

 **33.SGD**

LJUBLJANAFESTIVAL.SI

**MEDNARODNI MUZIKOLOŠKI SIMPOZIJ
INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL
SYMPOSIUM**

**VLOGA NACIONALNIH
OPERNIH GLEDALIŠČ V 20.
IN 21. STOLETJU: OB 100.
OBLETNICI ODPRTJA OPERE
NARODNEGA GLEDALIŠČA
V LJUBLJANI**

**THE ROLE OF NATIONAL
OPERA HOUSES IN THE 20TH
AND 21ST CENTURIES: ON THE
100TH ANNIVERSARY OF THE
OPENING OF THE NATIONAL
OPERA IN LJUBLJANA**

Od 16. do 18. aprila 2018
From 16 to 18 April 2018

**Viteška dvorana
Knight's Hall, Križanke**

PROGRAM SGD FINANČNO OMOGOČATA /
THE PROGRAMME OF THE SGD IS SUPPORTED BY:



Mestna občina
Ljubljana



LJUBLJANA
Festival 33
ZEENA
PROJEKCIJA OPERE



Organizacija Zdravstvenih
serviso za odrasle osebe,
marceli in kuluro



LJUBLJANA
INTERNATIONAL
MUSICOLOGICAL
SYMPOSIUM



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

Ustanoviteljica Festivala Ljubljana je Mestna občina Ljubljana.
The Ljubljana Festival was founded by the City of Ljubljana.

33. SLOVENSKI GLASBENI DNEVI*33rd SLOVENIAN MUSIC DAYS***VLOGA NACIONALNIH OPERNIH
GLEDALIŠČ V 20. IN 21. STOLETJU:
OB 100. OBLETNICI ODPRTJA OPERE
NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI*****THE ROLE OF NATIONAL OPERA
HOUSES IN THE 20TH AND 21ST CENTURIES:
ON THE 100TH ANNIVERSARY OF THE
OPENING OF THE NATIONAL OPERA
IN LJUBLJANA*****Program in izvlečki /
*Programme and Abstracts*****Vodja muzikološkega simpozija /
*Head of the Musicological Symposium***

Jernej Weiss

**Programski odbor simpozija /
*Program Committee of the Symposium***

prof. dr. Primož Kuret

(Univerza v Ljubljani / *University of Ljubljana*)

prof. dr. Helmut Loos

(Univerza v Leipzigu / *University of Leipzig*)

prof. dr. John Tyrrell

(Univerza v Cardiffu / *Cardiff University*)

prof. dr. Michael Walter

(Univerza v Gradcu / *University of Graz*)prof. dr. Jernej Weiss (Univerza v Ljubljani - *University of Ljubljana* /Univerza v Mariboru - *University of Maribor*)**Uredile / *Edited by*** Ana Vončina, Živa Steiner, Lea Čehovin

PROGRAM / PROGRAMME

Ponedeljek, 16. aprila / Monday, 16 April

Ob 10.00 / At 10.00 am

Pozdravna nagovora / Welcome speeches:

Peter Sotošek Štular (ravnatelj SNG Ljubljana / Director General of the Slovenian National Theatre Opera and Ballet Ljubljana)

Jernej Weiss (vodja muzikološkega simpozija / Head of the Musicological Symposium)

Ob 10.15 / At 10.15 am

Vodja / Chairman: **Primož Kuret**

Helmut Loos (Leipzig): *Tempel und Kathedralen für die ernste und heilige Musik. Opern- und Konzerthäuser und ihre Ikonographie* / Tempelji in katedralne resne in duhovne glasbe. Operne in koncertne hiše ter njihova ikonografija / *Temples and cathedrals for serious and sacred music. Opera houses and concert halls and their iconography*

Hartmut Krones (Dunaj / Vienna): *Die Wiener Volksoper als »nationale Spielstätte«* / Dunajska ljudska opera v vlogi »narodnega prizorišča« / *The Vienna Volksoper as »national venue«*

Ob 11.30 / At 11.30 am

Vodja / Chairman: **Helmut Loos**

Vladimír Zvara (Bratislava): *Searching for opera's raison d'être: History of the Slovak National Theatre revisited* / Iskanje smisla v operi: ponoven pregled zgodovine Slovaškega narodnega gledališča

Vladimir Gurevich (Sankt Peterburg / Saint Petersburg): *Zwischen Vergangenheit und Zukunft: Mariinski Theater – 21. Jahrhundert* / Med preteklostjo in sedanjostjo: Mariinsko gledališče – 21. stoletje / *Between past and future: The Mariinsky Theatre – the 21st century*

Luba Kyyanovska (Lvov / Lviv): *Opera as a market: performance as a marketing move* / Opera kot trg: predstava kot marketinška poteza

Ob 14.30 / At 2.30 pm

Vodja / Chairman: **Susanne Kogler**

Wolfgang Marx (Dublin): *Opera in Ireland – a continuing struggle for acceptance* / Opera na Irskem – nenehen boj za priznanje

Lauma Mellēna-Bartkeviča (Riga): *Opera and national culture in Latvia: centenary balance* / Opera in narodna kultura v Latviji: stoletni pregled

Florinela Popa (Bukarešta / Bucharest): *On the Romanian Opera, Bucharest: one author, two views* / O Romunski Operi v Bukarešti: en avtor, dva pogleda

Ob 16.00 / At 4.00 pm

Vodja / Chairman: **Wolfgang Marx**

Susanne Kogler (Gradec / Graz): *Contemporary opera in 20th and 21st century Austria: a critical case study* / Sodobna opera v Avstriji 20. in 21. stoletja: kritična študija primera

Vita Gruodyte (Vilna / Vilnius): *Opera without theatre* / Opera brez operne hiše

Jacques Amblard (Aix-Marseille): *The 21st century: operas and childhood* / 21. stoletje: opere in otroštvo

Torek, 17. april / Tuesday, 17 April

Ob 10.00 / At 10.00 am

Vodja / Chairman: **Hartmut Krones****Helena Spurná - Lubomír Spurný (Olomouc-Brno):***National stereotypes in Czech opera 1860–1945**Nacionalni stereotipi v češki operi 1860–1945*

Lenka Křupková, Jiří Kopecký (Olomouc): *Das Olmützer Provinztheater und seine Bindungen an Marburg und Laibach. Das Olmützer Operntheater als Modell zur Herausbildung eines nationalen Theaters im Rahmen der Österreichischen Monarchie / Olomuško provincialno gledališče ter njegove naveze z Mariborom in Ljubljano. Olomuško operno gledališče kot model za oblikovanje narodnega gledališča v avstrijski monarhiji / The Olomouc Provincial Theater and its ties to Maribor and Ljubljana. The Olomouc Opera Theater as a model for the formation of a national theater in the Austrian Monarchy*

Biljana Milanović (Beograd / Belgrade):

Opera productions of the Belgrade National Theatre at the beginning of the 20th century between political rivalry and contested cultural strategies / Operne produkcije v beograjskem Narodnem gledališču na začetku 20. stoletja med političnim rivalstvom in spornimi kulturnimi strategijami

Ob 11.30 / At 11.30 am

Vodja / Chairman: **Jernej Weiss****Ivano Cavallini (Palermo):** *The Italian »national opera«*

imagined from a Southern Slavic viewpoint: Franjo Kuhač and Josip Mandić / Italijanska »narodna opera« z vidika južnih Slovanov: Franjo Kuhač in Josip Mandić

Cristina Scuderi (Gradec / Graz): *What archival documents tell us about Eastern Adriatic theaters and operatic production system at the dawn of the 20th Century / Kaj nam arhivski dokumenti povejo o gledališčih in sistemu operne produkcije ob vzhodnem Jadranu na pragu 20. stoletja*

Nada Bezić (Zagreb): *Zagrebska in Ljubljanska opera med drugo svetovno vojno – primerjava / The Zagreb Opera and the Ljubljana Opera during the Second World War – a comparison*

Sreda, 18. aprila / Wednesday, 18 April

Ob 10.00 / At 10.00 am

Vodja / Chairman: **Ivan Florjanc**

Matjaž Barbo (Ljubljana): *Operna »vožnja domov«* Emila Hochreiterja / *Emil Hochreiter's operatic »homeward journey«*

Darja Koter (Ljubljana): *Ciril Debevec – prvi poklicni operni režiser na Slovenskem / Ciril Debevec – the first professional opera director in Slovenia*

Primož Kuret, Jernej Weiss (Ljubljana, Ljubljana-Maribor): *Václav Talich in Friderik (Fritz) Reiner: slovita dirigenta, ki sta svojo umetniško pot začela v Ljubljani / Václav Talich and Fritz Reiner: two famous conductors who began their artistic careers in Ljubljana*

Ob 11.30 / At 11.30 am

Vodja / Chairman: **Matjaž Barbo**

Aleš Gabrič (Ljubljana): *Ustanovitev Opere Narodnega gledališča v Ljubljani v sklopu izgradnje osrednjih narodnih kulturnih ustanov / The founding of the National Theatre Opera in Ljubljana as part of the construction of the principal national cultural institutions*

Gregor Pompe (Ljubljana): *Repertoarna analiza ljubljanskega opernega uprizarjanja od ustanovitve Dramatičnega društva do danes / Analysis of the Ljubljana operatic repertoire from the founding of the Dramatic Society to the present day*

Tjaša Ribizel (Ljubljana): *Recepcija izvedenega programa ljubljanske Opere skozi oči glasbene kritike dnevnega časopisja od konca druge svetovne vojne do šestdesetih let / Reception of the programme of the Ljubljana Opera through the eyes of music critics writing in the daily press from the end of the Second World War to the 1960s*

Ob 14.30 / At 2.30 pm

Vodja / Chairman: **Darja Koter**

Ivan Florjanc (Ljubljana): Kogojev inovativni kompozicijski prispevek v slovenski operi v začetku 20. stoletja
Kogoj's innovative contribution to Slovene opera at the start of the 20th century

Niall O'Loughlin (Loughborough): *The European musical context of the operas of Slavko Osterc / Evropski glasbeni kontekst oper Slavka Osterca*

Andrej Misson (Ljubljana): Kratko razmišljanje o slovenski operi / *A brief reflection on Slovene opera*

Ob 16.00 / At 4.00 pm

Vodja / Chairman: **Gregor Pompe**

Borut Smrekar (Ljubljana): Opera v samostojni Sloveniji
Opera in independent Slovenia

Tomaz Svele (Maribor): Pota in stranpota sodobne slovenske operne ustvarjalnosti / *The highways and byways of contemporary Slovene opera*

Vlado Kotnik (Koper): Prenovljena operna hiša, ki zamaka: Postsocialistična rekonstrukcija ljubljanske Opere v primežu nacionalnih sil neoliberalizma / *The renovated opera house that leaks: the postsocialist Ljubljana Opera and Ballet Theatre reconstructed under the national powers of neoliberalism*

IZVLEČKI / ABSTRACTS

Ponedeljek, 16. aprila / Monday, 16 April

Ob 10.00 / At 10.00 am

Helmut Loos

Univerza v Leipzigu
University of Leipzig

Tempelji in katedrale resne in duhovne glasbe. Operne in koncertne hiše ter njihova ikonografija

Izgradnja velikih stavb je vedno povezana z obsežnim načrtovanjem, velikimi finančnimi sredstvi in veliko mero potrpežljivosti. Izgradnje ni brez praktično-eksistencialnega namena ali temeljne konceptualne potrebe po umetnosti, ki zagotavlja življenje in obstoj ali spodbuja družbeno identiteto, pri tem pa so meje v iskanju ravnovesja med praktično namembnostjo in reprezentacijo že iz časa pred renesanso pogosto zamegljene. To velja tako za utrdbe kot tudi antična svetišča in srednjeveške stolnice, pri slednjih gre za utrjene cerkve. Iz prizadevanj je mogoče razbrati pomembne zaključke o razmerah in samorazumevanju časa. Leta 1743 je bil v Berlinu zgrajen prvi samostojni objekt za glasbene prireditve – Kraljeva dvorna opera – ki se danes v pred kratkim prenovljeni podobi imenuje Državna opera Unter den Linden. Ni slučaj, da spominja na antično svetišče ter jo skladno s tem krasijo številne figure antičnih božanstev, muz in drugih likov. To okrasje, kipi in slike, ikonografsko izkazuje vsebino, ki je jasno usmerjena v smisel in namen stavbe. To velja za izgradnjo opernih in koncertnih hiš vse do 20. stoletja, kar dokazujejo tudi izbrani primeri.

Tempel und Kathedralen für die ernste und heilige Musik. Opern- und Konzerthäuser und ihre Ikonographie

Die Errichtung großer Bauwerke ist stets mit erheblichem Aufwand an planender Vorbereitung, an finanziellen Mitteln

und ausdauernder Arbeit verbunden, sie geschieht nicht ohne praktisch-existentialen Nutzen oder grundlegend-ideelles Bedürfnis etwa Leben und Existenz sicherer oder gesellschaftlich identitätsstiftender Art, wobei die Grenzen nicht erst seit der Renaissance oft fließen sind, praktische Nutzung und Repräsentation in einen Ausgleich gebracht werden. Dies betrifft Festungsbauwerke ebenso wie antike Tempelbauten und mittelalterliche Dome - man denke etwa an Wehrkirchen -, die Anstrengungen lassen wichtige Rückschlüsse auf Situation und Selbstverständnis der Zeit zu. 1743 ist in Berlin das erste eigenständige Bauwerk für musikalische Veranstaltungen errichtet worden, die Königliche Hofoper, heute - frisch renoviert - Staatsoper Unter den Linden. Sie besitzt nicht zufällig die Gestalt eines antiken Tempels und ist entsprechend mit einem reichen Figurenschmuck antiker Götter, Musen und anderer Gestalten ausgestattet. Dieser Bildschmuck, Skulpturen und Gemälde, beinhaltet ikonographisch ein Programm, das deutlich auf Sinn und Zweck des Gebäudes ausgerichtet ist. Dies betrifft den gesamten Opern- und Konzerthausbau bis zum 20. Jahrhundert. Er wird an ausgewählten Beispielen dargestellt.

