaliških družb v Ljubljani v obdobju klasicizma, *Muzikološki zbornik* 25 (1989), str. 133–142.

¹⁷ Isti, Italijanska opera v Ljubljani v obdobju klasicizma, *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem*, ur. Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1988, str. 31–43.

¹⁸ Isti, Uprizoritve Mozartovih oper v Ljubljani do leta 1861, *Muzikološki zbornik* 3 (1967), str. 54–62.

¹⁹ Isti, Rossinijeve opere na odru Stanovskega gledališča v Ljubljani, *Muzikološki zbornik* 1 (1965), str. 37–49.

²⁰ Isti, Donizettijeve opere na odru Stanovskega gledališča v Ljubljani, *Muzikološki zbornik* 2 (1966), str. 52–64.

²¹ Isti, Začetki uprizarjanja Bellinijevih oper v Ljubljani, *Muzikološke razprave. In memoriam Danilo Pokorn*, ur. Nataša Cigoj Krstulović, Tomaž Faganel in Metoda Kokole, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004, str. 87–97.

²² Isti, Začetki uprizarjanja Verdijevih oper v Ljubljani, *Traditiones* 28/2 (1999), str. 299–304.

²³ Isti, Wagner na slovenski glasbeni sceni, *Slovenska opera v evropskem okviru*, ur. Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 1982, str. 73–91.

²⁴ Isti, Velika opera na glasbeni sceni v Ljubljani, *Muzikološke razprave*, ur. Danilo Pokorn, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 1993, str. 105–122.

²⁵ Isti, Sezona 1826/27 v Stanovskem gledališču v Ljubljani, *Muzikološki zbornik* 4 (1968), str. 62–69.

²⁶ Špela Lah, Struktura repertoarja glasbeno-gledaliških del novega Deželnega gledališča (1892–1903), *Muzikološki zbornik* 41/1 (2005), str. 71–80.

²⁷ Manica Špendal, Začetki slovenske opere v Mariboru, *Slovenska opera v evropskem okviru*, str. 56–67; ista, Mariborska opera od leta 1928 do 1941, *Časopis za zgodovino in narodopisje* 57/2 (1986), str. 227–244; ista, *Glasbene predstave na odru Mariborskega gledališča od 1785 do 1861*, Maribor, Obzorja, 1975; ista, *Iz mariborske glasbene zgodovine*, Maribor, Obzorja, 2000.

²⁸ Borut Loparnik, Friderik Rukavina in vprašanje repertoarnih vodil slovenske opere, *Slovenska opera v evropskem okviru*, str. 92–110. O istem obdobju piše kroniko tudi Vilko Ukmar, ki pa v svojem tekstu še nima prave kritične distance: Vilko Ukmar, Podoba slovenske opere (1919–1939), *Kronika slovenskih mest* 7/3 (1940), str. 172–177.

²⁹ Borut Loparnik, Poličeva doba slovenske opere: ozadje in meje, *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snoj in Darja Frelih, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000, str. 193–204.

njene povezanosti z ustvarjalnimi hotenji, pri čemer nam izrazito ambivalentno razmerje izdajata dve Sivčevi zaključni misli. Za sklep preučevanja opere v Stanovskem gledališču v Ljubljani Sivec zapiše, da »opera v Stanovskem gledališču ni zapustila vidnejše sledi v domači glasbeno-dramatski produkciji, ne glede na to pa njenega pomena nikakor ne moremo zanikati,«³⁰ do podobnega zaključka pa prihaja tudi ob preučevanju nemške opere med letoma 1861 in 1875.³¹ Sivčeva dikcija je nenavadna – ugotavlja, da delo v Stanovskem gledališču ni imelo vpliva na domačo ustvarjalnost, vendar v naslednjem stavku že izpostavlja »pomen« delovanja gledališča, ne da bi izrecno povedal, v čem bi lahko slednjega prepoznali. Tako se zdi, da je v takšnih zaključkih moč razbrati tudi nekaj muzikološkega opravičila – raziskovalo se je nekaj, kar nima direktne zveze s slovensko opero kot možno sprožilko nacionalne identifikacije. Takšne zagate so seveda posledica nejasnega izhodišča, katero problemsko območje zavzemata sintagmi »slovenska opera« in »opera na Slovenskem«.