Hartmut Krones

Univerza za glasbo in upodabljačo umetnosti Dunaj
University of Music and performing arts Vienna

Dunajska ljudska opera v vlogi »narodnega prizorišča«

Leta 1897, proti koncu tako imenovanega obdobja »Ringstraßenzeit«, je bilo ustanovljeno Društvo za cesarjevo jubilejno mestno gledališče (Kaiserjubiläums-Stadttheater-Verein). Njegova naloga je bila ustanovitev gledališča za uprizarjanje nemških predstav v Währingu ob prihajajoči 50-letnici vladanja cesarja Franca Jožefa I v letu 1898. Le 10 mesecev pozneje je bilo leta 1898 ustanovljeno Cesarjevo jubilejno mestno gledališče (Kaiser-Jubiläums-Stadttheater) kot zaveden »nemški« oder, ki pa je že leta 1903 zaradi stečaja prenehalo delovati. Od jeseni leta 1903 so pod novim vodstvom uprizarjali tudi ljudsko veselolgo s petjem in plesom, v

sezoni 1904/05 pa se je hiša dokončno preimenovala v ljudsko opero. Nova organizacija je bila najprej nadvse uspešna in je kmalu začela izvajati tudi »veliko«, vendar še vedno pogosto nacionalno obarvano opero, dokler ni zaradi poveljne inflacije zašla v finančne težave, tako da so jo julija leta 1928 zaprli. Režiser Otto Preminger, ki je pozneje zaslovel v Hollywoodu, je jeseni 1929 poskrbel za ponoven vzpon, vendar je gledališče, potem ko je nacistična Nemčija okupirala Avstrijo in so odpuščali vse nezaželene (predvsem židovske) delavce, prešlo pod okrilje mesta Dunaj in med drugim služilo kot prizorišče nacionalsocialistične organizacije »Kraft durch Freude« (Moč skozi veselje). V zadnjih letih druge svetovne vojne, ko so bila vsa gledališča zaprta, je hiša delovala kot kino, po vojni pa je bila najprej nadomestni prostor za uničeno dunajsko državno opero, dokler ni v sezoni 1946/47 spet postala samostojna. Vsekakor je bila več let (pod skupnim vodstvom) tudi neke vrste podružnica dunajske državne opere. Ko je leta 1998 dokončno postala neodvisna, je ljudska opera poudarila pripadnost Dunaju in zelo pronicljivo gojila opereto ter s tem spet pokazala svojo posebno domačo, morda celo »nacionalno« (trenutno vsekakor avstrijsko) usmerjenost.

Die Wiener Volksoper als »nationale Spielstätte«

1897, gegen Ende der sogenannten „Ringstraßenzeit“, konstituierte sich der „Kaiserjubiläums-Stadttheater-Verein“, der sich die Aufgabe stellte, aus Anlaß des 1898 zu feiernden 50jährigen Regierungsjubiläums von Kaiser Franz Joseph I. in Währing ein Theater für deutsche Sprechstücke zu errichten. Und innerhalb von nur 10 Monaten entstand 1898 das „Kaiser-Jubiläums-Stadttheater“ als eine bewußt „deutsche“ Bühne, die allerdings bereits 1903 in Konkurs ging. Ab dem Herbst 1903 wurde unter einer neuen Direktion dann auch die volkstümliche Spieloper gepflegt, ab der Saison 1904/05 hieß das Haus endgültig „Volksoper“. Die neue Ausrichtung war dann zunächst überaus erfolgreich, und bald pflegte man auch die „große“, aber erneut oft national ausgerichtete Oper, bis das Haus durch die nachkriegsbedingte Inflation in finanzielle Schwierigkeiten geriet und Juli 1928 geschlossen wurde.

Der spätere Hollywood-Regisseur Otto Preminger sorgte dann ab Herbst 1929 für einen erneuten Aufschwung, doch nach der Okkupation Österreichs durch Nazi-Deutschland und der Entlassung aller unerwünschten (vor allem jüdischen) Mitarbeiter übernahm die Stadt Wien das Theater und verwendete es u. a. als Spielstätte der nationalsozialistischen Organisation „Kraft durch Freude“. In den letzten Jahren des Zweiten Weltkrieges, als alle Theater geschlossen wurden, fungierte das Haus dann als Kino, nach dem Krieg war es zunächst Ersatzquartier für die zerstörte Wiener Staatsoper, ehe es ab der Saison 1946/47 wieder selbständig wurde. Allerdings war es etliche Jahre (unter gemeinsamer Führung) auch eine Art Dependence der Wiener Staatsoper. 1998 endgültig eigenverantwortlich, erfuhr die Volksoper in der Folge eine betont „wienersische“ Ausrichtung, pflegte dadurch auch in besonders prononcierter Weise die Gattung der Operette und besitzt somit erneut eine speziell bodenständige, wenn nicht „nationale“ (jetzt allerdings österreich-bezogene) Ausrichtung.

Ponedeljek, 16. aprila / Monday, 16 April

Ob 11.30 / At 11.30 am

Vladimír Zvara

Univerza Comenius, Bratislava
Comenius University, Bratislava

Iskanje smisla v operi: ponoven pregled zgodovine Slovaškega narodnega gledališča

Naslov tega prispevka se zgleduje po objavi *Zápas o podobu a zmysel SND* (Boj za ustanovitev in smisel Slovaškega narodnega gledališča) (ur. Ladislav Lajcha). *Raison d'être* gledališča, njegov obstoj kot izraz jasno opredeljenega javnega interesa, je pojem, ki se je postopoma uveljavljal skozi zgodovino gledališča. Na razvoj Opere Slovaškega narodnega gledališča in njenega občinstva sta vplivali dve obdobji totalitarnih režimov:

leta Prve slovaške republike in obdobje petdesetih let prejšnjega stoletja. Vpliv politike in ideologije na opero pa se večinoma ni kazal v obliki cenzure in prepovedi. Repertoarji in sprejemanje opere po letu 1948 razkrivajo ostanke stereotipov malomeščanskega pojmovanja opere, kar kaže na izrazito apolitičnost te umetniške oblike. Namen sociološke raziskave, ki jo je v letih 1968 in 1969 opravil Michal Hruškovíc, je bil ugotoviti vzroke za slabo obiskanost Opere Slovaškega narodnega gledališča. Še vedno velja za izjemno raziskavo družbene strukture obiskovalcev opere in specifičnega položaja opere v Bratislavi, mestu, v katerem je družbena funkcija kulture »mešanica« stereotipov podedovane malomeščanske kulture in elementov novejših ideologij, natančneje nacionalistične ideologije.

Searching for opera's *raison d'être*: history of the Slovak National Theatre revisited

The title of this essay is inspired by the publication Zápas o podobu a zmysel SND (The Fight for the constitution and raison d'être of the Slovak National Theatre) (ed. by Ladislav Lajcha). The »raison d'être« of the theatre, its existence as a demonstration of a clearly delineated public interest, is a concept that has been gradually consolidating in the course of the theatre's history. The development of the SNT Opera and its audience was affected by two periods under totalitarian regimes: the years of the First Slovak State, and the period of the 1950s, although the influence of politics and ideology on opera mostly did not manifest itself in the form of censorship or bans. The repertoire as well as opera reception after 1948 reveal the residues of stereotypes of the bourgeois notion of opera, which implies an immensely apolitical character of this artistic genre. The sociological survey carried out in 1968–1969 under Michal Hruškovíc was aimed at determining the causes of poor attendance of the Opera of the SNT; this survey remains a unique study of the social structure of the opera audience and the specific position of the opera in Bratislava, the city in which the social function of culture has been a „mixture“ of stereotypes of inherited bourgeois culture (Bildung) and elements of younger ideologies, namely the nationalist ideology.

Vladimir Gurevich

Ruska državna pedagoška univerza

A. Herzen v Sankt Peterburgu

Alexander Herzen-State Pedagogical University,

Saint-Petersburg

Med preteklostjo in sedanostjo: Mariinsko gledališče – 21. stoletje

Mariinsko gledališče igra 235. sezono. V Evropi se le redka gledališča lahko ponašajo s tako dolgim obstojem. Gledališče je v tem času uprizorilo številne operne in baletne predstave – dejansko celoten klasični repertoar. Preživelo je različna zgodovinska obdobja, kar trikrat je zamenjalo naziv, toda še vedno je v središču splošnih razvojnih smernic ruske umetnosti. V 21. stoletju je gledališče pridobilo tudi nove vloge. V razmerah lastniške družbene ureditve današnje Rusije s personifikacijo družabnega življenja se pri dejavnostih Mariinskega gledališča križajo umetniške izrazne oblike in kulturno-politične paradigme. Ravnatelj in glavni dirigent gledališča Valerij Gergijev je dobil posebno možnost neomejene razširitve repertoarja in njegovih slogovnih inkarnacij, kar ne bi bilo mogoče brez precedenčne odločitve zasebno-javnega financiranja. Omeniti je treba še dejstvo, da gledališče zaposluje štiri tisoč ljudi. V treh ločenih stavbah so dvorani za predstave, koncertna dvorana in številne manjše dvorane za koncerte komorne glasbe. H gledališču spadajo še koncertne dvorane v Vladivostoku in Vladikavkazu ter koncertna dvorana na obrobju Sankt Peterburga.

Po plačilu dajatev gledališče prednjači v mestu, kjer je veliko največjih tovarn, ki proizvajajo številne izdelke za civilni in vojaški namen. Te razmere omogočajo, da gledališče v repertoar vključi kar največje število predstav. Trenutno jih je okrog sto: 70 opernih in 30 baletnih.

Po pripadajočem osebju je na svetu brez primere. Denimo število članov orkestra. V skupini prvih violin je 21 notnih stojal, v skupini drugih violin 18, 16 viol, 16 čelov, 16 kontrabasov, 21 flavt, 20 oboj, 20 klarinetov, 16 fagotov itn. Država zagotavlja del proračuna, denar za plače in deloma financira nove produkcije. Znesek se vrti okrog štiri milijarde rubljev ali 57 milijonov evrov. Preostala

sredstva gledališče črpa iz svoje blagajne. Gledališče je privlačno tudi za pokrovitelje, med drugim ga podpirajo ruska in tuja podjetja. Kljub izrednim telesnim in duševnim obremenitvam sodelavcev Mariinskega gledališča je Valerij Gergijev v 30 letih delovanja na čelu gledališča dosegel zelo visoko raven vodenja ter vsekakor visoko glasbeno (strokovno) raven v večini predstav. To seveda ne pomeni, da v gledališču vse poteka brez težav. Težave so prisotne in poročilo je pretežno namenjeno analizi premagovanja teh težav.

Zwischen Vergangenheit und Zukunft: Mariinski Theater – XXI Jahrhundert

Das Mariinski-Theater leitet jetzt 235-ten Saison. Es gibt ein bisschen in Europa Theater mit so einer langen Tradition. Während dieser Zeit auf der Bühne des Theaters zahlreiche Opern und Ballette geliefert wurden - in der Tat, das ganze klassische Repertoire. Nach überstandener verschiedenen historischen Epochen, dreimal wechselnd der Titel, das Theater immer war und bleibt der Mittelpunkt einer allgemeinen Tendenzen der Entwicklung der Russischen Kunst. In der XXI-ten Jahrhunderts bekam das Theater, aber auch neue Funktionen. In den Bedingungen des eigentümlichen Gesellschaftsordnung heutigen Russland mit seiner Personifizierung des sozialen Lebens die Aktivitäten des Mariinsky-Theaters hat sich an der Kreuzung der eigentlichen künstlerischen Ausdrucksformen und einer kulturell-politischen Paradigmas gemeldet. Der Intendant und der Hauptdirigent des Theaters Valery Gergiev erhielt die einzigartige Möglichkeit der unbegrenzten Erweiterung von Repertoire und dessen stilistischen Inkarnationen, wenn nicht die Präzedenzfälle der privat-öffentliche Finanzierung. Über das Ausmaß des Vorfalles ist die Tatsache, dass im Theater arbeiten vier tausend Mitarbeitern. In drei separaten Gebäuden gibt es zwei Säle für Aufführungen, einen Konzertsaal und eine Reihe von kleinen Kammermusik-Sälen. Theater gehören auch die Konzertsäle in Wladivostok und Wladikawkas, auch Konzertsaal am Stadtrand von St. Petersburg gebaut ist. Bei der Zahlung von Steuern Theater ist einer der ersten Orte in der Stadt, wo sich viele der größten Fabriken, produziert eine Vielzahl von Produkten für zivile und militärische Bestimmung. Eine solche Situation bietet die Möglichkeit,

das Theater in seinem Repertoire haben die maximale Anzahl von Aufführungen. In der aktuellen Plakat des Mariinsky-Theaters, etwa hundert Namen - etwa 70 Opern und 30 Ballette. Die entsprechenden Staaten sind unerreicht in der Welt. Zum Beispiel ist die Anzahl der Künstler des Orchesters. In der Gruppe der ersten Violinen - 21 Pulte, das zweite - 18 Pulte, 16 Pulte Violen, genauso wie Celli, 16 Kontrabässe, 21 Flöte, 20 Oboen, 20 Klarinetten, 16 Fagotte usw. Der Staat stellt einen Teil des Budgets, laufende Löhne und bis zu einem gewissen Grad auf neue Produktionen. Es ist etwa 4 Milliarden Rubel (57 Millionen Euro). Die restlichen Mittel das Theater selbst verdient. Und zieht auch Sponsoring-Mittel aus verschiedenen Fonds, die direkte Unterstützung der Russischen und ausländischen Unternehmen usw. Bei der enormen körperlichen und psychischen Belastung ausgesetzt, die sich auf das Kollektiv des Mariinsky-Theaters, seit 30 Jahren Regie zu Valery Gergiev hat es geschafft, ein sehr hohes Niveau der Steuerbarkeit Team und auf jeden Fall hohe musikalisches (professionelles darstellendes) Niveau der meisten Aufführungen. Dies bedeutet natürlich nicht, dass im Theater kein Problem. Es gibt Sie - und ein großer Teil unseres Berichtes gewidmet, deren Auswertung und Analyse von Möglichkeiten und Wege Ihrer Ueberwindung.

Luba Kyyanovska

Univerza v Lvovu
University of Lviv

Opera kot trg: predstava kot marketinška poteza

Opera kot žanr že štiristo let kaže izjemno sposobnost prilagajanja družbenim vprašanjem, potrebam in idejam o estetskem absolutu in vlogah umetnosti v družbi. Zato opere ne gre razumeti kot zgolj umetniški pojav. Ne smemo pozabiti, da je opera s svojimi sintetičnimi, spektakularnimi, demokratičnimi in tankočutnimi odzivi na politične in zgodovinske pretrese pomembna družbena institucija. Opera skozi vse stopnje svojega razvoja ni delovala samo po zakonih umetnosti, temveč tudi po zakonih trga. Na tržno naravo opere je vplivala naravna očaranost najširše javnosti nad privlačnostjo tega, kar je

mogoče videti in občutiti. V 19. stoletju je opera postala najpomembnejši žanr v nacionalnih skladateljskih šolah, po letu 1848 pa je imela pomlad narodov pomembno vlogo pri oblikovanju nacionalne zavesti narodov brez države: Čehov, Poljakov, Slovencev, Ukrajincev, Madžarov in drugih.

Trenutno je na trgu »opernega blaga in storitev« na voljo veliko zelo domiselnih načinov za njeno uspešno prodajo. Trg aktivno uporablja marketinške mehanizme (oglaševanje, ustvarjanje povpraševanja) ter ob tem upošteva potrebe »kupcev«, se pravi poslušalcev, in »izboljšuje produkcijo«. Operni žanr se je tako ohranil kot pojav s svojo nišo v umetniškem svetu sodobnih časov. Poudariti je treba več uspešnih »marketinških potez« pri izvajanju opernih predstav: 1. prestiž obiska operne predstave, ki kaže na neki družbeni položaj, 2. popularizacija blagovnih znamk opernih pevcev, skladateljev ali posameznih oper, 3. sodelovanje opernih pevcev pri vodenju oddaj, 4. promocije, ki združujejo pevce operne in popularne glasbe, 5. sodobna, pogosto škandalozna režija klasičnih oper, ki pritegne veliko gledalcev.

Opera as a market: performance as a marketing move

The opera as a genre for 400 years has shown the fantastic properties of adapting to social queries, needs and ideas about the aesthetic absolute and the functions of art in society.

Therefore, you should not represent the opera as a purely artistic phenomenon. It should not be forgotten that the opera with its synthetic, spectacular, democratic, sensitive reaction to political and historical upheaval is an important social institution. The opera throughout the entire stage of its evolution acted not only according to the laws of art, but also according to the laws of the market. The market nature of the opera was determined by the natural attraction of the widest public to the sights and pleasures. In the nineteenth century the opera became a key genre in national composer schools, and after 1848 the „people's spring“ played an important role in shaping the national consciousness of non-stateless people: the Czech Republic, Poland, Slovenia, Ukraine, Hungary, and others.

At the present stage, the market for „opera goods and services“ offers numerous and very ingenious ways of its successful sale, uses the active action of marketing mechanisms - advertising, demand formation, taking into account the needs of „buyers“ - listeners, „improving production“. Thus, the operatic genre itself is preserved as a phenomenon occupying its niche in the artistic being of the modern times.

It is worth pointing out several successful „marketing moves“ in implementing the opera performance: 1. the prestige of visiting opera performances, which indicates a certain social status of a person. 2. Popularization of brands of opera singers, composers or specific operas. 3. Conducting a show with the participation of opera singers. 4. Promotions, where opera and pop singers and musicians stand nearby. 5. Contemporary, often scandalous directing of classical operas, which is very attractive to the public.

Ponedeljek, 16. aprila / Monday, 16 April

Ob 14.30 / At 2.30 pm

Wolfgang Marx

Univerzitetni kolidž v Dublinu
University College Dublin

Opera na Irskem - nenehen boj za priznanje

Leta 1909 je bila prvič uprizorjena opera Eithne Roberta O'Dwyerja, prva celovita opera, napisana v irščini in uprizorjena na Irskem. Sto let pozneje, leta 2008, je odprla vrata nova operna hiša s 750 sedeži, ki je bila leta 2014 razglašena za prvo narodno operno hišo sploh. O'Dwyerjevo delo je bilo na njen oder postavljeno šele oktobra 2017. Narodna operna hiša stoji v mestecu Wexford z 20.000 prebivalci in je bila zgrajena za Wexfordski operni festival, ki poteka vsako jesen in traja od 15 do 20 dni. Sicer pa stavba gosti samo peščico drugih prireditev (in le nekaj oper). Irska je ena redkih evropskih držav, ki nima stalne popolne operne zasedbe niti namenske operne hiše v glavnem mestu. Do klasične glasbe, zlasti opere, je dolgo časa gojila

nejasen odnos. To je deloma posledica njene lege na robu Evrope, deloma pa tudi njene specifične kulturne zgodovine, ki bolj kot umetniško ceni tradicionalno glasbo. Vendar obstaja tudi nekaj spodbudnih kazalcev. Z Geraldom Barryjem in Donnachom Dennehyjem ima Irsko trenutno dva mednarodno priznana operna skladatelja, prerezporeditev državnih sredstev v zadnjih letih pa je več irskim skladateljem omogočila pisanje novih oper. V tem prispevku bom kratko orisal zgodovino irske opere od začetka 20. stoletja, nato pa se bom osredotočil na irsko dožemanje umetniške glasbe in nacionalne identitete, zlasti z vidika, ki se odraža v novejših irskih operah. Opera je bila na Irskem pogosto na seznamu skrajno ogroženih vrst – zato in zaradi njene trenutne (sicer skromne) oživitve je zanimiva za primerjalno analizo v mednarodnem kontekstu.

Opera in Ireland - a continuing struggle for acceptance

In 1909, Robert O'Dwyer's Eithne became the first full-scale opera written in the Irish language to be performed in Ireland. A century later, in 2008, a brand new 750-seat opera house was opened in the country, to be designated as the (first ever) National Opera House in 2014. But O'Dwyer's work was not to be performed again until October 2017, and the National Opera House – located in the small city of Wexford (20,000 inhabitants) – was built for the Wexford Opera Festival which runs for 15–20 days every autumn; otherwise only a handful of events (few of them operas) take place there. Ireland is one of very few European countries to have neither a permanent, full-scale opera company nor a dedicated opera house in its capital city. For a long time Ireland has had an ambiguous relationship to classical music, and to opera in particular. This may partly have to do with the country's peripheral location in Europe, but also with its specific cultural history that values traditional music over art music. But there are also positive signs: With Gerald Barry and Donnacha Dennehy Ireland currently has two internationally successful opera composers, and in recent years a redistribution of state funding has allowed several

Irish composers to write new operas.

This paper will briefly outline Irish operatic history since the beginning of the twentieth century before focusing on the Irish discourse around art music and national identity, and especially the way in which it is reflected in recent Irish operas. In Ireland opera has often found itself on the list of critically endangered species – this as well as its current (modest) resurgence makes it an interesting comparative case study in an international context.

Lauma Mellēna-Bartkeviča

Univerza v Latviji
University of Latvia

Opera in narodna kultura v Latviji: stoletni pregled

Na predvečer stoletnice samostojnosti Latvije kot države leta 2018 in stoletnice Latvijske narodne opere leta 2019 je vredno razmisliti o odnosu med opero in narodno kulturo skozi zgodovino. Latvija leži na križišču ruskih in nemških političnih in kulturnih vplivov, njena opera pa je bila, vse odkar je Pavuls Jurjans leta 1912 ustanovil prvi latvijski operni ansambel, eden od kulturnih temeljev, na katerih je nastala nacionalna država. Vidiki latvijske nacionalne identitete so se na opernem odru pojavili že dolgo pred razglasitvijo nacionalne države. Latvajska narodna opera je bila eden od stebrov latvijske kulture tako z institucionalnega kot umetniškega vidika v času prve republike (1918–1939), med svetovnjima vojnoma in po sovjetski okupaciji. Prve izvirne latvijske opere – *Baniuta* Alfredsa Kalninsa ter *Ogenj in noč* Janisa Medinsa – iz zgodnjih dvajsetih let 20. stoletja so bile izraz prizadevanj, da se latvijska narodna glasba in gledališče postavita na raven visoke evropske kulture. V prispevku bom predstavila vlogo Latvijske narodne opere kot institucije in opere kot žanra v kontekstu latvijske nacionalne kulture s treh glavnih vidikov: 1. prikazi latvijske nacionalne identitete v obdobju pred nacionalno državo do leta 1918; 2. prikazi nacionalne identitete v prvih latvijskih operah, ki so bile prelomne za nacionalno glasbeno kulturo v prvi republiki (1918–1939), med nemško okupacijo (1940–1941) in v

sovjetski dobi; 3. današnji odnos med opero in nacionalno kulturo doma – latvijske opere in repertoar – in po svetu: svetovno znani latvijski operni pevci kot blagovna znamka države in kulturni ambasadorji Latvije, ki prispevajo k dojetanju opere kot nacionalne blagovne znamke. Namen tega prispevka je spodbuditi razpravo o položaju opere v nacionalni kulturi ter izmenjavo izkušenj z drugimi, zlasti srednje- in vzhodnoevropskimi državami.

Opera and national culture in Latvia: centenary balance

*In the eve of the centenary of Latvia as national state in 2018 and the centenary of Latvian National Opera in 2019 seems important to reflect on relationship between opera and national culture throughout the history. Standing on crossroads between Russian and German political and cultural influences, opera since the first Latvian opera troupe founded by Pavuls Jurjans on 1912 has been one of the cultural cornerstones leading to national state. The features of Latvian national identity on opera stage appear long before the proclamation of a national state. Latvian National opera has been one of the Latvian cultural pillars both institutionally and artistically during the first Republic (1918–1939), during two world wars and the following Soviet occupation. First Latvian original operas – *Baniuta* by Alfreds Kalnins and *Fire and Night* by Janis Medins in the early 20-ies of the 20th century marked the endeavour to put the Latvian national music and drama onto the level of European high culture. The paper will outline the role of Latvian National Opera as institution and opera as a genre in the context of Latvian national culture in 3 main aspects: 1) representations of Latvian national identity in the pre-national period until 1918; 2) national representations in first Latvian operas marking the turning point in national musical culture of the First Republic (1918–1939), during German occupation (1940–41) and the Soviet era; 3) relationship of opera and national culture today in-house - Latvian operas in repertoire, and out - world-famous Latvian opera singers as national brand and cultural „ambassadors“ of Latvia establishing a perception of opera as national brand. The*

aim of the paper is to stimulate the discussion on place of opera in national culture and the exchange of experience with other, in particular, Central and Eastern European countries.

Florinela Popa

Nacionalna univerza za glasbo Bukarešta, Romunija
National University of Music Bucharest, Romania

O Romunski Operi v Bukarešti: en avtor, dva pogleda

Octavian Lazăr Cosma (rojen leta 1933), izjemno ustvarjalen strokovnjak, ki je v svojih številnih delih obravnaval zgodovino romunske glasbe (npr. *Hronicul muzicii românești* (Kronika romunske glasbe) v devetih knjigah in *Istoria Conservatorului din București* (Zgodovina Bukareškega konservatorija) v štirih knjigah), je tudi prvi raziskoval »narodno opero«. V zadnjih petdesetih letih je o zgodovini romunske opere napisal več kot štiri tisoč strani: *Opera românească* (Romunska opera) (dve knjigi, Bukarešta: 1962); *Oedip-ul enescian* (Enescujev Ojdiop) (Bukarešta: 1967); *Hronicul Operei Române* (Kronika Romunske opere) (tri knjige, Bukarešta: 2003 – 1. knjiga, 2017 – 2. in 3. knjiga) ter *Opera Română din Cluj: 1919-1999* (Romunska opera v Cluju: 1919–1999) (dve knjigi, Bistrița: 2010 – 1. knjiga, 2011 – 2. knjiga).

V tem prispevku želim načrtovati razvoj pogleda tega strokovnjaka na zgodovino Romunske Opere v Bukarešti. S tem namenom primerjam dve deli: *Opera românească* (Romunska opera), ki je prepojeno z marksistično-leninistično ideologijo in se osredotoča na romunska operna dela, ter *Hronicul Operei Române* (Kronika Romunske opere), zelo podrobno, kronološko strukturirano kroniko Bukareške opere (sezone, repertoarji, solisti, ravnatelji, posamezne težave, s katerimi se je ustanova srečevala, itd.): od njenih začetkov kot romunskega ansambla (1885) do njene uveljavitve kot državne ustanove leta 1921 (1. knjiga), v obdobju 1921–1953 (2. knjiga) in v obdobju 1953–1970 (3. knjiga).

Zgodovinsko obdobje, obravnavano v obeh muzikoloških delih, tj. od leta 1885 do leta 1960, je zaznamovala vrsta

ključnih dogodkov v romunski zgodovini, ki so neizogibno vplivali tudi na Bukareško opero: romantični nacionalizem konec 19. stoletja, vzpostavitev Velike Romunije z združitvijo Romunije in Transilvanije (1918) ter romunski fašizem (1940–1944), ki mu je sledila razglasitev in uveljavitev komunističnega režima, ko je država prešla pod vpliv Sovjetske zveze (po letu 1944). Obe deli obravnavata vpliv teh dogodkov na Romunsko Opero kot ustanovo in romunsko opero kot glasbeno vrsto, vendar z različnih ideoloških stališč.

On the Romanian Opera, Bucharest: one author, two views

An unusually prolific scholar, whose work has tackled the history of Romanian music in numerous volumes (Hronicul muzicii românești (The Chronicle of Romanian Music) – 9 volumes, and Istoria Conservatorului din București (The History of the Bucharest Conservatory) – 4 volumes, among others), Octavian Lazăr Cosma (b. 1933) has also championed exploring the „national opera.“ In the last five decades, he has dedicated more than four thousand pages to the history of Romanian opera in his volumes: Opera românească (Romanian Opera) (two volumes, Bucharest: 1962); Oedip-ul enescian (Enescu's Oedipus) (Bucharest: 1967); Hronicul Operei Române (The Chronicle of Romanian Opera) (three volumes, Bucharest: 2003 – volume 1, 2017 – volumes 2 and 3); and Opera Română din Cluj: 1919–1999 (The Romanian Opera, Cluj: 1919–1999) (2 volumes, Bistrița: 2010 – volume 1; 2011 – volume 2). This paper proposes to chart the evolution of the scholar's view on the history of the Romanian Opera, Bucharest. To this end, I read two sources in a comparative manner: 1) Opera românească (Romanian Opera), whose approach is steeped in Marxist-Leninist ideology, and focuses on works of Romanian opera; and 2) Hronicul Operei Române (The Chronicle of Romanian Opera), a very detailed chronicle of the Bucharest Opera (seasons, repertoires, soloists, managers, particular problems that faced the institution, and so on), structured chronologically: from its beginnings as a Romanian company (1885) to its proper establishment as a state institution in 1921 (volume 1); the years 1921–1953 (volume 2); and 1953–1970 (volume 3). The historical period explored in both works of musicology,

1885–1960, is marked by a series of key-events in the history of Romania, which also, inevitably, left an impression on the Bucharest Opera: the Romantic nationalism of the late 19th century, the two world wars, the establishment of Greater Romania through the union between Romania and Transylvania (1918), Romanian fascism (1940-1944), followed by the installation and consolidation of the Communist Regime, as the country entered the Soviet sphere of influence (after 1944). Both works discuss the impact of these events on the Romanian Opera (both as an institution and as a musical genre), but from opposite ideological positions.

Ponedeljek, 16. aprila / Monday, 16 April

Ob 16.00 / At 4.00 pm

Susanne Kogler

Univerza za glasbo in upodabljaljočo umetnost, Gradec
University of Music and Performing Arts Graz (KUG), Graz

Sodobna opera v Avstriji 20. in 21. stoletja: kritična študija primera

Opera tradicionalno velja za zelo staromodno in neprilagodljivo obliko umetnosti, ki se pogosto ne ujema s potrebami sodobne glasbe in inovativnih predstav. Ker pa v večjih (narodnih) opernih hišah kljub temu najdemo sodobna dela, se postavljajo naslednja vprašanja: Kakšno funkcijo prevzemajo sodobna dela znotraj programa celotne sezone? Kakšna je njihova specifična vloga v zvezi s podobo ustanove in ciljnim občinstvom? Katere novosti se uprizarjajo v narodnih opernih hišah? Kako se ta sodobna dela razlikujejo od del, ki se uprizarjajo v drugih, pogosteje manjših in manj prestižnih gledaliških ustanovah? Kako se nova, pogosto naročena dela ujemajo s celotnim programom?