Muzikologija se je v zvezi z operno poustvarjalnostjo ukvarjala predvsem z repertoarno politiko, manj pa so jo zanimale specialistične obravnave, povezane z osrednjimi opernimi akterji: pevci, režiserji, dirigenti, opernimi intendantami. Takšna dela, ki večinoma ne presegajo historičnega ali biografskega popisovanja, so nastajala bolj na poljudni osnovi, ne moremo pa spregledati, da so se v središču zanimanja znašli predvsem pevci (J. Rijavec,³² J. Gostič,³³ J. Betteto,³⁴ A. Dermota,³⁵ D. Merlak³⁶). To pa že kaže na poseben odnos do operne kulture, znotraj katere se kot posebno pomembni dojemajo pevci, manj pozornosti pa so deležni režiserji in njihovih inscenacijski pristopi ter operni dirigenti, kot osrednji usmerjevalci predstav – opero se dojemata predvsem kot »pevsko« umetnost in manj kot odrsko-dramski akt.

Sintetične zgodovinske preglede »slovenske opere« je mogoče izluščiti iz širših glasbeno-zgodovinskih prereзов, kakršne sta ustvarila D. Cvetko³⁷ in J. Höfler³⁸. Prav izsledki obeh zgodovinarjev predstavljajo osnovni okvir, v katerega se uvršča tudi v začetku omenjeno temeljno Sivčevo delo, ki v sklenjenem loku prinaša pregled operne ustvarjalnosti in poustvarjalnosti na slovenskih tleh. O tehtnosti Sivčevega dela gotovo

³⁰ J. Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*, str. 188.

³¹ »Ne glede na to, da nemška opera v Ljubljani ni mogla dovolj upoštevati sodobne produkcije, pa ji nikakor ne gre odrekati pomena.« Isti, *Nemška opera v Ljubljani od leta 1861 do 1875*, str. 108–109.

³² *Josip Rijavec. Slovenski tenorist mednarodnega slovesa*, ur. Francka Slivnik in Ivo Svetina, Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej, 2006.

³³ Marija Barbieri in Marjana Mrak, *Josip Gostič. Pevec, kakršnega danes ni*, Homec, Kulturno društvo Jože Gostič, 2000.

³⁴ Ciril Cvetko, *Julij Betetto, umetnik, pedagog in organizator glasbenega šolstva*, Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1990.

³⁵ Marjana Mrak, *Anton Dermota*, Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1988.

³⁶ Luisa Antoni, *Oder, šola življenja. Operni pevec Danilo Merlak*, Trst, Mladika, 1999. – V ta kontekst gre prišteti tudi leksikalno delo Primoža Kureta, *Sto slovenski opernih zvezd*, Ljubljana, Prešernova družba, 2005.

³⁷ Dragotin Cvetko *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 1–3, Ljubljana, DZS, 1958–1960.

³⁸ Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*; isti, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1970.

pričajo tudi nekateri krajši pregledi, za katere se zdi, da so nastali kot nekakšni povzetki Sivčevih izsledkov – to velja predvsem za Bedjaničev komentar ob razstavi Slovenska operna ustvarjalnost 1780-1980³⁹ in Kuretov pregled oblik glasbeno-gledališkega ustvarjanja na Slovenskem.⁴⁰ Neproblemsko so zastavljeni Neubauerjevi pregledi oper, operet in drugih glasbeno-gledaliških del slovenskih skladateljev,⁴¹ ki prinašajo predvsem osnovne podatke o delih, vsebinah in njihovih avtorjih. Širše je zastavljen Neubauerjev zgodovinski pregled slovenskih operet, ki pa ni brez strokovnih težav, saj avtor v operetni kontekst postavlja tudi Ipavčevega *Tičnika* in Vilharjevo *Jamsko Ivanko*, čeprav gre v obeh primerih za spevoigri (Ipavec zapiše v podnaslovu »kratkočasna spevoigra« in Vilhar »izvirna spevoigra«).