Na ta vprašanja bom skušala odgovoriti z raziskovanjem in primerjanjem programov raznolikih avstrijskih ustanov, kot so Dunajska državna opera, Kosmos Theater na Dunaju, Salzburški festival, Theater an der Wien in musikprotokoll im

steirischen herbst, ki so v zadnjih desetih letih med drugim uprizorile dela teh avtorjev: Reimann, Rihm, Henze, B. A. Zimmermann (Salzburški festival), Reimann, Schnittke (Dunajska državna opera), Abstrial (Kosmos Theater), Henze, Neuwirth, B. Lang (Theater an der Wien/Wiener Festwochen, musikprotokoll im steirischen herbst), Henze in Neuwirth (Univerza za umetnost v Gradcu/musikprotokoll im steirischen herbst).

Predpostavljam, da se zlasti večje prestižne ustanove, kot sta Dunajska državna opera in Salzburški festival, trudijo modernizirati svojo podobo z uprizarjanjem skrbno izbranih novih del, ki niso problematična niti z vidika večinoma klasično izobraženih glasbenikov niti z vidika glavnega ciljnega občinstva. Koliko ta politika spodkopava, postavlja na laž, oporeka ali celo uničuje kritično razsežnost, na katero se pogosto sklicujejo skladatelji in kritiki sodobne glasbe, ostaja odprto vprašanje, ki ga bom obravnavala v zaključku prispevka.

Contemporary opera in 20th and 21st century Austria: a critical case study

Opera is traditionally seen as a very old-fashioned and inflexible art form that does not easily correspond with the needs of contemporary music and innovative performances. Due to the fact that we nevertheless do find contemporary works in the major (national) opera houses' programmes, the following questions arise: What function do contemporary works fulfil in the context of the entire season's programme? What is their specific role regarding the institution's image and the audiences targeted? What new pieces are staged at national opera houses? In which way are these contemporary pieces different from works staged at other, often smaller or less prestigious theatrical institutions? How do the new, often commissioned pieces correspond with the whole programme?

By exploring and comparing the programmes of divergent Austrian institutions such as Vienna State Opera, Cosmos Theatre Vienna, Salzburg Festival, Theater an der Wien and musikprotokoll im steirischen herbst, which during the last ten years staged, amongst others, works by Reimann, Rihm, Henze, B.A. Zimmermann (Salzburg Festival),

Reimann, Schnittke (Vienna State Opera), Abstril (Cosmos Theatre Vienna), Henze, Neuwirth, B. Lang (Theater an der Wien / Wiener Festwochen, musikprotokoll im steirischen herbst), Henze, Neuwirth (University of the Arts Graz / musikprotokoll im steirischen herbst) I will provide some answers to these questions.

My assumption is that by staging carefully selected new works, precisely those major prestigious institutions like the Vienna State Opera or the Salzburg Festival are attempting to modernise their images in a way that provokes neither conflicts with the mostly classically trained musicians nor with the main target audiences. To what extent this policy discredits, unmask as false, contradicts or even ruins the critical dimension often claimed by composers and critics for contemporary works is a moot question which I will discuss as my final point.

Vita Gruodyte

Litvanska akademija za glasbo in gledališče, Vilna
Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius

Opera brez operne hiše

V zadnjih letih je litovska glasbena scena postala bogatejša za nove oblike opere, nastale na pobudo producentne hiše Operomanija, ki od leta 2008 organizira festival New Opera Action (NOA). Novi okvir – kot je razvidno iz naslova, ki povezuje opero in akcijo – vabi mlade ustvarjalce k eksperimentiranju s hibridnimi oblikami, ki so že dolgo uspevale na drugih področjih umetnosti, in še odločnejšemu brisanju meja med žanri. Ta eksperiment se razvija v dveh smereh. Po eni strani gre za ponoven razmislek o samem žanru opere, ki je bil predolgo uklesčen v akademske oblike: za močno družbeno angažiranost (npr. opera o vsakdanu blagajničark v supermarketih *Have a Good Day*), za iskanje nekaterih meja žanra (npr. akuzmatska opera *Confessions*), za željo po odrešitvi opere njenih institucionalnih in konvencionalnih (Mauricio Kagel bi rekel »muzeografskih«) okvirov, ki jih omejujejo repertoar in proračunska sredstva, pa tudi za željo po poustvarjanju dnevnih novic in inovacijah z novimi tehnologijami. Po drugi strani gre za širjenje pojma sodobne glasbe, na primer z mini- ali nanooperami, ki so bližje glasbenemu gledališču ali performansu. Čeprav te nove oblike

opere zlahka sprejmejo nekatere kode, ki so že obstajali v glasbenem ali instrumentalnem gledališču sedemdesetih let 20. stoletja, ne dopuščajo, da bi se avtomatično vzpostavil enakovreden glasbeni jezik, ki bi bil kos temu novemu okviru. Kaj na koncu ostane od opere kot žanra, ko se delo umakne iz častitljive institucije?

Opera without theatre

In recent years, the Lithuanian music scene has been enriched with new forms of opera, initiated by the production company Operomanija („The Mania of Opera“). Since 2008 it organizes a festival, entitled New Opera Action (NOA). This new framework, as shown in its title which links Opera and Action, invites young creators to experiment with hybrid forms, which have long proliferated in other artistic fields, and to erase the borders between genres even more.

*This experiment develops in two directions. On the one hand, the genre of opera itself, rigidified for too long in academic forms, is rethought: there is a strong social commitment (for example, the opera on the everyday life of cashiers in supermarkets, *Have a Good Day*); the search for certain limits of the genre (for example, the acousmatic opera *Confessions*); the desire to take the opera out of its institutional and conventional („museographic“, according to Mauricio Kagel) framework, limited by the genre of its repertoire and by budgetary constraints; but also the desire for invention from daily news and for innovation through new technologies.*

On the other hand, the concept of contemporary music is expanded. For example, through mini- or nano-operas, which are closer to musical theatre or happening. Even though these new forms of opera easily accommodate some codes already present in the musical or instrumental theatre of the 1970s, they do not allow the automatic establishment of an equivalent musical language, which would be up to this new framework.

What eventually remains of opera as a genre, when the work walks away from the venerable institution?

Jacques Amblard

Univerza Aix-Marseille
Aix-Marseille University

21. stoletje: opere in otroštvo

Otroštvo je danes v modi. Jeff Koons je s svojimi deli *Inflatable rabbit* (1986), *Puppy* (1995) in različicami *Balloon dog* (90. leta) že dokazal, da se lahko iz regresije zgradi nova estetika. Temu zgledu je v 21. stoletju sledilo več oper, ki so se – če ne drugega – zavestno odločile opustiti transcenco modernističnih libretov in se raje v nekoliko bolj postmodernističnem slogu vračajo k priljubljenim in vsem poznanim likom iz vélike tradicije književnosti za otroke. Toda te nove opere se danes pišejo za odrasle oziroma tiste večne otroke, ki jih je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja že stigmatiziral Tony Anatrella, za njim pa Dan Kiley v svoji knjigi *Sindrom Petra Pana* (1983), torej za nas vse. Nove operne hiše se danes sprašujejo, ali morajo v program vključiti muzikale (rock opere). Poraja se tudi vprašanje, ali je *Alice v čudežni deželi* Unsuk Chin opera za otroke ali odrasle. Za oboje: se pravi za nas odrasle, ki ne želimo odrasti. Njena premiera ni potekala popoldan v kakšni šoli, temveč zvečer 30. junija 2007 v Münchenski operi. Pred kratkim, julija 2017, so na mednarodnem festivalu opernih umetnosti v Aix-en-Provenceu uprizorili »resnega« *Ostržka* Philippa Boemansa. Subtilnejši je primer *Sneguljčice* (2012) Mariusa Felixa Langeja, ki jo je sicer resna Opera National du Rhin prvič izvedla pred otroškim občinstvom 21. decembra 2012 v Colmarju. Athénée Theater jo je nato aprila 2013 uvrstil v program za »normalno«, odraslo občinstvo. Te pravljice, polne različne simbolike, so bile torej napisane tudi za odrasle. Današnji čas pa lahko to dejstvo izkoristi v tipičnem postmodernističnem slogu – s *fuzijo*: fuzijo popularnega in klasičnega, vzhoda in zahoda, elektronskega in akustičnega ter tudi odraslega in otroškega. Ta prispevek se bolj kot na nove politike opernih hiš, da bi v neokapitalističnem globalnem svetu, v katerem živimo, pritegnile nove obiskovalce, osredotoča na jezik teh novih »regresivnih« del.

The 21st century: operas and childhood

Childhood is fashioned nowadays. Jeff Koons had already shown, thru Inflatable rabbit (1986), Puppy (1995) or different Balloon dogs (1990's), that regression could build a new aesthetics. Different operas, during the 00's, followed this tendency. At least, these works chose to abandon the transcendence of modernist librettos. They preferred, in a more post-modern way, to return to popular and well known items, those of the great tradition of Literature for children. But these new operas are today written for adults, or for those „kidults“ already stigmatised by Tony Anatrella during the 1970's, then by Dan Kiley in his Peter Pan Syndrom (1983); us all. A question is today, for the new Opera Houses: do we have to program musicals (rock operas)? Another question is: is Alice in wonderland, by Unsuk Chin, an opera for children or for adults? For both, that is to say: for the new kidults that we are. The work wasn't premiered, thus, in the afternoon, in a school, but the night of the 30th of June 2007, in the Opera of Munich. More recently, Pinocchio, by Boemans, was the „serious“ creation of the Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, in July 2017. This last case seems more subtle: Snow-white (2012) by Marius Felix Lange, was first premiered for a public of children (The 21st of December 2012 in Colmar), but by the serious Opera National du Rhin. Then, The Athénée Theater programmed it for a „normal“ public (of adults), in April 2013. Thus, those ferry tales, full of numerous symbolisms, were also written for adults. But our times can literally exploit this fact in a typical post-modern way. That is the fusion: fusion of popular and classical, East and West, electronic and acoustic and also: adult and child.

This paper focuses on the language of those new „regressive“ works, more than on new politics of Opera Houses (to attract new publics in our neo-capitalist global world).

Torek, 17. april / Tuesday, 17 April

Ob 10.00 / At 10.00 am

Helena Spurná - Lubomír Spurný

Univerza Palacky, Olomouc - Masarikova univerza, Brno
Palacky University, Olomouc - Masaryk University, Brno

Nacionalni stereotipi v češki operi 1860–1945

Ko govorimo o glasbi, ki ima v češkem nacionalnem stereotipu pomembno vlogo, tega idioma ni preprosto opredeliti. Hostinský, Nejedlý in Helfert so v svojih delih začeli zavračati starejšo romantično estetiko 19. stoletja, ki je nacionalnost glasbenih del zavestno gradila z vključevanjem ljudskih pesmi. Zato so Bedřicha Smetano izbrali za posrednika češkega značaja, ker se je v svoji glasbi izogibal uporabi ljudske pesmi. Opera se kot sintetična umetnost zdi najprimernejši medij za širjenje nacionalnih stereotipov (in tega, kako jih preseči). Ta proces bova dokumentirala v čeških operah iz obdobja med leti 1860 in 1945 (leta 1860 se je namreč rojevala češka nacionalna kultura z vsemi svojimi značilnostmi). V središču najinega zanimanja bodo Bedřich Smetana, Antonín Dvořák, Leoš Janáček, Bohuslav Martinů, E. F. Burian in Alois Hába.

National stereotypes in Czech opera 1860-1945

When it comes to the music, playing in the Czech national stereotype an important role, it is not simple to identify this idiom. Hostinský's, Nejedlý's and Helfert's works brought rejection of an older romantic aesthetics of the 19th century, where the national character of the work has been consciously formed by folk song quotation. For this reason they chose Bedřich Smetana as a mediator of Czech character, because this composer avoided folk song quotation in his music. As a synthetic art, the opera seems to be the most appropriate medium for the spread of national stereotypes (and how to overcome them). This process will be documented in the Czech operas from

1860 till 1945 (in 1860 the Czech national culture with all the attributes that belong to it began arising). Bedřich Smetana, Antonín Dvořák, Leoš Janáček, Bohuslav Martinů, E. F. Burian and Alois Hába will be subject of our interest.

Lenka Křupková, Jiří Kopecný

Univerza Palacky, Olomouc
Palacký University, Olomouc

Olomuško provincialno gledališče ter njegove naveze z Mariborom in Ljubljano. Olomuško operno gledališče kot model za oblikovanje narodnega gledališča v avstrijski monarhiji

Olomuško provincialno gledališče je sestavljalo gosto razpredeno mrežo gledališč, med katerimi so v obdobju več kot stotih let potovali umetniki habsburške monarhije. Čeprav se je gledališki ansambel z direktorjem oziroma podjetnikom na čelu v zadevnem kamnitem mestnem gledališču zamenjal skoraj vsakih šest let – v kriznih časih še pogosteje – navadno ni šlo za temeljno spremembo, kar gre pripisati edinstveni organizaciji avstrijskega gledališča v srednjeevropskem prostoru. Na provincialnih odrih je bilo mogoče videti podobno zasedbo ansambla in podoben repertoar. Pri tem je bilo vse odvisno od pogojev, ki jih je postavilo mesto in z njimi uspelo privabiti sposobnega direktorja. Iz danih razmer se je nato razvilo premoženje gledališkega sklada in se je oblikovala dejanska zasedba ansambla. Na primeru olomuškega opernega dogajanja želimo prikazati naveze mesta Olomuc, še posebej se bomo posvetili navezam med Olomucem, Mariborom in Ljubljano. V biografijah številnih olomuških direktorjev se Ljubljana in tudi Maribor pojavljata kot kraja začasnega gledališkega angažmaja: Olomuc je postal še ena prehodna postaja na poti do pomembnejših direktorskih položajev v Nemčiji. Tako je bilo tudi v primeru direktorja Juliusa Fritzscheja, ki je leta 1878 prišel iz Ljubljane v Olomuc in nato neposredno v hamburško in berlinsko gledališče. Tudi Gustav Mahler se je, še preden je nastopil angažma v Olomucu, v Ljubljani uveljavil kot operni

dirigent. Predstavljamo vpogled v olomuško mestno gledališče na dveh razvojnih stopnjah. Najprej je proučen položaj, ko se je olomuško gledališče znašlo pod vplivom čeških gledališč oziroma društev ter so bila v operni repertoar vključena tudi češka dela, zunaj gledališča pa je bilo prisotno močno velikonemško domoljubje. Olomuc se v tem pogledu lahko uporabi kot model za oblikovanje češkega narodnega gledališča prek avstrijskega provincialnega gledališča. Toda od 80. let 19. stoletja so se radikalizirali nacionalni spori med češko manjšino in nemško večino v mestu. V mestnem gledališču ni bilo več prostora za češko produkcijo, Čehi pa so ustanovili alternativno češko gledališče, ki sicer ni bilo popolnoma poklicno, vendar so iz njega odzvajale češke opere. Gledališče se je znašlo v položaju, ki je bilo nasprotje temu v 50. in 60. letih 19. stoletja. Kot odziv na konkurenco čedalje uspešnejših čeških produkcij in na okrepljen vpliv olomuških Čehov se je zgodila sprememba mestnega gledališča, ki je do takrat imelo univerzalen operni repertoar na nemškem narodnem odru, na katerem naj bi po novem bila predstavljena pretežno nemška dela. Ta tema je poglobljeno predstavljena v drugem referatu.