Nekaj študij je namenjenih odnosom med slovenskimi literarnimi deli in njihovimi uglasbitvami oz. opernimi priredbami. Med temi gre omeniti Neubauerjev pregled,⁴² Pokornovo raziskovanje libretov slovenskih oper⁴³ ter Pompetovo raziskovanje opernih obdelav slovenskih literarnih del⁴⁴ in ožje opernih predelav slovenskih romanov (pod drobnogled sta vzeti Poličeva uglasbitev *Desetega brata* in Savinova verzija *Lepe Vide*).⁴⁵

O opernem ustvarjanju posameznih skladateljev lahko beremo v sklopu skladateljskih monografij. Tako prinašata Cvetkovi monografiji o R. Savinu⁴⁶ in S. Ostercu⁴⁷ tudi obravnavo opernih del obeh skladateljev. Zanimivo je, da se Cvetko v monografiji o osebnosti Slavka Osterca posveča predvsem skladateljevim opernim delom iz obdobja po šolanju v Pragi. Ta dela so jasno umeščena v čas (Cvetko jih primerja z opernimi deli D. Milhauda, P. Hindemitha in E. Tocha), navedeni so podatki o prvih uprizoritvah in vsebina del, manjka pa bolj poglobljena analiza. Podobno obravnava monografsko operna dela Viktorja Parme tudi Paolo Petronio, ki pa na mnogih mestih ne presega ljubiteljskega pisanja.⁴⁸ Več obravnava dela opernih skladateljev je izšlo v revialni obliki. Jože Sivec je večkrat razpravljal o Gerbičevih operah,⁴⁹ v zadnjem desetletju pa je v sklopu letnih

³⁹ P. Bedjanič, nav. delo.

⁴⁰ Primož Kuret, Oblike glasbeno-gledališkega uprizarjanja na Slovenskem, *Slovenska opera v evropskem okviru*, str. 13–19.

⁴¹ Henrik Neubauer, *Glasbenogledališka dela slovenskih skladateljev*, Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992; isti, *Vodnik po operah slovenskih skladateljev*, Ljubljana, Forma 7, 2000; isti, *Vodnik po baletih slovenskih skladateljev*, Ljubljana, Forma 7, 2000; isti, *Opereta v Sloveniji*, Ljubljana, Glasbena matica, 2008.

⁴² Isti, *Slovenska literarna dela na glasbenogledališkem odru*, Ljubljana, Slovensko komorno glasbeno gledališče, 2004.

⁴³ Danilo Pokorn, Libreto v slovenski operi, *Slovenska opera v evropskem okviru*, str. 43–55.

⁴⁴ Gregor Pompe, Slovenska literatura in slovenska opera, *Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji. 44. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, Ljubljana, Center za slovenščino kot drugi / tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2008, str. 118–123.

⁴⁵ Isti, Slovenska operna ustvarjalnost in slovenski roman, *Slovenski roman. Mednarodni simpozij Obdobja 21*, Ljubljana, Center za slovenščino kot drugi / tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2003, str. 697–703.

⁴⁶ Dragotin Cvetko, *Risto Savin. Osebnost in delo*, Ljubljana, DZS, 1949.

⁴⁷ Isti, *Osebnost skladatelja Slavka Osterca*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1993.

⁴⁸ Paolo Petronio, *Viktor Parma. Oče slovenske opere*, Trst, Mladika, 2004.

⁴⁹ Jože Sivec, Neuprizorjena Gerbičeva opera »Kres«, *Muzikološki zbornik* 11 (1975), str. 54–73;

simpozijev, posvečenih posameznim skladateljskim osebnostim ob njihovih jubilejih, o njihovem opernem delu pisal predvsem Borut Smrekar.⁵⁰

Posamezni operni opusi skladateljev so bili obravnavani brez vidne sistematične logike; zdi se, da so bili vedno vključeni v širše raziskovanje skladateljskega dela in ne toliko v prediranje v slovensko operno kulturo. Podobno velja tudi za razprave o posameznih opernih delih, pri čemer ni mogoče spregledati, da se takšno parcialno analitično težišče jasno nagiba k delom, nastalim v 20. stoletju. Ivan Klemenčič je analitično obdelal Kogojevo opero *Črne maske*,⁵¹ Borut Loparnik pa se je ukvarjal z zasnovo Kogojevega nedokončanega dela *Kar hočete*⁵² in prispeval analizo *Medeje* J. Goloba.⁵³ Marija Bergamo je obravnavala osrednje Šivičovo operno delo, *Cortesovo vrnitev*,⁵⁴ Bravničarjevo opero *Hlapec Jernej in njegova pravica* pa je motrila v sklopu problematike o glasbeno-avtonomnem in glasbeno-funkcionalnem.⁵⁵ Manica Špendal je poizkušala odgovoriti na zapleteno vprašanje nacionalne opere na primeru *Gorenjskega slavčka*,⁵⁶ Gregor Pompe pa je zvrstno in slogovno označil Parmovega *Zlatoroga*.⁵⁷

Le redko so se s slovenskimi operami ukvarjali tuji muzikologi, kar verjetno priča o šibki odmevnosti slovenskih opernih del. Italijanski muzikolog Pierluigi Petrobelli se je ukvarjal z Merkùjevo opero *Kačji pastir*,⁵⁸ med drugim najbrž zato, ker je bilo delo krstno izvedeno v Trstu v italijanskem jeziku; Peter Andraschke je obravnaval Osterčevo

isti, Gerbičev delo na glasbenodramatskem področju, *Opera kot socialni ali politični angažma. Slovenski glasbeni dnevi 1992*, Ljubljana, Festival, 1993, str. 65–74; isti, Gerbičevi operi, *Gerbičev zbornik*, ur. Edo Škulj, Ljubljana, Družina, 2000, str. 91–100.

⁵⁰ Borut Smrekar, Sattnerjeva opera, *Sattnerjev zbornik*, ur. Edo Škulj, Knjižnica Cerkevne glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 9, Ljubljana, Družina, 1995, str. 51–58; isti, Tomčeva opera, *Tomčev zbornik*, ur. Edo Škulj, Knjižnica Cerkevne glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 11, Ljubljana, Družina, 1997, str. 57–64; isti, Hochreiterjeva opera, *Hochreiterjev zbornik*, ur. Edo Škulj, Knjižnica Cerkevne glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 13, Ljubljana, Družina, 2001, str. 85–88; isti, Bravničarjev opus za glasbeno gledališče, *Matija Bravničar*, ur. Darja Koter, Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani 9, Ljubljana, Akademija za glasbo, 2008, str. 103–124; isti, Šivičev opus za glasbeno gledališče, *Pavel Šivic*, ur. Darja Koter, Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani 11, Ljubljana, Akademija za glasbo, 2009, str. 153–164.

⁵¹ Ivan Klemenčič, Zasnova in pomen Kogojeve opere »Črne maske«, *Slovenska opera v evropskem okviru*, str. 111–131. Opero je avtor obravnaval tudi v svojem diplomskem delu iz leta 1962.

⁵² Borut Loparnik, Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere »Kar hočete«, *Muzikološki zbornik 2* (1966), str. 77–94.

⁵³ Isti, Krst na opernih deskah, *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 14 (2000), str. 15–18.

⁵⁴ Marija Bergamo, »Cortesova vrnitev« Pavla Šivica, *Slovenska opera v evropskem okviru*, str. 153–158.

⁵⁵ Ista, Glasbeno-avtonomno in glasbeno-funkcionalno na primeru Bravničarjeve opere »Hlapec Jernej in njegova pravica«, *Opera kot socialni ali politični angažma. Slovenski glasbeni dnevi 1992*, str. 36–45.

⁵⁶ Manica Špendal, Gorenjski slavček – slovenska nacionalna opera?, *Opera kot socialni ali politični angažma. Slovenski glasbeni dnevi 1992*, str. 58–64.