Das Olmützer Provinztheater und seine Bindungen an Marburg und Laibach. Das Olmützer Operntheater als Modell zur Herausbildung eines nationalen Theaters im Rahmen der Österreichischen Monarchie

Das Provinztheater in Olmütz war Bestandteil eines dichten Netzes aus Theatern, in denen die Künstler der Habsburger Monarchie während einer Zeit von mehr als hundert Jahren umherreisten. Obwohl sich die Theatergesellschaft mit ihrem Theaterdirektor bzw. -unternehmer an der Spitze in dem betreffenden steinernen Stadttheater beinahe alle sechs Jahre - in Krisenzeiten auch noch häufiger - veränderte, handelte es sich meistens um keinen grundsätzlichen Wandel, und zwar gerade dank der einzigartigen Organisation der österreichischen Theater im mitteleuropäischen Raum. Die Provinzbühnen verfügten über eine ähnliche Ensembleszusammensetzung und boten ein ähnliches Repertoire an. Dabei lag es ganz an

den Bedingungen der Stadt, zu denen sie einen fähigen Direktor anlocken konnte. Aus diesen Umständen heraus entwickelte sich dann der Reichtum des Theaterfundus' und die konkrete Zusammensetzung eines Ensembles. Am Beispiel der Olmützer Opernszene zeigen wir, welche Bindungen Olmütz unterhielt; besondere Aufmerksamkeit wird dabei den Verbindungen zwischen Olmütz, Marburg und Laibach gewidmet. In den Biographien vieler Olmützer Direktoren figurieren Laibach oder auch Marburg als Orte vorübergehender Engagements am Theater: Olmütz wurde somit zu einer weiteren Umsteigestation auf dem Weg zu bedeutenderen Direktorenposten in Deutschland. So verhielt es sich etwa im Fall des Direktors Julius Fritzsche, der im Jahr 1878 von Laibach nach Olmütz gekommen war und dann direkt zu Hamburger und Berliner Theatern ging. Ebenso hatte sich Gustav Mahler vor seinem kurzen Olmützer Engagement als Opernkapellmeister in Laibach behauptet. Wir bieten außerdem zwei Einblicke in die Olmützer Stadtbühne in zwei Phasen ihrer Entwicklung. Der erste Beitrag untersucht die Situation, in welcher sich das Olmützer Theater mit dem Einfluss der tschechischen Theater- bzw. Vereinsgesellschaften zurechtfinden musste, als auch tschechische Werke in das Opernrepertoire des Theaters kamen, das sich in einer Umgebung stark empfundenen großdeutschen Patriotismus' befand. Olmütz kann in dieser Hinsicht als modellhaftes Beispiel der Entstehung des tschechischen nationalen Theaters durch das österreichische Provinztheater dienen. Doch ab den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts radikalisierten sich die nationalen Zwistigkeiten zwischen der tschechischen Minderheit und der deutschen Mehrheit in der Stadt. Für eine tschechische Produktion im Stadttheater war bereits kein Platz mehr und die Tschechen bauten ein alternatives tschechisches Theater auf, das zwar nicht vollkommen professionell arbeitete, in dem jedoch tschechische Opern erklangen. Nun kam es zu einer Situation, die sich zu den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts umgekehrt verhielt. In Reaktion auf die Konkurrenz immer erfolgreicherer tschechischer Produktionen und auf den erstarkenden Einfluss der Olmützer Tschechen kam es zu einer Transformation des Stadttheaters mit seinem bislang universalen Opernrepertoire auf der deutschen nationalen Bühne, auf der nun vor allem deutsche Werke gespielt werden sollten. Mit diesem Thema wird sich das zweite Referat befassen.

Biljana Milanović

Muzikološki inštitut SANU Beograd
Institute of Musicology SASA, Belgrade

Operne produkcije v beograjskem Narodnem gledališču na začetku 20. stoletja med političnim rivalstvom in spornimi kulturnimi strategijami

Ena največjih težav srbske kulture na začetku 20. stoletja so bili poskusi ustanavljanja ločenega opernega odseka v Narodnem gledališču v Beogradu. Polemike o tem, ali naj gledališče goji le govorno igro ali tako igro kot opero, so prispevale k nastanku kompleksnega »vprašanja opere«, na katero so vplivali estetski, politični, družbeni in gospodarski dejavniki. Zaradi »vprašanja opere« je bil razvoj glasbenega ansambla in opernih predstav v tistem času večkrat prekinjen, rešitev pa je prišla šele pozneje, s prenovo beograjskega Narodnega gledališča po prvi svetovni vojni (dramski in operni odsek leta 1920).

V prispevku bom raziskala zakulisje opernih produkcij v Narodnem gledališču na začetku 20. stoletja in tako opredelila različne, a povezane dejavnike, ki so vplivali na raznovrstnost težav, vključno z analizo zgodovinskih razmer pa tudi pomanjkanja človeških in materialnih virov ter najemanja solistov iz Prage, Zagreba in Ljubljane v kratkih obdobjih operne dejavnosti. Večino pozornosti bom namenila pogostim spremembam v vodstvu, katerega predstavniki, ki so bili dejavni na političnem in kulturnem področju, niso bili dosledni pri ideološkem in umetniškem oblikovanju programa ter organizacijskih strategijah gledališča. Zagovarjala bom trditev, da so na operno produkcijo odločilno vplivale težave, ki so izvirale iz političnega in kulturnega rivalstva med vodilnimi intelektualci te ustanove ter šibkega položaja glasbenih predstavnikov v razporeditvi moči v Narodnem gledališču.

Opera productions of the Belgrade National Theatre at the beginning of the 20th century between political rivalry and contested cultural strategies

One of the most intricate problems of the Serbian culture at the beginning of the 20th century referred to the attempts of establishing a separate Opera branch of the National Theatre in Belgrade. Polemics about whether the Theatre should cultivate spoken drama only, or both drama and opera as well, contributed to the arising of „opera question“, a complex issue affected by aesthetic, political, social and economic agents. The „opera question“ resulted by discontinuities in improvements of musical ensemble and opera performances of the time, being resolved only later, in restructuring of the Belgrade National Theatre after the First World War (branches of Drama and Opera in 1920).

In my paper I will examine behind-the-scene aspects of opera productions of the National Theatre at the beginning of the 20th century in order to define different, but mutually intertwined agents of the postponed reorganisation of this institution. The focus will be on a diverse range of problems, including an analysis of historical circumstances as well as deficiency of human and material resources and engagement of soloists from Prague, Zagreb and Ljubljana in short-lived periods of opera performances. The main attention will be paid to frequent changes of the management staff whose representatives, being active in both political and cultural field, showed inconsistency between their ideological and artistic intentions in programme and organisational strategies of the Theatre. I will argue that crucial impact on opera production problems originated by political and cultural rivalry of leading intellectuals of this institution as well as weak positions of musical representatives in distribution of power at the National Theatre itself.

Torek, 17. april / Tuesday, 17 April

Ob 11.30 / At 11.30 am

Ivano Cavallini

Univerza v Palermu

University of Palermo

Italijanska »narodna opera« z vidika južnih Slovanov: Franjo Kuhač in Josip Mandić

Narodno prebujenje po revolucijah leta 1848 in z njim povezan pojav oper, ki so se iz Rusije in Češke razširile v druge dežele srednje Evrope, sta bila glavna dejavnika pri prizadevanjih za glasbeno neodvisnost tako v Sloveniji kot na Hrvaškem.

Zaradi pomladi južnoslovanskih narodov lahko v kritikah italijanske opere in wagnerjanske *Musikdrame*, ki sta jih napisala ugledni muzikolog Franjo Kuhač (1834–1911) in mladi skladatelj Josip Mandić (1883–1959), razberemo dva vzporedna vidika, ki jih italijanski in nemški raziskovalci še niso obravnavali.

Kuhačeva negativna ocena zadnjih Verdijevih del in po drugi strani njegov slavospev Mascagnijeve operi *Cavalleria rusticana* sta posledica njegovega ideološkega prepričanja, da je treba osnovo za narodno opero iskati predvsem v ljudski glasbi. Mandić, hrvaški pravnik in glasbenik, je do prve svetovne vojne deloval v okviru slovenskega in panslovanskega prebujenja v Trstu.

Njegovo opero *Petar Svačić* so najprej uprizorili v Trstu (1902) in šele nato v Ljubljani (1904). Sodeloval je s tržaškim časopisom *Jadran*. Leta 1903 je objavil podroben članek o vplivu Wagnerja na Puccinijevo *Tosca* in Franchettijevo *Germanio*. Mladi skladatelj je z zanimanjem sledil duhu časa, ki je dokončno privedel h koncu obdobja številčne opere. Podobno kot Kuhač pa se je ogreval za idejo, da bi prenovljena narodna opera lahko imela glavno besedo pri uveljavljanju južnoslovanske kulture, ki ne bi bila več prepletena z italijansko in nemško civilizacijo.

The Italian „national opera“ imagined from a Southern Slavic viewpoint: Franjo Kuhač and Josip Mandić

The national awakening after the revolutions of 1848, and the related phenomenon of operas disseminated from Russia and Bohemia to other lands of Central Europe, were the main factors in promoting a quest of musical autonomy either in Slovenia or in Croatia.

In the light of Southern Slavic people revival, the criticisms on the Italian opera and the Wagnerian Musikdrama, written by the prominent musicologist Franjo Kuhač (1834-1911) and the young composer Josip Mandić (1883-1959), reveal two parallel points of view not yet been taken into account by Italian or German scholars.

The negative judgement of Kuhač on the last works of Verdi, and vice versa his praise of Mascagni's Cavalleria rusticana, are due to his ideological „Credo“ on folk music, as the principal source in view of creating a national grammar for opera. Mandić, a Croatian lawyer and musician, worked within the frame of Slovene and Pan-Slavic revival in Trieste until World War I. His opera Petar Svačić was played first in Trieste (1902), and after in Ljubljana (1904). He collaborated with the Triestine newspaper Jadran, and then in 1903 he published a detailed article on Wagnerian influence on Puccini's Tosca and Franchetti's Germanio. The young composer was interested on the „Zeitgeist“, which ultimately led to the end of opera by numbers. Nevertheless, alike Kuhač he was attracted by the idea that a renewed national opera would have been the mainstream to affirm a South Slavic culture, no more involved with Italian and German civilizations.

Cristina Scuderi

Univerza v Gradcu
University of Graz

Kaj nam arhivski dokumenti povejo o gledališčih in sistemu operne produkcije ob vzhodnem Jadranu na pragu 20. stoletja

Ta prispevek se osredotoča na nekatere težave, povezane z raziskovanjem sistema operne produkcije v gledališčih vzdolž istrske in dalmatinske obale na začetku 20. stoletja. Do zdaj zbrano arhivsko gradivo od Reke do Dubrovnika prek Zadra, Šibenika in Splita nam omogoča rekonstrukcijo delokroga večjih opernih ansamblov ter odnosov med impresariji in vodstvi gledališč kot tudi določitev stikov, ki so jih založniki in njihovi predstavniki iz Milana, Rima in Benetk imeli s tem obalnim območjem. Kljub temu nekateri vidiki, kot so odnosi med skladatelji in impresariji ali nekatere odločitve pri izbiri zasedb, ostajajo nejasni.

Čeprav je imelo vsako gledališče svojo zgodovino, drugačne vire financiranja in različne operne sezone, so jim bila skupna prizadevanja pri spoprijemanju s težavami, ki jih je povzročilo obdobje krize.

Naraščajoča germanizacija in slavizacija tega območja, za kateri si je brez omahovanja prizadeval cesar Franc Jožef, nista ustavili impresarijev pri najemanju italijanskih opernih ansamblov za eno ali več sezon. Lahko govorimo o »kulturnem upor« italijanske opere na obravnavanih ozemljih? Še več: kakšna je bila resnična identiteta teh gledališč?

Predstave, ki so bile vse pogostejše v italijanščini in hrvaščini – kot v primeru gledališča Mazzoleni v Šibeniku – so bile odraz mešanja različnih kultur na križišču slovanskega, germanskega in romanskega sveta.

What archival documents tell us about Eastern Adriatic theaters and operatic production system at the dawn of the XX Century

This paper aims to focus on some problems related with the study of the production system of opera in theaters that overlook the coast of Istria and Dalmatia at the beginning of the XX Century.

From Rijeka to Dubrovnik, through Zadar, Šibenik and Split, the archival material collected so far allows us to reconstruct the circuits of the major opera companies, the relationships between impresari and directions of theatres, identifying contacts that publishers and their representatives from Milan, Rome and Venice had with the area of the coast. Nevertheless, points like the relationships composer-impresario or some choices in the selection of the casts still remain unclear.

Although each of these theatres had its own history, different subsidies and different opera seasons, there was a common effort in facing the difficulties caused by a period of crisis.

The progressive Germanization and Slavicization of the area, pursued with no hesitation by emperor Franz Joseph, did not stop impresari in hiring Italian opera companies for one or more seasons. Can we speak of „cultural resistance“ of Italian opera in the territories taken into consideration? Moreover: what was the real identity of these theatres?

Representations, more and more often in Italian and Croatian - as in the emblematic case of the Theatre Mazzoleni in Šibenik - were a reflection of a process of mix between different cultures, at the crossroads of the Slavic, Germanic and Latin world.

Nada Bezić

Hrvaški glasbeni zavod, Zagreb
Croatian Music Institute, Zagreb

Zagrebska in ljubljanska opera med drugo svetovno vojno – primerjava

Zagrebska opera je skoraj petdeset let starejša od ljubljanske (ustanovljena je bila leta 1870), v 20. stoletju pa sta obe operni hiši v isti državi delovali približno 70 let – od ustanovitve ljubljanske opere leta 1918 do osamosvojitve Hrvaške in Slovenije leta 1991. V obdobju vseh južnoslovanskih držav, od Kraljestva SHS do Socialistične Jugoslavije, sta bili mesti Zagreb in Ljubljana v razmerju do centra, torej Beograda, večinoma v podobnem položaju. V tem dolgem obdobju pa so bila štiri leta v povsem drugačnih politično-zgodovinskih pogojih: leta 1941 je Zagreb postal prestolnica profašistične Nezavisne države Hrvaške, Ljubljano pa je okupirala Italija ter kasneje Nemčija.

Raziskava želi prikazati, kako sta obe operni hiši, ki predstavljata enega od stebrov kulturnega življenja v mestu ter vzgled za celotno državo, delovali med drugo svetovno vojno (z ozirom na odnos do oblasti in publike) ter kakšne spremembe je ta vojna prinesla predvsem v pogledu opernega repertoarja, na primer na področju tedaj sodobne glasbe. Dve vprašanji bosta posebej obravnavani: ali je režim Nezavisne države Hrvaške s forsiranjem hrvaško-nacionalnega povsem umaknil druge južnoslovanske, torej tudi slovenske avtorje iz zagrebske opere, in ali so najboljše hrvaške opere, kot so *Ero s onoga svijeta* Jakova Gotovca in *Nikola Šubić Zrinjski* Ivana Zajca, le našle svoje mesto na ljubljanskem odru, čeprav niso bile del »vzvišene« glasbene kulture okupatorja. Vojne razmere so seveda negativno vplivale na možnosti izmenjave umetnikov, od pevcev in dirigentov do celotnih ansamblov oper, ki so bile pred in po drugi svetovni vojni (na primer pevci Zinka Kunc in Josip Gostič ali dirigent Lovro Matačić) zelo žive.