⁵⁷ Gregor Pompe, Zlatorog Viktorja Parme – med opero in glasbeno dramo, *Muzikološki zbornik* 45/1 (2010), str. 29–44.

⁵⁸ Pierluigi Petrobelli, La Libellula di Pavle Merkù, *Muzikološki zbornik* 19 (1983), str. 83–92.

minutno opero *Saloma*,⁵⁹ Rudolf Flotzinger pa je ob raziskovanju glasbene zgodovine Gradca prišel do zanimivih izsledkov, po katerih naj bi avtor libreta za Zupanovega *Belina* ne bil J. D. Dev, temveč V. Vodnik.⁶⁰ Bolj izrazito skuša v širši evropski kontekst vpeti Kogojeve *Črne maske* Niall O'Loughlin, ki išče snovne in nekatere slogovne vzporednice v operah Schrekerja, Zemlinskega in Korngolda ter zaključuje, da je Kogojevo opero »potrebno obravnavati kot edinstven mejnik, ne le v slovenskem glasbenem mišljenju, temveč v evropski operni zgodovini,«⁶¹ s čimer podeljuje delu izstopajoče mesto v kontekstu slovenske opere.

Večina navedenih parcialnih raziskav skladateljskega opernega dela ali tudi posameznih oper prinaša obravnavo osnovnih dramaturško-glasbenih potez dela, oceno gledališke ustreznosti libreta, historične podatke, povezane s prvimi izvedbami, slogovno in žanrsko umestitev ter oceno mesta v kontekstu slovenske operne ustvarjalnosti. V tem pogledu se je mogoče strinjati s Kotnikovo mislijo, da »imamo opravka s sintetičnimi diskurzi, ki pa niso rezultat analitskih drž,«⁶² da se avtorji »zaustavljajo na deskriptivni ravni in ne upoštevajo v zadostni meri konteksta in kompleksnih družbenih razmerij«⁶³ ter da se končno »slovenska muzikologija posveča preučevanju opere skozi optiko umetniškega žanra.«⁶⁴

To zadnje niti ne more biti sporno; izvorno se muzikologija opernemu delu gotovo posveča kot glasbeni umetnini, v nadaljevanju pa jo seveda lahko in morajo zanimati tudi širše povezave. Slovenska muzikologija je v zadnjih petdesetih letih opravila predvsem primarne naloge, povezane s preučevanjem operne poudarjalnosti in ustvarjalnosti na Slovenskem. Te so vključevale zbiranje gradiva, njegovo historično razvrščanje in slogovno-razvojno komentiranje. Slovenska muzikologija je tako uspela začrtati zgodovinsko pot razvoja slovenske operne ustvarjalnosti in tudi poudarjalnosti, takšno delo pa je lahko osnova za nadaljnja nujna prediranja v operna vprašanja. Ko iščemo odgovore na vprašanje, zakaj se je domača veda zaustavila pri teh zgodnjih in osnovnih korakih, je mogoče ponuditi nekaj precej banalnih rešitev. Že iz zgornjega kratkega pregleda je razvidno, da se je z opero sistematično in poglobljeno ukvarjalo le malo slovenskih muzikologov. Velik del svojega znanstvenega opusa je tej tematiki posvetil Jože Sivec (njegova bibliografija prinaša na tem področju kar 17 enot), operno kulturo v Mariboru raziskuje Manica Špendal, z vprašanji opere se veliko ukvarja tudi Borut Loparnik, v zadnjem času pa še Gregor Pompe ter Špela Lah. Poleg majhnega števila muzikologov, ki so se ukvarjali s to tematiko, dodatno težavo gotovo predstavlja »arheološko« stanje gradiva: pretežno število slovenskih opernih del ni natisnjenih (to velja celo za bržkone »največja« slovenska operna dela: *Črne maske*, *Ekvinokij* in *Corteso vrnitev*), prav tako

⁵⁹ Peter Andraschke, Die Minutenoper 'Salome' von Slavko Osterc, *Slovenska glasba v preteklosti in sodobnosti. Slovenski glasbeni dnevi 1988*, Ljubljana, Festival, 1992, str. 204–215.

⁶⁰ Rudolf Flotzinger, Zu den Anfängen des slowenischen Musiktheaters, *Slovenska opera v evropskem okviru*, str. 20–42.

⁶¹ Niall O'Loughlin, Evropski kontekst Kogojeve opere »Črne maske«, *Opera kot socialni ali politični angažma. Slovenski glasbeni dnevi 1992*, str. 32.

⁶² V. Kotnik, nav. delo, str. 244.

⁶³ Prav tam, str. 226–227.

⁶⁴ Isti, *Reprezentacije opere. Repertoar podob opernega sistema v Sloveniji skozi optiko operne dejavnosti in njenih problematik*, Ljubljana, 2003, str. 113 (samozaložba).

ni urejena skladateljska dokumentacija (dopisovanja, drugo pisno gradivo), zato se začetek raziskovalnega dela skoraj nujno začne pri evidentiranju, zbiranju in urejanju grobega gradiva, šele nato pa lahko nastopi tehtnejša analitična faza. Prav zaradi takšnega stanja gradiva je slovenska muzikologija najbrž vzporedno opazovala razvoj operne poustvarjalnosti in ustvarjalnosti, saj je raziskovanje osnovnih podatkov o posameznem opernem delu včasih neločljivo povezano z danostmi poustvarjalnega akta (npr. iskanje izvedbene partiture in partov, krajšave ob izvedbi, scensko-dramaturška napotila, režijski postopek).

V bodočih desetletjih slovensko muzikologijo gotovo čaka še veliko dela pri proučevanju glasbeno-gledališkega življenja, pri čemer bi bilo potrebno opraviti še nekaj primarnih raziskovalnih nalog oz. v Kotnikovi dikciji »inventarizma«, hkrati pa bi bil nujen prehod k širšemu, tudi interdisciplinarnemu obravnavanju predmeta oz. prisvojitve »specificiranih in diferenciranih muzikoloških perspektiv«.⁶⁵ Med nujne primarne naloge gotovo sodi analitična, operno-specialistična obravnava najvidnejših slovenskih opernih skladateljev: Rista Savina, Slavka Osterca, Viktorja Parme, Marjana Kozine, Matije Bravničarja, Danila Švare, Pavla Šivica in Tomaža Sveteta. Zanimivo je, da zadnji trije kot najbolj plodoviti slovenski operni skladatelji sploh še niso bili deležni specialistične obravnave. Kljub simpoziju in tu že citiranemu zborniku *Slovenska opera v evropskem okviru* bi bilo potrebno jasneje določiti razmerje med slovenskim in evropskim opernim razvojem v posebni luči odnosa med osrednjimi opernimi centri in kanonskimi deli ter provincialnimi izhodišči, s čimer je povezano tudi ovrednotenje slovenskega opernega dela, ki bi moralo služiti za orientacijo pri programski politiki obeh slovenskih nacionalnih opernih ustanov.

Prav gotovo sledijo tem primarnim nalogam, ki zagotovo sodijo v ožje muzikološko predmetno območje in zahtevajo osnovna, večinoma historična metodološka izhodišča, tudi sekundarne, takšne, ki razpirajo muzikološko problematiko in se bližajo interdisciplinarnemu povezovanju. V tej zvezi gre omeniti snovno analizo slovenskih oper, njihovo zvrstno-formalno tipologijo, preučevanje socialne oz. družbene vloge opere kot umetniške zvrsti in institucije znotraj slovenske družbe v preteklosti in v aktualnem trenutku, literarno analizo in oceno slovenskih libretov ter nekakšno »zgodovino« odrskega uprizarjanja, ki bi bolj jasno izpostavila tudi različne inscenacijske prakse in režijske pristope. Prav z zadnjo nalogo se bližamo spoznanju, da je opera »sestavljeno umetniško delo«,⁶⁶ da njena struktura raste iz glasbenih, literarnih in dramatsko-gledaliških elementov, ki so enkrat bolj homogenizirani, drugič pa razpostavljeni izrazito neuravnoteženo, oz. z besedami Carolyn Abbate, da opera meša vizualni, verbalni in glasbeni jezik.⁶⁷ Prav zato je potrebno ob obravnavi opere muzikološki metodološki spekter konstantno širiti. Joseph Kerman je namreč že davnega leta 1957 spoznal, »da je opera umetniška forma z lastno integriteto in z lastnimi, še posebej omejujočimi ter osvobajajočimi konvencijami«.⁶⁸