The Zagreb Opera and the Ljubljana Opera during the Second World War – a comparison

Founded in 1870, the Zagreb Opera is almost 50 years older than the Ljubljana Opera. In the twentieth century, both opera houses were active for approximately 70 years within the same country – from the founding of the Ljubljana Opera in 1918 to the independence of Croatia and Slovenia in 1991. In successive Yugoslav states – from the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes to the Socialist Federal Republic of Yugoslavia – the cities of Zagreb and Ljubljana were for the most part in a similar position in relation to the centre, i.e. Belgrade. For four years during this long period, however, they found themselves in totally different political and historical conditions: in 1941 Zagreb became the capital of the fascist puppet state known as the Independent State of Croatia, while Ljubljana was occupied by Italy and, later, by Germany.

*The study aims to show how the two opera houses – each representing one of the pillars of cultural life in their respective cities and a model for the country as a whole – functioned during the Second World War (taking into account their relationship with the authorities and with audiences) and what changes were brought by the war, in particular with regard to repertoire, for example in the field of contemporary music. Two questions will receive particular attention: did the regime in the Independent State of Croatia, with its prioritising of the Croatian and the national, completely remove other Yugoslav (including Slovene) authors from the Zagreb Opera; and did the best Croatian operas, such as Jakov Gotovac's *Ero s onoga svijeta* and Ivan Zajc's *Nikola Šubić Zrinjski*, find a place on the Ljubljana stage despite not being part of the „sublime“ musical culture of the occupying powers. Wartime conditions naturally had a negative impact on the circulation of artists, from singers and conductors to entire*

opera companies, compared to the very lively exchanges that took place before and after the Second World War (for example the singers Zinka Milanov and Josef Gostic or the conductor Lovro Matačić).

Sreda, 18. aprila / Wednesday, 18 April

Ob 10.00 / At 10.00 am

Matjaž Barbo

Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Opera »vožnja domov« Emila Hochreiterja

Opera Emila Hochreiterja z naslovom *Heimfahrt* (Vožnja domov) predstavlja zanimiv poskus skladatelja, da se preizkusi tudi v glasbenogledališkem ustvarjanju. Delo je ohranjeno v klaviškem izvlečku, iz katerega je vendarle mogoče razbrati vrsto povednih značilnosti Hochreiterjevega kompozicijskega sloga in njegovega razumevanja glasbenodramskega koncepta, ki ga približujejo tedaj sočasnim glasbenogledališkim snovanjem. Delo, ki ga skladatelj vrstno označi kot »glasbeno dramo«, zaznamujejo uporaba leitmotivov, govornega petja (*Sprechgesang*), izpeljava wagnerjanskih neskončnih melodij, bogata poznoromantična harmonija ... Podoben slog kaže tudi ponekod nakazana orkestracijska zasnova. Posamezni pevski parti so zahtevni in težki. Zanimivo je, da je nemški libreto na nekaj straneh preveden v slovenščino, kar morda nakazuje avtorjevo iskanje možnosti slovenske izvedbe. Avtor libreto je Karl Huffnagl, ki se je s psevdonimom Karl Paumgarten neslavno zapisal v zgodovino kot pisec kritičnih in žaljivih pamfletov o judih in judovstvu. Zanimivo je, da nekaj značilnih elementov, ki jih je pozneje zlorabljala nacionalsocialistična ideologija, lahko zasledimo že v tem libretu: dogajanje je postavljeno med (arijske) islandske ribiče, zgodba se dogaja v mističnem srednjem veku, ki ga zaznamujejo mitološki elementi Božje kazni ipd., kar daje delu poseben značaj.

Emil Hochreiter's operatic „homeward journey“

Emil Hochreiter's opera *Heimfahrt* („Homeward Journey“) represents an interesting attempt by the composer to try his hand at composition for the musical theatre. The work survives in the form of a piano reduction, from which however it is possible to discern a series of telling characteristics of Hochreiter's compositional style and his understanding of the musical-dramatic concept that position him close to other contemporary endeavours in musical theatre. The work, which the composer labels a „music drama“, is characterised by the use of leitmotifs, *Sprechgesang*, the development of Wagnerian endless melodies, rich late-Romantic harmony, and so on. The occasional orchestral indications also reveal a similar style. The individual vocal parts are complex and demanding. Interestingly, some pages of the German libretto are translated into Slovene, which perhaps indicates that the author was looking at the possibility of a Slovene version. The author of the libretto is Karl Huffnagl, who earned himself an inglorious place in history as the writer of critical and insulting pamphlets about Jews and Judaism under the pseudonym Karl Paumgarten. It is interesting to note that some of the characteristic elements later abused by National Socialist ideology can already be traced in this libretto: the action is set among (Aryan) Icelandic fishermen and the story takes place in the mystical Middle Ages, marked by mythological elements such as divine punishment, which gives the work a special character.

Darja Koter

Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Ciril Debevec - prvi poklicni operni režiser na Slovenskem

V ljubljanskem Narodnem gledališču se je tako v Drami kot v Operi od ustanovitve leta 1892 do prve svetovne vojne dosledno pojavljal profil režiserja, ki je bil hkrati igravec in/ali pevec. Skladno s pravili so glasbene predstave režirali

gledališki režiserji. Med njimi je bila vrsta priučenih, kot edini profesionalno šolani je izstopal Ignacij Borštnik, zastopnik dunajske »moderne realistične smeri«. Po njegovem odhodu v Zagreb (1894) so slovenske gledališke in operne predstave praviloma režirali Čehi, večinoma poklicni igralci. Po letu 1909 se je tako v Drami kot Operi začela uveljavljati nova generacija slovenskih režiserjev (Hinko Nučič in Josip Povhe), ki je na ljubljanski oder prinašala vplive priznane dunajske dramske šole Otto. Po prvi svetovni vojni je poti sodobni operni režiji odpiral evropsko razgledan Osip Šest, po letu 1930 pa so jo uresničevali Ciril Debevec, Bratko Kreft in Bojan Stupica. To je bil čas, ki je tudi v operi uveljavil dolga leta zanemarjen profiliran režijski pristop. Ciril Debevec (1903–1973), diplomant praške Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst, je sprva deloval v ljubljanski Drami, kjer je doživel triumfalne uspehe in se po letu 1927 uveljavil tudi kot operni režiser. Z nastopom novih sodobnejših režij mlajših kolegov (Bratko Kreft, Branko Gavella, Bojan Stupica) je svoje prvenstvo v Drami izgubljal in se leta 1939 poklicno posvetil operni režiji. Kot široko glasbeno izobražen in razgledan je postal nepogrešljivi člen opernih predstav, v katerih je uvedel bistvene novosti in sodobne pristope uprizarjanja. Posebno je poudarjal moč besede in igralski talent ter pomembno dvignil raven operne igre. Na Konservatoriju in Glasbeni akademiji je vodil igralsko izobraževanje opernih pevcev. Njegove operne in operetne režije so bile prepoznane kot odlično profilirane, saj je prepoznal in poudarjal najtehtnejše prizore. Po krajšem medvojnem delovanju v Drami, se je leta 1946 ponovno posvetil operi, kjer je ob glasbenem dosledno uveljavljal dramski element ter od pevca pričakoval psihološko poglobljeno igro. Ciril Debevec tako velja za prvega poklicnega opernega režiserja na Slovenskem.

Ciril Debevec – the first professional opera director in Slovenia

A profile that appeared consistently at the National Theatre in Ljubljana (both Drama and Opera) from its founding in 1892 until the First World War was that of the director who was simultaneously an actor and/ or singer. The rules required that musical productions were directed by theatrical directors. While many were

effectively self-taught, Ignacij Borštnik, a representative of Viennese „modern realism“, stood out as the only professionally trained director. Following his departure for Zagreb (1894), Slovene theatre and opera productions were generally directed by Czechs, for the most part professional actors. After 1909 a new generation of Slovene directors (e.g. Hinko Nučič and Josip Povhe) began to establish themselves both at Drama and at the Opera, bringing to the Ljubljana stage the influences of Otto's well-known drama school in Vienna. In the years following the First World War, the path to modern opera directing was opened up by Osip Šest, a man of cosmopolitan, European views, and consolidated after 1930 by Ciril Debevec, Bratko Kreft and Bojan Stupica. This was the period in which a clear directorial approach – neglected for many years – began to establish itself in opera. Ciril Debevec (1903–1973), a graduate of the Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst (the German Academy of Music and Performing Arts) in Prague, first took up a post at the Drama theatre in Ljubljana, where he enjoyed triumphant successes. Beginning in 1927, he also began to make a name for himself as an opera director. With the advent of the new, more modern approaches to directing employed by his younger colleagues (Bratko Kreft, Branko Gavella, Bojan Stupica), he lost his pre-eminence at Drama and in 1939 dedicated himself professionally to opera directing. With his broad musical education and cosmopolitan views, he became an indispensable element of opera productions, in which he introduced significant novelties and modern approaches to staging. He particularly emphasised the power of the word and acting talent, and significantly raised the level of opera acting. He also ran acting training for opera singers at the Conservatory of Music and the Academy of Music. The operas and operettas he directed were recognised for their excellent interpretation, in which due recognition and emphasis was given to the weightiest scenes. After a brief period at Drama between the wars, he dedicated himself to opera once again in 1946, consistently emphasising the dramatic element alongside the musical components and demanding psychologically profound acting from his singers. Ciril Debevec is thus considered the first professional opera director in Slovenia.

Primož Kuret

Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Jernej Weiss

Univerza v Ljubljani, Univerza v Mariboru
University of Ljubljana, University of Maribor

Václav Talich in Friderik (Fritz) Reiner: slovitá dirigenta, ki sta svojo umetniško pot začela v Ljubljani

Gledališka in koncertna sezona 1910/1911 v Ljubljani je bila, gledana z današnje perspektive, sanjska. Za dirigentskim pultom sta se izmenjavala dva dirigenta »začetnika«: sedemindvajsetletni Čeh Václav Talich in njegov pol desetletja mlajši madžarski kolega Friderik (kasneje Fritz) Reiner. Oba kasneje svetovno uveljavljeni dirigentski zvezdi: prvi specialist za slovansko, predvsem češko romantiko in drugi široko uveljavljena wagnerjanska zvezda. Še več. Prvi šef dirigent novoustanovljene Slovenske filharmonije in drugi novopečeni dirigent slovenskega Deželnega gledališča, na svoji prvi večji življenjski postaji. Reiner se je kmalu po odhodu Talicha na študijsko izpopolnjevanje v Leipzig v začetku leta 1910, kot začasni dirigent orkestra Slovenske filharmonije prvič predstavil ljubljanskemu občinstvu. S koncertnimi nastopi mu je uspelo prepričati tudi tedanje operno vodstvo z intendantom Franom Govekarjem na čelu. Slednje je Reinerja nemudoma angažiralo za opernega dirigenta slovenskega Deželnega gledališča v Ljubljani. Tako je 2. oktobra 1910 v Ljubljani debutiral s Smetanovim *Daliborjem* ter do odhoda iz prestolnice marca 1911 skupno dirigiral na kar 54 opernih uprizoritev. Med drugim je v Ljubljani izvedel tudi Wagnerjevega *Tannhäuserja* in ga celo sam zrežiral. Prispevek prikaže visok poustvarjalni nivo tedaj osrednjega slovenskega opernega gledališča neposredno pred začetkom prve velike svetovne morije. Kljub vse ostrejšim nacionalnim sporom in dejstvu, da je v tedanji prestolnici živelo le okoli 50.000 prebivalcev, je imela Ljubljana v začetku 20. stoletja dobro razvito glasbeno infrastrukturo, katere kakovost glasbene poustvarjalnosti je bila na nadvse zavirljivi ravni.

Václav Talich and Fritz Reiner: two famous conductors who began their artistic careers in Ljubljana

Seen from today's perspective, the 1910/11 theatrical and concert season in Ljubljana was a fabulous one. Two „novices“ took turns on the conductor's rostrum: the 27-year-old Czech conductor Václav Talich and his Hungarian colleague Frederick (Fritz) Reiner, half a decade younger. Both would later become world-famous conductors: the former a specialist in Slavonic and particularly Czech composers of the Romantic era, the latter a widely acknowledged Wagnerian star. Not only that. The former was chief conductor of the newly founded Slovenian Philharmonic Orchestra, while the latter was the fledgling conductor of the (Slovene) Provincial Theatre, in his first major conducting post. Shortly after Talich left Ljubljana to pursue further studies in Leipzig in early 1910, Reiner presented himself to the Ljubljana audience for the first time as the temporary conductor of the Slovenian Philharmonic Orchestra. His concert appearances sufficiently impressed the management of Ljubljana's opera company, headed by Fran Govekar, for them to immediately engage him as a conductor of opera at the Provincial Theatre. He made his Ljubljana debut on 2 October 1910 with Smetana's Dalibor and conducted a total of 54 opera performances before his departure from the capital in March 1911, including Wagner's Tannhäuser, which he also directed himself. The paper illustrates the high level of quality of what was then Slovenia's principal opera theatre in the period immediately before the First World War. Despite the increasingly severe national quarrels and the fact that the population of the capital was only around 50,000 at the time, the Ljubljana of the early years of the twentieth century had a well-developed musical infrastructure, and the quality of musical performance was at an enviably high level.

Sreda, 18. aprila / Wednesday, 18 April

Ob 11.30 / At 11.30 am

Aleš Gabrič

Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana
Institute of contemporary history, Ljubljana

Ustanovitev Opere Narodnega gledališča v Ljubljani v sklopu izgradnje osrednjih narodnih kulturnih ustanov

V prispevku bo ustanovitev Narodnega gledališča v Ljubljani pred sto leti postavljena v sklop boja slovenske politične in kulturne elite za oblikovanje osrednjih narodnih kulturnih ustanov. Zaradi podrejene vloge Slovencev v prejšnji državi Avstro-Ogrski so namreč slovenske kulturne ustanove lahko delovale le kot društva in si (z večjim ali manjšim uspehom) prizadevala za podpore deželnih oblasti. Po razpadu nekdanje monarhije in oblikovanju nove južnoslovanske države pa je bil cilj slovenske kulturne politike čim prej ustanoviti kulturne ustanove osrednjega narodnega značaja. Sočasno se je odvijalo več procesov preoblikovanja kulturne podobe slovenskih mest, zlasti njegovega kulturnega središča Ljubljane: nemške kulturne ustanove v slovenskih mestih so začeli ukinjati; njihovo lastnino so dobivale v roke slovenske kulturne ustanove; kulturne ustanove so (iz deželnih) preoblikovali v narodne ustanove; s poddržavljanjem kulturnih ustanov jih je (vse več) prišlo pod neposredno financiranje iz državnega proračuna pristojnega ministrstva.

Opera Narodnega gledališča v Ljubljani je bila sestavni del teh procesov in je na začetku svojega delovanja nosila vse značilnosti politično prelomnega časa. Programska politika naj bi bila, kot pri drugih kulturnih ustanovah, usmerjena v novo, slovansko okolje, nemščina pa je postajala nezaželeni del kulturne sfere. Hitre spremembe so seveda povzročale obilico težav, saj je bilo treba v Ljubljani rešiti marsikatero težavo, s katerimi so se v večjih evropskih prestolnicah ali kulturnih središčih soočili že v prejšnjih stoletjih. Tudi Opera Narodnega gledališča se je tako po ustanovitvi srečevala po eni strani z zanosom kot posledico vstopa v novo državo, ki je omogočala

hitro razvoju slovenskih kulturnih ustanov, in na drugi strani s težavami, ki so bile posledica zaostanka v razvoju kulturne infrastrukture.

The founding of the National Theatre Opera in Ljubljana as part of the construction of the principal national cultural institutions

The article places the founding of the National Theatre in Ljubljana 100 years ago in the context of the struggle by the Slovene political and cultural elite to develop the principal national cultural institutions. As a result of the subordinate position of Slovenes in Austria-Hungary (the state to which Slovenia previously belonged), Slovene cultural institutions could only operate as societies and (with varying degrees of success) attempt to obtain the support of the provincial authorities. After the breakup of the Empire and the formation of a new state of the South Slavs, the aim of Slovene cultural policy was to establish cultural institutions of a central, national character as quickly as possible. Simultaneously, numerous processes of transformation of the cultural life of Slovene cities were under way, particularly in Ljubljana, the cultural centre of the nation: German cultural institutions in Slovene cities began to be abolished; their property passed into the hands of Slovene cultural institutions; cultural institutions themselves were transformed (from provincial institutions) into national institutions; with the nationalisation of cultural institutions, an increasing number of them began to be funded directly from the state budget of the competent ministry. The National Theatre Opera in Ljubljana was an integral part of these processes, and in the first years of its operation bore all the characteristics of a period of political rupture. The focus of its programme, just as in other cultural institutions, was on the new, Slavonic environment, while German became an undesirable part of the cultural sphere. The rapid changes naturally caused plenty of difficulties, since in Ljubljana it was necessary to address many problems which had already been faced in earlier centuries in major European capitals or cultural centres. Immediately after its founding, the National Theatre Opera was faced on the one hand with

the enthusiasm resulting from the entry into a new state that facilitated the rapid development of Slovene cultural institutions, and on the other with problems arising from the delayed development of cultural infrastructure.

Gregor Pompe

Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Repertoarna analiza ljubljanskega opernega uprizarjanja od ustanovitve Dramatičnega društva do danes

Začetki slovenskega glasbenogledališkega uprizarjanja večinoma sovpadajo z ustanovitvijo Dramatičnega društva, ki je med svoje cilje zapisalo tudi uprizarjanje glasbenogledaliških del. Namen prispevka je osvetliti repertoarne značilnosti ljubljanske glasbenogledališke ustanove, pri čemer je treba najprej začrtati jasna zgodovinska obdobja s svojimi kontekstualnimi značilnostmi in nato poiskati njihove repertoarne posebnosti. Ob tem se bo izkazalo, da so specifične repertoarja v določeni meri povezane s splošnimi družbenimi značilnostmi obravnavanih obdobji: od začetkov Dramatičnega društva do selitve v novo stavbo (1892), od selitve v novo stavbo do konca prve svetovne vojne, obdobje med obema vojnama, od konca druge svetovne vojne do osamosvojitve in postosamosvojitveno obdobje. Toda osrednji namen ni le repertoarna osvetlitev posameznih obdobji delovanja ljubljanske Opere, temveč poskus prikaza bolj obširnih repertoarnih smernic, pri čemer bodo še posebno pozornost uživali deleži slovenske operne ustvarjalnosti, pomen »lažjih« žanrov, aktualnost repertoarja (hitrost dotekanja novih oper na ljubljanski oder), nacionalna in žanrska raznolikost, vprašanje »infrastrukturne« in izvedbene zahtevnosti izvajanih/ neizvajanih del ter dilema o slovenski nacionalni operi. Takšne smernice bodo lahko služile kot izhodišče za oceno repertoarja, izpostavitve njegovih glavnih značilnosti in usmeritev ter primerjavo med posameznimi obdobji delovanja. Ob tem se bo deloma izrisala tudi osnovna soodvisnost med družbenimi spremembami in repertoarno pestrostjo – širina, razgledi, nacionalna pobarvanost in

aktualnost repertoarja ljubljanske Opere je v precej tesni povezanosti z obširnim pomenom, ki ga je opera kot umetniška zvrst uživala v posameznem zgodovinskem obdobju, pri čemer se nakazuje tendenca, po kateri je opera v Sloveniji po drugi svetovni vojni vse bolj tonila na obrobje splošne kulturne zanimivosti in relevantnosti, kar mora biti vzrok za njeno današnjo upehanost.

Analysis of the Ljubljana operatic repertoire from the founding of the Dramatic Society to the present day

The beginnings of Slovene musical theatre are generally held to coincide with the founding of the Dramatic Society, the stated aims of which included the staging of musical works. The paper aims to shed light on the characteristics of the repertoire of Ljubljana's musical theatre institution, first defining the distinct historical periods with their own particular contexts and then looking at the specific characteristics of their repertoire. It will be seen that the specifics of repertoire are to a certain extent connected to the general social characteristics of the periods in question: from the beginnings of the Dramatic Society until it moved into its new building (1892), from the move into the new building until the end of the First World War, the period between the wars, the period from the end of the Second World War until independence, and the period since independence. The central purpose, however, is not merely to shed light on the repertoire of the individual periods of activity of the Ljubljana Opera, but an attempt to illustrate the more common focuses of the repertoire, where particular attention will be paid to the share of original Slovene opera, the importance of „lighter“ genres, the extent to which the repertoire is current (the speed with which new operas arrive on the Ljubljana stage), national and genre diversity, the question of "infrastructure" and performance requirements as it relates to performed/unperformed works, and the dilemma concerning a Slovene national opera. Such guidelines can serve as a starting point for an assessment of the repertoire, an exposure of its principal characteristics and focuses, and a comparison between individual periods of activity. A partial picture will also be provided of the interdependence of social changes and variety of repertoire – the breadth,

outlook, national character and current relevance of the repertoire of the Ljubljana Opera is quite closely connected to the general importance enjoyed by opera as an artistic genre in individual periods of history, where a tendency may be noted in which opera in Slovenia has, since the Second World War, increasingly moved to the margins of general cultural interest and relevance, which may also be the cause of the genre's present „fatigue“.

Tjaša Ribizel

Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Recepcija izvedenega programa ljubljanske Opere skozi oči glasbene kritike dnevnega časopisja od konca druge svetovne vojne do šestdesetih let

SNG Opera Ljubljana spada med glasbene ustanove, ki so aktivno delovale v času pred drugo svetovno vojno in s svojim delom ponovno aktivno nadaljevale po letu 1945. Pomemben del delovanja te ustanove predstavlja izvajani program posameznih sezon, ki si je bil po eni strani podoben, po drugi pa se tudi razlikoval. Namen prispevka je osvetliti vidik posameznih izvedb tega programa skozi pregled objavljenih glasbenih kritik takratnega dnevnega časopisja. Te ne govorijo zgolj o vrednotenju posameznih izvedb, temveč razkrivajo tudi izvedbeni razvoj ustanove v burnem času, ki smo mu bili priča na področju siceršnje kulturne zgodovine.

Reception of the programme of the Ljubljana Opera through the eyes of music critics writing in the daily press from the end of the Second World War to the 1960s

The Slovene National Theatre Opera in Ljubljana is one of the musical institutions that were active in the period before the Second World War and continued their

work after 1945. A significant part of the activity of this institution is represented by the programmes performed in individual seasons, which shared certain similarities while also presenting considerable differences. The paper aims to shed light on individual performances from these programmes, as seen through the lens of music criticism published in daily newspapers at the time. As well as evaluating individual performances, music critics reveal aspects of the development of performance at the institution in a period that was a turbulent one for cultural history in general.

Sreda, 18. aprila / Wednesday, 18 April

Ob 14.30 / At 2.30 pm

Ivan Florjanc

Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Kogojev inovativni kompozicijski prispevek v slovenski operi v začetku 20. stoletja

Kogojeva opera *Črne maske*, ki pomeni kompozicijski mejnik v slovenskem in deloma pa tudi v širšem evropskem prostoru, še vedno čaka na glasbenoanalitični pregled v luči skladateljevih samoniklih in inovativnih kompozicijskih prijemov. Razprava želi zato osvetliti s pomočjo glasbeno analitične metode inovativni kompozicijski prispevek skladatelja Marija Kogoja na področju opernega ustvarjanja v Sloveniji v prvi polovici 20. stoletja. Prispevek se posebej pogloblja v vprašanje o Kogojevi doslednosti uporabe svojih »akordnih permutacij« pri skladanju opere *Črne maske*, podaja izsledke glasbeno analitičnega pregleda izbranih odlomkov iz Kogojeve opere in osvetli pomen, ki ga je Kogojev kompozicijski operni stavek imel v času nastanka opere v 20. letih preteklega stoletja in na kasnejše ustvarjanje v slovenskem prostoru.

Kogoj's innovative contribution to Slovene opera at the start of the twentieth century

Kogoj's opera The Black Masks, which represents a compositional milestone in Slovenia and also more broadly across Europe, is still awaiting proper musical analysis in the light of the composer's original and innovative approaches to composition. The paper wishes to illuminate, with the help of musical analysis, on Marij Kogoj's innovative contribution to the composition of opera in Slovenia in the first half of the twentieth century. It investigates particularly the question of Kogoj's consistent use of his »chord permutations« in the composition of The Black Masks, offers the results of musical analysis of selected extracts from the opera, and highlights the importance of Kogoj's opera writing when the opera was created (in the 1920s) and its influence on later operatic composition in Slovenia.

Niall O'Loughlin

Univerza v Loughboroughu
Loughborough university

Evropski glasbeni kontekst oper Slavka Osterca

V prvih tridesetih letih 20. stoletja je prišlo do izrazitega razvoja opere po vsej Evropi. Teme so bile zelo raznolike in so izhajale iz raznoraznih svetov: vse od davne antične Grčije do skrivnostnih pripovedk z različnih koncev Evrope. Prijubljeno romantične opere je počasi upadala in finančni pritiski po prvi svetovni vojni so pogosto, vendar ne vedno, omejevali razpoložljiva sredstva, kar je pomenilo manj pevcev, manjše orkestre in ansamble ter krajše trajanje, zato so bile enodejanke zelo pogoste. Celo opere s tremi dejanji so včasih trajale manj kot uro. Slovenski skladatelj Slavko Osterc (1895–1941) je bil dobro seznanjen s temi spremembami v Nemčiji, Franciji in Avstriji ter seveda tudi v rodni Sloveniji. Vse svoje opere je napisal med letoma 1921 in 1930, vključno s *Krstom pri Savici* leta 1921, romantično opero, ki temelji na

slovenski legendi. Njegov glavni prispevek k temu žanru sicer sestavlja pet oper, ki jih je napisal med letoma 1927 in 1930, potem ko se je vrnil s študija pri Aloisu Hábi in drugih v Pragi. Prva je srednje dolga opera z enim dejanjem *Iz komične opere*, druga je celovečerno delo s tradicionalno, a nenavadno temo *Krog s kredo*, preostale tri pa so zelo kratke, pogosto parodijske opere (*Saloma*, *Medea in Dandin v vicah*). Vse tri vrste so imele predhodnike v evropski operi takratnega časa, in sicer v delih, ki so jih Zemlinsky, Schreker, Richard Strauss, Debussy, Schönberg, Bartók in drugi napisali pred prvo svetovno vojno, ter v povojnih delih Hindemitha, Křeneka, Weilla, Tocha, Berga, Milhauda, Janáčeka, Stravinskega in drugih. Kažejo, da je Osterc učinkovito obvladoval različne časovne okvire in raznoliko gradivo. Pogosto rabljene so bile teme iz antike kot tudi modernistične in simbolistične teme, ki so velikokrat zašle v svet magije in fantazije. V povojnih letih se je začela pogosto pojavljati parodija. Podobno raznoliki so bili glasbeni idiomi tega obdobja, ki so jih skladatelji ustvarjali z uporabo tradicionalnih romantičnih slogov, neoklasicističnih novosti, atonalnosti in dvanajsttonske glasbe. Ta raziskava se ukvarja z vprašanjem, kakšen učinek je imel glasbeni, pa tudi siceršnji razvoj v Evropi, zlasti v Avstriji, Nemčiji in Franciji, na naravo, značaj in tehnike Osterčevih oper ter kaj je preprosto odraz glasbenega duha tistega časa.

The European musical context of the operas of Slavko Osterc

During the first thirty years of the 20th century, there was considerable development of opera all over Europe. Subjects ranged widely, with sources as remote as ancient Greece and mysterious tales from all over Europe. Romantic opera had fallen somewhat out of favour and financial pressures after the First World War meant that expenditure was often, but not always, on a reduced scale with fewer singers, smaller orchestras or ensembles and shorter duration, with one-act works being very common. Even three-act operas sometimes lasted less than an hour. The Slovene composer Slavko Osterc (1895-1941) was well acquainted with these developments in Germany, France and Austria, as well as in his native Slovenia. He composed all his operas

between 1921 and 1930, including a romantic opera on a traditional Slovene legend (Krst pri Savici) in 1921. His main contribution to the genre, however, consists of five operas composed in the years 1927 to 1930 after his return from studies with Alois Hába and others in Prague. The first is a one-act opera of medium length (Iz komične opere), the next a full-length work on a traditional but exotic subject (Krog s kredo – The Chalk Circle) and then three very short operas (Saloma, Medea and Dandin v vicah), often with parodistic character. All three types have their precedents in European opera of the time in the pre-First World War works of Zemlinsky, Schreker, Richard Strauss, Debussy, Schönberg, Bartók and others, and post-War operas by Hindemith, Křenek, Weill, Toch, Berg, Milhaud, Janáček, Stravinsky and other composers. They show Osterc working effectively in the different time-scales and with the various materials. The use of subjects from the ancient world is frequently encountered as are modernist symbolist ones which often stray into the world of magic and fantasy. Parody became frequent in the post-war years. The consequent musical idioms in the period were similarly varied with traditional romantic styles, neo-classical developments, atonality and twelve-note music all being used by various composers. The question that this study addresses is what effect the musical and other developments in Europe, in particular Austria, Germany and France, had on the nature, character and techniques of Osterc's operas, and what is simply a reflection of the musical spirit of the age.