Toda slovenska operna kultura,⁶⁹ kar pomeni slovenska operna poustvarjalnost,

⁶⁵ V. Kotnik, *Antropologija opere*, str. 222.

⁶⁶ Carl Dahlhaus, *Estetika glasbe*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1986, str. 91.

⁶⁷ Carolyn Abbate, »Analysis«, *Grove Music Online*, ur. Laura Macy, <http://www.grovemusic.com> (26. 4. 2008).

⁶⁸ Joseph Kerman, *Opera as Drama*, London, Oxford University Press, 1957, str. 6–7.

⁶⁹ O tem glej zbornik referatov s simpozija *Sodobna slovenska operna ustvarjalnost*, Maribor,

izvirna slovenska operna ustvarjalnost in muzikološko prediranje v oboje, je zaprta v nekakšen začaran krog: šibko operno življenje, povezano z zelo zožanim repertoarjem, velikim številom neizvedenih del z osrednjega svetovnega opernega repertoarja (C. Monteverdi, R. Wagner, R. Strauss, A. Berg, B. Britten) in skoraj popolna odsotnost sodobnih glasbeno-gledaliških projektov kažejo na obskurno vlogo opere v slovenskem kulturnem in družbenem življenju, zaradi česar najbrž opera tudi ni v središču muzikološkega zanimanja. Odsotnost muzikološke operne misli pa seveda deluje tudi povratno – opera brez refleksije je reducirana na polsmisel, nekoliko naiven gledališki dogodek. Ko se sprašujemo, kje presekati to zapleteno vozlišče, takoj naletimo na novo težavo: slovenska operna kultura ostaja tudi brez tehtnejšega in muzikološko poglobljenega pregleda svetovne operne ustvarjalnosti. Edino izvirno slovensko delo s tega področja je izšlo leta 1976.⁷⁰ Paradoks slovenske operne kulture in njenega muzikološkega raziskovanja je v tem, da bi se »nova« zgodovina glasbeno-gledališkega dela na Slovenskem morala začeti z »novo« zgodovino svetovne opere.

THE PRESENT STATE OF RESEARCH ON MUSIC-THEATRICAL PRACTICE IN SLOVENIA

Summary

Vlado Kotnik's thoughts on Slovenian opera research represent the starting point for this article. His statement about the absence of critical, analytical, and issue-based discussion of opera topics in Slovenian culture and musicology is complemented with the thesis that the difficulties lie in the subject of investigation itself. One of the main difficulties is connected with the term "Slovenian opera," which encompasses opera composition as well as opera production. Therefore it is not clear when the "history of Slovenian opera" begins: with the first performance of any opera in Slovenian ethnic territory, the first performance of an opera in Slovenian, or the first performance of an opera written entirely by Slovenian composers and librettists. This kind of confusion stems from historiographic issues, and so the author suggests using the term "music-theatrical practice" as a replacement for "Slovenian opera." The article goes on to discuss the literature dedicated to "music-theatrical practice" in Slovenia. This can be divided into historical surveys, studies of works by prominent opera composers, and analyses of selected operas. However, such historical studies are rarely supplemented with broader interdisciplinary studies. This fact indicates the special position of opera within Slovenian culture: only musicological research can break this vicious cycle. Therefore the first task of Slovenian musicology is to write a new history of European opera that would change the social status of opera and therefore also the research approaches to it.

SNG, 1986.

⁷⁰ Jože Sivec, *Opera skozi stoletja*, Ljubljana, DZS, 1976.