Andrej Misson

Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Kratko razmišljanje o slovenski operi

Kot skladatelj in glasbeni teoretik kratko razmišljam o slovenski operi kot glasbeni in celostni umetnini. Področje opere je obširno, obsega tako problematiko kompozicije, literature, uprizoritve, vizualne umetnosti in družbene vloge kot tudi povsem organizacijsko, finančno in tehnično plat izvedbe. Slednje je vredno našega zanimanja tudi zaradi novih medijev in informacijsko-komunikacijske tehnologije.

Vse skupaj vpliva na odnos javnosti do opere, saj učinkuje na njeno recepcijo, estetsko, kritiko in vrednotenje. Opera na Slovenskem ima že nekaj tradicije, je živa umetnost, številni sodobni avtorji jo ustvarjajo, žal pa slovenske opere večjega in širšega mednarodnega odziva nimajo. Zato pa so lahko številni, umetniški in neumetniški razlogi.

A brief reflection on Slovene opera

As a composer and music theorist, I offer a brief reflection on Slovene opera as a musical genre and a „total work of art“ or Gesamtkunstwerk. Opera is a broad field that on the one hand covers composition, literature, staging, visual arts and the social role, and on the other the purely organisational, financial and technical aspects. The latter deserve our interest in part because of new media and information and communication technology. All this affects the attitude of the public towards opera, since it affects its reception, aesthetics, criticism and evaluation. Opera already has some tradition in Slovenia. It is a living art, with numerous contemporary composers working within the genre, although sadly Slovene operas have not to date attracted significant international attention. There can be many reasons for this, both artistic and non-artistic.

Sreda, 18. aprila / Wednesday, 18 April

Ob 16.00 / At 4.00 pm

Borut Smrekar

Slovensko ljudsko gledališče Celje
Celje City Theatre

Opera v samostojni Sloveniji

Prispevek v uvodu obravnava kratek zgodovinski oris položaja opere kot vrstni in institucije v dvajsetem stoletju na Slovenskem, njeno družbeno in politično umeščenost ter spreminjanje njenega položaja glede na pomembnejše družbene spremembe in premike, kar je osnova, potrebna za razumevanje analize družbenega položaja opere v novi državi. V nadaljevanju je pozornost usmerjena v

analizo aktualne operne stvarnosti z dveh vidikov. Prvi vidik je družbeni položaj opere glede na splošen družbeni položaj kulture v samostojni državi, v kateri se je kultura z zmanjšanjem njene narodotvorne in državotvorne vloge znašla dezorientirana in se je iz različnih razlogov začela pomikati proti margini. Gre za procese in značilnosti lastne večini umetnostnih zvrsti in kulturnih institucij na Slovenskem po osamoosvojitvi. Drugi vidik pa so posebnosti opernega področja, značilne za vsak majhen in še posebej za slovenski kulturni prostor, ki bi jih bilo treba pri analiziranju položaja opere in iskanju perspektiv za prihodnost nujno upoštevati. Prispevek se dotakne aktualnega glasbenogledališkega ustvarjanja in poustvarjanja, realnih možnosti in dejanskega izvajanja repertoarne politike v slovenskih opernih gledališčih, analizira dosedanje strategije vodenja in upravljanja opernih hiš v samostojni državi ter neposreden in posreden vpliv politike nanje, kadrovske in prostorsko problematiko na opernem in širšem glasbenem področju, povezanost obeh opernih gledališč z občinstvom ter vlogo operne kritike v razmerah, ko so tako operna zvrst kot obe operni hiši deležne vse manj javne pozornosti. Za zaključek ponudi prispevek vizijo ureditve razmer na opernem področju in ponovno vitalizacijo družbene vloge opere kot umetniške zvrsti in obeh slovenskih opernih institucij.

Opera in independent Slovenia

The paper begins by offering a brief historical outline of the position of opera as a genre and an institution in twentieth-century Slovenia, its social and political context and changes in its situation as a result of significant social changes and shifts. This represents a necessary basis for understanding the analysis of the social position of opera in the new independent state. The focus then moves to an analysis of the present actuality of opera from two different points of view. First, the social position of opera with regard to the general social position of culture in the independent country where, as a result of the shrinking of its nation-forming and state-building role, culture has found itself disoriented and, for various reasons, has begun to move towards the margins. These are processes and characteristics found in the majority of artistic genres and cultural institutions in Slovenia since independence. The

second point of view concerns certain specificities of opera as a genre that are typical of every small cultural space, and of Slovenia in particular, and must necessarily be taken into account when analysing the position of opera and seeking prospects for the future. The paper touches on current creativity and performance in the musical theatre field and looks at the realistic possibilities for and actual implementation of a repertoire policy in Slovenia's opera houses. It analyses the strategies that have been followed to date in the direction and management of opera houses in independent Slovenia and the direct and indirect influence of politics on them, questions of personnel and premises in the opera field and in music in general, the connection of the country's two opera houses with their audience, and the role of opera criticism in conditions in which both opera as a genre and the two opera houses are receiving a dwindling share of public attention. The paper ends by offering a vision of the regulation of conditions in the opera field and a revitalisation of the social role of opera as an artistic genre and of Slovenia's two opera houses.

Tomaz Svete

Univerza v Mariboru
University of Maribor

Pota in stranpota sodobne slovenske operne ustvarjalnosti

Tako kot se je opera porodila iz humanističnega ideala skozi poskus obnovitve grške tragedije, se je kasneje skozi celotno zgodovino od omenjenega ideala oddaljevala in se mu v določenih trenutkih razvoja spet približevala.

Na drugi strani je ravno opera kot zvrst lahko najbolj podvržena dinamiki nasprotij med družbenim in umetniškim razvojem, med stopnjo umetniške produkcije in obstoječimi ekonomsko materialnimi pogoji ter estetskimi zahtevami in normami v družbi.

Karl Marx, ki mu ne moremo odrekati njegovega zavedanja pomena ekonomskega faktorja znotraj procesa umetniške produkcije, se je v svojem Uvodu v kritiko politične ekonomije na občutljiv način dotaknil medsebojne prepletenosti med umetniško produkcijo

in zahtevam potrošnje. V nasprotju od tudi danes v t. i. družbi materialnega blagostanja razširjenemu vulgarnemu pojmovanju omenjenega problema, češ da naj bi se umetniška produkcija prilagajala zahtevam trga oziroma konzuma, Marx sam v produkciji vidi aktiven, na konzum vplivajoč faktor. Po njegovem produkcija ne dostavlja potrebi, povpraševanju material, temveč tudi materialu samemu potrebo.

Glasbene institucije, v našem primeru slovenske operne hiše, ob vsem upravičenem upoštevanju ekonomsko komercialnega vidika pogosto pozabljajo na prej omenjeno prepletenost in medsebojno vplivanje med konzumom in produkcijo, ne nazadnje tudi na svoje vzgojno-izobraževalno poslanstvo in na vlogo sooblikovanja estetskih družbenih norm ter umetniškega razvoja.

Dejstvo, da je občinstvo v takratni Ljubljani imelo možnost doživljati izvedbe Mozartovih oper desetletja pred Parizom, Londonom ali Berlinom in da so še pred drugo svetovno vojno takratne slovenske operne direkcije gojile neprimerno bolj svež, umetniško tvegane in sodoben program kot dandanes, zveni kot svojevrsten paradoks.

Iz prej omenjenih izhodišč bi želel podati svoje izkušnje in poglede skozi različne usode nastanka, izvedbe in percepcije svojih oper – od opernega prvenca, televizijske opere Kralj Malhus, filozofske opere Kriton, ki se po mnenju nekaterih ekspertov uvršča v novi val humanizma v 21. stoletju, do Antigone, po besedah libretista Jurija Součka, šele skozi glasbo dokončane kulturne drame Dominika Smoleta iz šestdesetih let prejšnjega stoletja.

The highways and byways of contemporary Slovene opera

While opera was born from the humanistic ideal through an attempt at reviving Greek tragedy, the whole of its later history has seen it moving away from this ideal only to approach it again at specific moments of its development.

On the other hand, opera is perhaps the genre most subject to the dynamics of the oppositions between social and artistic development, between the level of artistic production and existing economic and material conditions, and between aesthetic requirements and

societal norms.

Karl Marx, whose awareness of the importance of the economic factor within the process of artistic production is undeniable, touched on the relationship between artistic production and the demands of consumption in the introduction to his A Contribution to the Critique of Political Economy. In contrast to the widespread and vulgar understanding of this problem even in today's so-called society of material well-being, according to which artistic production should adapt to the requirements of the market or consumption, Marx himself sees production as a factor that actively influences consumption. In his view, production not only provides the material to satisfy a need (i.e. to satisfy demand), it also provides the need for the material.

Musical institutions, in our case Slovenia's opera houses, while rightly taking into account the economic and commercial aspects, frequently forget about the interweaving and reciprocal effect of consumption and production, and also about their educational mission and their role in shaping aesthetic social norms and artistic development.

The fact that audiences in Ljubljana had the opportunity to hear Mozart's operas decades before Paris, London or Berlin, and the fact that before the Second World War the managements of Slovenia's opera houses cultivated an incomparably fresher, artistically bolder and more modern programme than today, sounds like a particular sort of paradox.

Beginning with these starting points, I would like to offer my own experiences and views through the different fates experienced by my own operas in terms of their creation, performance and perception – from my operatic debut, the TV opera King Malhus, to the philosophical opera Krython, which in the opinion of some experts belongs to the new wave of 21st-century humanism, to Antigone, with a libretto by Jurij Souček, a version of Dominik Smole's cult drama from the 1960s that is now completed through music.

Vlado Kotnik

Univerza na Primorskem, Koper
University of Primorska, Koper

Prenovljena operna hiša, ki zamaka: Postsocialistična rekonstrukcija ljubljanske Opere v primežu nacionalnih sil neoliberalizma

Na začetku 21. stoletja je delovanje oper postalo obsežnejše in kompleksnejše kot kadar koli prej. Zato so oziroma so bile številne evropske operne hiše, zgrajene pred 20. stoletjem, zlasti tiste v Italiji in vzhodni Evropi, nujno potrebne temeljite prenove. Veliko teh starih zgradb je bilo desetletja znanih po razhajanjih med bliščem odrov in bedo zakulisja: ti prostori so bili namreč povsem neprimerni za delo opernih ansamblov. Tako je bilo tudi v ljubljanski Operi. Po več letih burnih javnih razprav, argumentov za in proti v medijih, finančnih težav in drugih srditih nesporazumov se je v osrednjem slovenskem templju opernih muz leta 2007 končno le začelo prenavljanje in restavriranje prostorov, ki pa ju je spremljala tudi obsežna modernistična razširitev. Slovesno odprtje hiše decembra 2011 po petih letih rušenja in obnavljanja, ki so ju zaznamovali škandalozne finančne težave, ostre obtožbe korupcije in presenetljivi stečaji, pa se je zdelo kot umetna dimna zavesa, ki naj bi nekoliko zastrla pogled na skrite restavratorske spodrsjlaje, pomanjkljivosti in napake pri obnovi, ki so se pokazale šele pozneje. Pred kratkim prenovljena operna hiša, ki že kliče po obnovi, je pomenljiv simbol celotnega obdobja, v katerem živimo. Glavni namen tega prispevka je pokazati, kako je prenova hiše SNG Opera in balet Ljubljana rezultat bizarnega poblagovljenja in brezvestne udomačitve plenilskega neoliberalizma v postsocialistični Sloveniji. Z relevantno sociološko analizo in antropološko oceno bomo v prispevku skušali ugotoviti, kaj smo od tega zelo kontroverznega projekta pravzaprav pridobili in ali je bilo vse to vredno svoje cene.

The renovated opera house that leaks: the postsocialist Ljubljana Opera and Ballet Theatre reconstructed under the national powers of neoliberalism

At the beginning of the twenty-first century, the opera business is becoming larger and more complex than ever before. Following this, numerous existing pre-twentieth-century European opera houses, particularly those spread all over Italy and Eastern Europe, were or are still desperately in need of thorough renovation. Many of those old buildings have for decades been famous for their discrepancy between the splendour of its stage and the misery of what has been behind it: premises that have been completely inappropriate for their ensembles to work in. This was also the case with the Ljubljana opera house. After several years of animated public discussions, pro and contra media releases, financial problems and other kinds of fervid disagreements, the Slovenia's central national temple of lyrical muses was in 2007 finally subject not only to renovation and refurbishment but to significant modernistic extension too. However, the solemn reopening of the house in December 2011, after five years of its demolition and reconstruction accompanied by scandalised financial problems, harsh accusations of corruption and surprising bankruptcies, seemed to be an artificial masking ritual to put some make-up on hidden restorational defects, imperfections and reconstructional faults that have become visible only later. The newly renovated opera house that already needs its new renovation seems to be an indicative symbol of an entire period in which we live. The main purpose of this paper is to show how the renovation of the Ljubljana Opera and Ballet Theatre is the result of the bizarre commodification and non-scrupulous domestication of predatory neoliberalism in postsocialist Slovenia. Through a pertinent sociological analysis and anthropological assessment, the paper will try to find out what we have really got from this highly controversial project and was it worth its price.

FESTIVAL LJUBLJANA

Trg francoske revolucije 1
1000 Ljubljana, Slovenija
Tel.: + 386 (0)1 241 60 00
Fax: + 386 (0)1 241 60 37
info@ljubljanafestival.si
www.ljubljanafestival.si
www.facebook.com/ljubljanafestival
twitter.com/FLjubljana

Izdal / *Published by:* FESTIVAL LJUBLJANA
Zanj / *For the publisher:* Darko Brlek, direktor in umetniški
vodja Festivala Ljubljana / *General and Artistic Director
of the Ljubljana Festival*
Prevod / *Translation:* Amidas, d. o. o.
Jezikovni pregled / *Editing:* Emanuela Bubanj
Oblikovanje / *Design:* Arnoldvuga+
Tisk / *Printing:* Tiskarna Januš, Ljubljana
Izvodov / *Number of Copies:* 300
Marec 2018 / *March 2018*

Publikacija je brezplačna.
* *The publication is free of charge.*

Festival Ljubljana si pridržuje pravico do sprememb
v programu in prizoriščih. / *The Ljubljana Festival reserves
the right to alter the programme and venues.*

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

78(4)(082)

SLOVENSKI glasbeni dnevi (33 ; 2018 ; Ljubljana)

Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju :
ob 100. obletnici odprtja Opere Narodnega gledališča v Ljubljani :
program in izvlečki = The role of national opera houses in the 20th
and 21st centuries : on the 100th anniversary of the opening of
the National Opera in Ljubljana : programme and abstracts /
33. slovenski glasbeni dnevi, (od 16. do 18. aprila 2018) = 33rd
Slovenian Music Days, (from 16 to 18 April 2018) ; uredile, edited
by Ana Vončina, Živa Steiner, Lea Čehovin ; (prevod Amidas). -
Ljubljana : Festival, 2018

ISBN 978-961-93051-9-5

1. Gl. stv. nasl. 2. Vzp. stv. nasl. 3. Vončina, Ana, 1984-
293848576



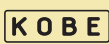
Glavni medijski sponzor / General media sponsor:

DELO

Medijski sponzorji / Media sponsors:



Partnerji / Partners:



Železniški prevoznik / Railway transporter:



Uradni vinar / Official winemaker:

