

 **35.SGD**

LJUBLJANAFESTIVAL.SI



MEDNARODNI MUZIKOLOŠKI SIMPOZIJ
INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL SYMPOSIUM

**OPERETA MED OBEMA
SVETOVNIMA VOJNAMA –
OB STOLETNICI ZAČETKA
DELOVANJA OPERE
SLOVENSKEGA NARODNEGA
GLEDALIŠČA V MARIBORU**

**OPERETTA BETWEEN THE TWO
WORLD WARS – ON THE
100TH ANNIVERSARY OF THE
OPENING OF THE OPERA OF
THE SLOVENE NATIONAL
THEATRE IN MARIBOR**

15. in 16. april 2021
15th and 16th April 2021

Prenos na spletni strani Festivala Ljubljana
Streaming on Festival Ljubljana Website

Program finančno omogočata / *The programme is supported by:*



Mestna občina
Ljubljana



Ljubljana2025
European Capital of Culture
Candidate City



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

35. SLOVENSKI GLASBENI DNEVI

35th SLOVENIAN MUSIC DAYS

OPERETA MED OBEMA SVETOVNIMA VOJNAMA – OB STOLETNICI ZAČETKA DELOVANJA OPERE SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V MARIBORU

OPERETTA BETWEEN THE TWO WORLD WARS – ON THE 100TH ANNIVERSARY OF THE OPENING OF THE OPERA OF THE SLOVENE NATIONAL THEATRE IN MARIBOR

Program in izvlečki *Programme and Abstracts*

**Vodja muzikološkega simpozija
*Head of the Musicological Symposium***

Jernej Weiss

**Programski odbor simpozija
*Programme Committee of the Symposium***

prof. dr. Matjaž Barbo (Univerza v Ljubljani / *University of Ljubljana*)

prof. dr. Primož Kuret (Univerza v Ljubljani / *University of Ljubljana*)

prof. dr. Helmut Loos (Univerza v Leipzigu / *University of Leipzig*)

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, Maruša Šinkovič

Odprto za javnost / *Open to the public*

PROGRAM / PROGRAMME

Četrtek, 15. april / Thursday, 15th April

Ob 9.15 / At 9.15 am

Pozdravna nagovora / Welcome speeches:

Simon Krečič (umetniški direktor Opere SNG Maribor /
Artistic and Musical Director of the Opera SNG Maribor)

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

Ob 9.30 / At 9.30 am

Vabljeno predavanje / Keynote lecture

Kevin Clarke (Amsterdam) *Operetta as safe space: 1855-2020 /*
Opereta kot varni prostor: 1855–2020

Ob 10.00 / At 10.00 am

Vodja / Chairman: **Niall O'Loughlin**

Hartmut Krones (Dunaj / Vienna): *Der Kampf der Operetten-*
Komponisten um Anerkennung und gerechte Abgeltung ihres
geistigen Eigentums / Boj skladateljev operet za priznanje in
pravično nadomestilo za njihovo intelektualno lastnino /
Operetta composers' fight for recognition and fair
compensation for their intellectual property

Helmut Loos (Leipzig): *Erich Wolfgang Korngold – hin- und*
hergerissen zwischen U- und E-Musik / Erich Wolfgang Korngold –
med zabavno in resno glasbo / Erich Wolfgang Korngold –
torn between light music and serious music

Ob 11.00 / At 11.00 am

Vodja / Chairman: **Hartmut Krones**

Ingeborg Zechner (Gradec / Graz): *Operette trifft Tonfilm: Mediale*
Perspektiven der Tonfilm-Operette Anfang der 1930er Jahre /
Opereta se sreča z zvočnim filmom: medijske perspektive filmske
operete na začetku 30. let / When Operetta Meets Film: Perspectives
on the Mediality of Sound Film-Operetta in the early 1930s

Stefan Schmidl – Timur Sijaric (Dunaj / Vienna): *Ambivalence and transfiguration. Willi Forst´s “Viennese trilogy” and the paradigms of operetta / Ambivalenca in transfiguracija: »dunajska trilogija«*
Willija Forsta in paradigme operete

Luba Kyyanovska (Lvov / Lviv): *Ukrainische Operette in den 1920-1930er Jahren als Spiegel gesellschaftspolitischer Prozesse / Ukrajinska opereta v dvajsetih in tridesetih letih kot ogledalo družbeno-političnih procesov / Ukrainian operetta in the 1920s and 1930s as a mirror of socio-political processes*

Ob 13.00 / At 1.00 pm

Vodja / Chairman: **Kevin Clarke**

Daniel Molnár (Budimpešta / Budapest): *288 metres of velvet, 16 pairs of shoes, 12 yellow cylinders, 5 bathtubs... – Staging the 1925 production of “Hallo, Amerika” in the Budapest Operetta Theatre / 288 metrov žameta, 16 parov čevljev, 12 rumenih cilindrov, 5 kadi ... – Uprizarjanje produkcije »Hallo, Amerika« (1925) v Budimpeškem operetnem gledališču*

Ryszard Daniel Golanek (Poznanj / Poznan): *National stereotypes and political issues in Polnische Hochzeit (1937) by Joseph Beer / Nacionalni stereotipi in politična vprašanja v Poljski poroki (1937) Josepha Beera*

Ob 14.00 / At 2.00 pm

Vodja / Chairman: **Timur Sijaric**

Matthieu Guillot (Strasbourg): *Operetta as a cultural and historical symptom / Opereta kot kulturni in zgodovinski simptom*

Jacques Amblard (Aix–Marseille): *Operetta in Marseille (France) during the 1930's: A bridge to the new cultural industry. The example of Tino Rossi / Opereta v Marseillu (Francija) v tridesetih letih 20. stoletja: most k novi kulturni industriji. Primer Tina Rossija.*

Vita Gruodyte (Vilna / Vilnius): *The (non-)seriousness of culture / (Ne)resnost kulture*

Petek, 16. april / Friday, 16th April**Ob 9.00 / At 9.00 am**Vodja / Chairman: **Helmut Loos****Michal Ščepán (Bratislava):** *Operetta on the scene of the Slovak National Theatre during years 1920–1939 / Opereta na odru Slovaškega narodnega gledališča med letoma 1920 in 1939***Tatjana Marković (Dunaj / Vienna):** *Contested entertainment: Discussions on operetta in Belgrade, The Kingdom of SCS/Yugoslavia / Sporna zabava: polemike o opereti v Beogradu, Kraljevini SHS/ Jugoslaviji***Fatima Hadžić (Sarajevo):** *Operetta in Sarajevo between the two World Wars / Opereta v Sarajevu med svetovnjima vojnama***Ob 10.15 / At 10.15 am**Vodja / Chairman: **Jernej Weiss****Henrik Neubauer (Ljubljana):** *Operetno dogajanje v Ljubljani med obema vojnama / Operetta in Ljubljana between the wars***Luisa Antoni (Trst / Trieste):** *Opereta v Trstu in [mogoče] Gorici / Operetta in Trieste and [perhaps] Gorizia***Ob 11.10 / At 11.10 am**Vodja / Chairman: **Darja Koter****Borut Smrekar (Celje–Ljubljana):** *Marjan Kozina: Majda / Marjan Kozina: Majda***Ana Kocjančič (Ljubljana):** *Scenografija operete na Slovenskem v luči zgodovinske avantgarde / Operetta set design in Slovenia in the light of the historical avant-garde***Ob 12.50 / At 12.50 pm**Vodja / Chairman: **Borut Smrekar****Manica Špendal (Maribor):** *Različni pogledi na opereto in njeno recepcijo skozi čas v mariborskem gledališču / Different views of operetta and its reception through history at the Maribor theatre*

Jernej Weiss (Ljubljana–Maribor): Opereta med obema vojnama v Operi Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru / *Operetta between the wars at the Slovene National Theatre Opera in Maribor*

Darja Koter (Ljubljana): Operetne predstave v SNG Maribor med obema svetovnima vojnama v luči režijskih prijemov / *Operetta productions at SNG Maribor between the wars in the light of directorial approaches*

Ob 14.10 / At 2.10 pm

Vodja / *Chairman:* **Tatjana Marković**

Niall O'Loughlin (Loughborough): *Operetta at the Crossroads: Radovan Gobec's Planinska roža* / Opereta na razpotju: *Planinska roža* Radovana Gobca

Karmen Salmič Kovačič (Maribor): Po sledih ozadja »mariborske operetne vojne« po drugi svetovni vojni in nadaljnja pot operete v SNG Maribor / *Tracing the background to the "Maribor operetta war" after the Second World War and the further development of operetta at SNG Maribor*

IZVLEČKI / ABSTRACTS

Četrtek, 15. april / Thursday, 15th April

Ob 9.30 / At 9.30 am

Kevin Clarke

glavni govornik / Keynote speaker

Raziskovalni center za opereto v Amsterdamu

The Operetta Research Center Amsterdam

Opereta kot varni prostor: 1855–2020

Ali je bil svet operete Jacquesa Offenbacha v Parizu šestdesetih let 19. stoletja zaščiten svet, kjer so se lahko avtorji, igralke in občinstvo vedli na način, ki je bil »zunaj« nepredstavljen – kar zadeva moralno vedenje, spolno aktivnost, norme spola in politično eksplisitnost? Je to razlog, da je ta moralno »nevarna« oblika glasbenega gledališča postala priljubljena po vsem svetu in hkrati sprožila takšno ogorčenje? To so vidiki, ki jih preučuje Kevin Clark z razpravo o tem, kako je »spolno osvobojeno« obliko izvirne operete zamenjala nostalgичna različica žanra in kako so poznejše generacije v opereti odkrile različne »varne prostore«, zlasti po letu 1933 v nacistični Nemčiji in končno po drugi svetovni vojni po vsem svetu, pri čemer so provokativno in moderno umetniško obliko spremenile v nostalgичno »protibolečinsko sredstvo« za travmatizirano generacijo, ki je preživela vojno. Ali naj se kot raziskovalci sprijaznimo, da se zgodovina tega žanra s tem konča, ali pa obstajajo načini, da se vrnemo k temu, kar je opereto naredilo tako revolucionarno in veličastno?

Operetta as safe space: 1855–2020

Was the operetta world of Jacques Offenbach in 1860s Paris a protected world where authors, actresses and audiences could behave in ways unimaginable “outside” – with regard to moral conduct, sexual activity, gender norms and political explicitness? Is that why this morally “dangerous” form of musical theater became so popular worldwide and caused such outrage at the same time? These are the aspects Dr. Kevin Clarke wants to examine, discussing how a “sexually liberated” form of original operetta got replaced by a nostalgic version of the genre, and how different generations have subsequently found different types of “safe spaces” in operetta, especially after 1933 in Nazi Germany and ultimately after World War II all over the world, turning the provocative and modern art form into a nostalgic “pain killer” for a traumatized generation of war survivors. Is this how we, as researchers, want the genre’s history to end, or are there ways of getting back to what made operetta so revolutionary and glorious in the first place?

Četrtek, 15. april / Thursday, 15th April

Ob 10.00 / At 10.00 am

Hartmut Krones

Univerza za glasbo in uprizoritveno umetnost na Dunaju
Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Boj skladateljev operet za priznanje in pravično nadomestilo za njihovo intelektualno lastnino

Čas med obema vojnama, ko so avtorske pravice med drugim veljale samo 30 let po smrti skladatelja, je bilo tudi obdobje bojev glasbenikov za pravično plačilo. Sem so spadale redne razprave o višini izplačil za različne vrste glasbe: skladatelji operet so morali kot predstavniki zabavne glasbe po večini računati z uvrstitvijo v nižje razrede, poleg tega so se številni skladatelji tega žanra začeli ukvarjati z »novo« umetnostno obliko, filmsko glasbo, za katero več let sploh niso dobili plačanih tantiem ali pa so jih dobili zelo malo. Vzrok za to je bilo seveda splošno preziranje filmske glasbe, ki je veljala za manjvredno obliko umetnosti, njeni ustvarjalci pa so bili včasih uvrščeni celo v razrede, v katere so na primer spadali aranžmaji, ki niso veljali za avtonomno umetnost [kar se je občasno zgodilo tudi skladateljem »avtonomnih« operet]. Referat vsebuje pregled teh bojev, ki so nato dejansko trajali še več let po (!) drugi svetovni vojni.

Der Kampf der Operetten-Komponisten um Anerkennung und gerechte Abgeltung ihres geistigen Eigentums

Die Zwischenkriegszeit, als u. a. das Urheberrecht nur für die Zeit von 30 Jahren nach dem Tod des Komponisten galt, war auch eine Epoche der Kämpfe der Musiker um eine gerechte Entlohnung. Dazu gehörten regelmäßige Diskussionen um die Auszahlungs-„Quoten“ für verschiedene Arten von Musik: So hatten Operetten-Komponisten als Vertreter einer „U-Musik“ (Unterhaltungs-Musik) meist mit schlechteren Einstufungen zu rechnen, dazu kam, daß viele Komponisten dieses Genres in der „neuen“ Kunstform der Filmmusik tätig wurden, für die viele Jahre gar keine oder nur sehr wenige Tantiemen bezahlt wurden. Ursache hiefür war natürlich die allgemeine Mißachtung der Filmmusik als „minderwertige“ Form der Kunst, und ihre Schöpfer erfuhren bisweilen sogar Einstufungen, wie sie z. B. für Arrangements galten, die ja nicht als autonome Kunst galten [was fallweise sogar die „autonomen“ Operetten-Komponisten erlebten]. Das Referat gibt einen Überblick über diese Kämpfe, die dann de facto noch viele Jahre nach (!) dem Zweiten Weltkrieg andauerten.

Helmut Loos

Univerza v Leipzigu
Universität Leipzig

Erich Wolfgang Korngold – med zabavno in resno glasbo

Kot čudežni otrok na področju kompozicije in učenec Alexandra Zemlinskega [1897–1957] se je Erich Wolfgang Korngold [1897–1957] najprej imel za predstavnika moderne, njegova sonata za violino v G-duru, op. 6, je bila leta 1919 izvedena v Schönbergovem Društvu za zasebne glasbene izvedbe. Njegova glasbena pot pa ga je nato povsem nepričakovano vodila do z oskarjem nagrajenega filmskega skladatelja v Hollywoodu. Korngold ni nikoli opustil tonalitete in je pod vplivom svojega očeta, vplivnega glasbenega kritika Juliusa Korngolda [1860–1945], postal odločen nasprotnik moderne. Opereta je nekako pomenila prehod od predstavnika moderne k filmskemu skladatelju, od resne k zabavni glasbi. V 20. letih se je Korngold intenzivno posvetil opereti in to obdobje ustvarjanja, ki mu je namenjene le malo pozornosti, je bilo odločilno in mu je, med drugim zaradi sodelovanja z Maxom Reinhardtom, utrlo pot v Ameriko. Prispevek poskuša osvetliti, kako se je skladatelj sam spopadel s to situacijo.

Erich Wolfgang Korngold – hin- und hergerissen zwischen U- und E-Musik

Als kompositorisches Wunderkind und Schüler von Alexander von Zemlinsky [1897-1957] verstand sich Erich Wolfgang Korngold [1897-1957] zunächst als Vertreter der Moderne, seine G-Dur-Violinsonate op. 6 wurde 1919 in Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen gespielt. Seine musikalische Biographie verlief dann allerdings ganz überraschend hin zum Oskarprämiierten Filmkomponisten Hollywoods. Niemals gab Korngold die Tonalität auf und entwickelte sich unterm dem Einfluss seines Vater, dem einflussreichen Musikkritiker Julius Korngold [1860-1945], zu einem entschiedenen Gegner der Moderne. Die Operette bildete gewissermaßen den Übergang vom Vertreter der Moderne zum Filmkomponisten, von der E- zur U-Musik. In den 1920er Jahren hat Korngold sich intensiv der Operette zugewandt, eine wenig beachtete, aber folgenreiche Schaffensphase, die ihm u. a. durch die Zusammenarbeit mit Max Reinhardt den Weg nach Amerika bahnte. Wie sich der Komponist selbst mit dieser Situation arrangierte, versucht der Beitrag zu beleuchten.

Četrtek, 15. april / Thursday, 15th April

Ob 11.00 / At 11.00 am

Ingeborg Zechner

Univerza v Salzburgu

Universität Salzburg

Opereta se sreča z zvočnim filmom: medijske perspektive filmske operete na začetku tridesetih let

Za standard zvočnega filma, ki se je v Nemčiji začel oblikovati v začetku tridesetih let, je bila odrska opereta pomembna referenca. Filmska opereta je prevzela konvencije odrskega žanra in hkrati s snemalnimi tehnologijami, na katerih temeljita film in radio, dobila možnost neposrednega mednarodnega širjenja. Poleg tega se je glasba filmskih operet v obliki filmskih uspešnic po eni strani ločila od filmskega medija, po drugi strani pa osredotočenost sodobnega občinstva s posnetki na ploščah, natisnjenim notnim gradivom in izvedbami v obliki plesne glasbe usmerila na filmsko glasbo.

Za boljše mednarodno širjenje žanra filmske operete so nemška filmska podjetja na začetku tridesetih let izdelala tako imenovane jezikovne različice z nacionalnimi filmskimi zvezdniki, med drugim za francoski in italijanski trg. Ta postopek je bil potreben, ker tehnična sredstva še niso dozorela za sinhronizacijo, tako da so v tem času zoper sinhronizacijo govorila zlasti estetska merila. Pri mednarodnem širjenju filmske operete z jezikovnimi različicami je vsekakor mogoče prepoznati očitne vzporednice uprizoritvam in priredbam odrskih operet oziroma drugih žanrov glasbenega gledališča. Na tem predavanju bodo zato predstavljene podobnosti mednarodne medijske distribucije odrskih in filmskih operet na primeru filmov *Caričina podveza* [*Ich und die Kaiserin*], *S pozdravi in poljubi*, *Veronika* [*Gruß und Kuß—Veronika*] in *Paprika* iz obdobja 1932/33. Pri tem bo prikazano, da je bila raznolika oblikovanost procesa neposredno povezana s spreminjajočimi se tehnološkimi možnostmi časa, vendar je zato imela na voljo tudi estetske implikacije v smislu medijskega referenčnega okvira za ravnanje s filmskimi operetami.

Operette trifft Tonfilm: Mediale Perspektiven der Tonfilm-Operette Anfang der 1930er Jahre

Für den Anfang der 1930er Jahre in Deutschland aufkommenden Tonfilmstandard stellte die Bühnen-Operette eine wichtige Referenz dar. Die Tonfilm-Operette griff Konventionen des Bühnengenres auf und fand gleichzeitig durch die Film und Rundfunk zugrunde liegenden Aufnahmetechnologien die Möglichkeit einer unmittelbaren internationalen Verbreitung. Zusätzlich erfuhr die Musik von Tonfilm-Operetten in der Form von Tonfilmschlagern einerseits eine mediale Entkoppelung vom Medium Film und lenkte andererseits den Fokus des zeitgenössischen Publikums mittels Plattenaufnahmen, gedrucktem Notenmaterial und der Aufführung als Tanzmusik auf die „Filmmusik“.

Um die internationale Verbreitung des Genres der Tonfilm-Operette zu verbessern, wurden Anfang der 1930er Jahre von deutschen Filmfirmen so genannte „Sprachversionen“ mit nationalen Schauspielstars, u.a. für den französischen und italienischen Markt angefertigt. Dieses Vorgehen war notwendig, da die technischen Mittel für die Synchronisation noch nicht ausgereift waren, sodass zu dieser Zeit primär ästhetische Kriterien gegen die Synchronisationstechnik sprachen. Die internationale Verbreitung der Tonfilm-Operette über „Sprachversionen“ lässt allerdings eklatante Parallelen zu Aufführungen und Adaptionen von Bühnen-Operetten bzw. anderen Musiktheater-Genres erkennen. Dieser Vortrag wird daher die Ähnlichkeiten in der internationalen medialen Distribution von Bühnen- und Tonfilmoperetten anhand der Beispiele von Ich und die Kaiserin, Gruß und Kuß–Veronika, und Paprika aus den Jahren 1932/33 aufzeigen. Dabei wird demonstriert, dass die unterschiedliche Ausgestaltung des Prozesses unmittelbar mit den sich verändernden technologischen Möglichkeiten der Zeit zusammenhing, aber dadurch auch über ästhetische Implikationen im Sinne eines medialen Referenzrahmens für die Handlung von Tonfilm-Operetten verfügen konnte.

Stefan Schmidl – Timur Sijaric

Glasbena in umetniška univerza mesta Dunaj /
Avstrijska Akademija znanosti in umetnosti, Dunaj
Music and Arts University of the City of Vienna /
Austrian Academy of Sciences

Ambivalenca in transfiguracija: »dunajska trilogija« Willija Forsta in paradigme operete

Opereta je značilen primer mnogovrstnosti elementov v glasbi. Pri teh je zlasti pomembno, da prepričevalno vlogo ideološkega delovanja operete obravnavamo v njenih zgodovinskih manifestacijah. Prispevek bo preučil svojevrsten primer te prakse, in sicer privzemanje žanra v filmu – mediju, ki je s svojimi sredstvi dodatno spodbudil in okreplil funkcije operete. Ta primer pride še bolj do izraza na ozadju zgodovinskega konteksta predmeta raziskovanja: obdobja nacionalsocializma v Avstriji.

Prispevek bo prek analize »dunajske trilogije« režiserja Willija Forsta, ki sestoji iz celovečercer *Opereta* [1940], *Wiener Blut* [1942] in *Wiener Mädeln* [1944–1949], demonstriral obogatitev operete s podobami, tempom in – kot rezultatom te interpretacije – pomenom. Razumevanje tega bo ključna točka argumentacije, saj je neločljivo povezano z očitno ambivalenco: ali je »dunajska trilogija« zgolj sredstvo eskapizma in se zato sklada s ključno doktrino, ki prevladuje v filmu tretjega rajha? Ali pa gre, kot je pozneje trdil Willi Forst, za izraz »avstrijske esence« in potemtakem za disidentsko izjavo, uperjeno proti rajhu? Da bi odgovorili na to vprašanje, se bomo oprli na nedavno odkrite avtografe partitur za filme, ki omogočajo vpogled v postopek prirejanja in prilagajanja operete za filmsko platno.

Ambivalence and transfiguration: Willi Forst's "Viennese trilogy" and the paradigms of operetta.

Operetta is a quintessential example of manifold agencies in music. Among these agencies, especially the persuasive role of operetta's ideological workings have to be considered in their historical manifestation. In our paper, we will examine a peculiar case of this practise, namely the appropriation of the genre in film – a medium that by its own devices further fostered and reinforced the functionality of operetta. Our examination comes even more to the fore against the background of our research object's historical context: the era of National-Socialism in Austria.

*Analysing director Willi Forst's so-called "Viennese Trilogy" – consisting out of the feature films *Operette* [1940], *Wiener Blut* [1942] and *Wiener Mädeln* [1944/49] –, operetta's endowment with images, pacing and, as a result of this interpretation, with meaning will be demonstrated. The reading of the latter will be the crucial point of our argumentation, as it inheres a striking ambivalence: Is the "Viennese Trilogy" a vehicle of escapism and therefore complying with a key doctrine prevailing in Third Reich's cinema? Or, is it, as*

Willi Forst later claimed, the expression of an “Austrian essence” and therein a dissident statement against the Reich? To answer this question we will draw to the recently discovered autograph scores of the films, which allow a keen insight in the process of adapting and construing operetta for the silver screen.

Luba Kyyanovska

Univerza v Lvovu
University of Lviv

Ukrajinska opereta v dvajsetih in tridesetih letih kot ogledalo družbeno-političnih procesov

Opereta ima v ukrajinski glasbeni kulturi poseben pomen in se obravnava nekoliko drugače kot v drugih evropskih državah. Razlog je zlasti velik delež glasbe pri več ljudskih običajih – tako je mogoče na primer ob jaslicah omeniti pravljичne komične prizore s pesmimi ali ob kresovanju na kresno noč številne pesmi in ples. Od pradavnine so taka ljudska praznovanja oblikovala poseben model narodnega glasbenega gledališča, ki se popolnoma naravno uporablja v operetah iz obdobja romantike. Zato je ukrajinsko dramsko gledališče do začetka 20. stoletja obstajalo izključno kot glasbeno-dramska umetnost. Te značilnosti narodne gledališke tradicije so se kazale v interpretaciji operete. V ukrajinski kulturi, zlasti v Galiciji, kjer so se gledališki skladatelji po večini zgledovali po dunajski spevoigri (nem. Singspiel), so že v šestdesetih letih 19. stoletja številne spevoigre označevali kot operete. Treba je omeniti, da so bili njihovi avtorji zlasti duhovniki (Mihajlo Verbicki, Sidir Vorobkevič, Viktor Matjuk in številni drugi), ki so v takih glasbenih komedijah zagovarjali moralno vzgojo.

Med obema vojnoma je ukrajinska opereta dobila nove družbeno-kulturne funkcije in zaznamovala prevladujoča družbeno-politična prepričanja ter opevala zadnje narodnozgodovinske dogodke. V sovjetski Ukrajini je postal Aleksej Rjabov (1899–1955) najslavnejši avtor več kot 20 operet. Njegova opereta *Poroka v Malinovki* (1938) je postala najopaznejši primer sovjetske revolucijske romantike in je imela velik propagandni pomen. Med njegovimi drugimi operetami je še danes priljubljena opereta *Sejem v Soročincu* po pripovedi Nikolaja Gogolja (1936).

Na zahodnih območjih, ki so bila takrat del Poljske in Romunije in kjer so Ukrajinci živeli strnjeno in niso bili obremenjeni s totalitarnimi predpisi boljševističnega režima, so se razširile različne nove zvrsti zabavne glasbe, med drugim revije, kabareti in eksperimentalno gledališče. Ukrajinska skupnost, ki je bila še vedno brez države, je potrebovala opereto za ohranitev nacionalne zavesti ter heroiziranje in romantiziranje osvobodilnih bojov prve svetovne vojne. Pri tem sta najpomembnejši opereti Jaroslava Barniča *Huculka Ksenja* in *Šarika (ljubezen Sičevega strelca)*.

Ukrainische Operette in den 1920–1930er Jahren als Spiegel gesellschaftspolitischer Prozesse

Die Operette in der ukrainischen Musikkultur hat einen besonderen Stellenwert und wird etwas anders als in anderen europäischen Ländern betrachtet. Grund dafür ist vor allem der große Anteil der Musik in mehreren volkstümlichen Riten - so könnte beispielsweise an eine Weihnachtsskrippe mit ihren märchenhaften komischen Szenen mit den Liedern oder an den Mittsommerfest, auch mit den zahlreichen Liedern und Tänzen erwähnen. Seit uralten Zeiten bildeten solche Volksfeste eigenartiges Modell des nationalen musikalischen Theaters, welches ganz natürlich in romantischer Epoche in der Operette angewendet wird. Darum existierte das ukrainische dramatische Theater bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts ausschließlich als musik-dramatische Kunst. Diese Zeichen der nationalen Theatertradition spiegelten sich in der Interpretation der Operette wider. In der ukrainischen Kultur, vor allem in Galizien, wo die Theaterkomponisten meistens am Wiener Vorbild des Singspiels orientierten, wurden bereits in den 1860er Jahren zahlreiche Singspiele als „Operette“ bezeichnet. Es ist bemerkenswert, dass ihre Autoren hauptsächlich Priester waren (Mychajlo Werbytskyj, Sydir Worobkewytsch, Wiktor Matiuk u. m. a.) und in solchen musikalischen Komödien die moralische Erziehung behaupteten.

In der Zwischenkriegszeit erlangte die ukrainische Operette neue soziokulturelle Funktionen und prägte vorherrschende gesellschaftspolitische Überzeugungen, wie auch besang die jüngsten national-historischen Ereignisse. In der Sowjetukraine wurde Alexiej Riabow (1899-1955) der berühmteste Autor von mehr als 20 Operetten. Seine Operette Hochzeit in Malinowka (1938) wurde zum auffälligsten Beispiel der sowjetischen Revolutionsromantik und hatte erhebliche Propagandabedeutung. Unter seinen anderen Operetten ist die Messe in Sorotschynzi nach der Erzählung von Nikolaj Gogol (1936) bis heute beliebt.

In den westlichen Territorien, damals zum Polen und Rumänien gehörten, wo die Ukrainer kompakt lebten, die nicht durch die totalitären Vorschriften des bolschewistischen Regimes belastet sind, breiten sich verschiedene neue Unterhaltungsgattungen aus, u. a. Revue, Kabarets, experimentelle Theater. Die ukrainische Gemeinschaft, nach wie vor staatenlos, bedurfte der Operette, um das nationale Bewußtsein zu bewahren, die Befreiungskämpfe des Ersten Weltkriegs zu heroisieren und zu romantisieren. Die wichtigsten sind dabei die Operetten von Jaroslaw Barnytsch Hutsulin Ksenia und Scharika (die Liebe des Sitscher Schützers).

Četrtek, 15. april / Thursday, 15th April

Ob 13.00 / At 1.00 pm

Daniel Molnár

Samostojni raziskovalec
Independent researcher

288 metrov žameta, 16 parov čevljev, 12 rumenih cilindrov, 5 kadi ... – Uprizarjanje produkcije »Hallo, Amerika« (1925) v Budimpeškem operetnem gledališču

Ameriški gledališki podjetnik Ben Blumenthal je leta 1922 ponovno odprl nekdanji budimpeški Orfeum kot gledališče Operetta. Po treh letih operetnih produkcij, ukoreninjenih v srednjeevropski tradiciji (dela Kálmána, Lehárja, Falla itd.), se je vodstvo odločilo za novo predstavo, ki je odsevala najnovejšo glasbeno zabavo v slogu Broadwaya – »prihodnost po smrti operete«, kot je zapisal neki novinar.

Obseg in proračun predstave »Hallo, Amerika« sta bila bistveno večja od prejšnjih produkcij gledališča. Šlo je za poskus, da bi v glasbeno zabavo vpeljali drugačen slog, ki bi bil bližji ameriškemu »spectacularu«, v katerem prevladujejo scenski elementi in tehnične senzacije. Odrski prostor je bil uporabljen na radikalno nov način: uprizoritev je vključevala množične prizore (*tableaux vivants/lebende Bilder*) in abstraktne odrske kompozicije, pri čemer je bilo človeško telo uporabljeno kot dekorativni element. Kljub temu da je predstavo režiral Newyorčan Jack Haskell, se je vodstvo močno zanašalo na lokalne skladatelje (Sándor Szlatinay, Géza Marthon) in umetniško ekipo (Ernő Szabolcs, Géza Faragó in Béla Málnai). Madžarsko-ameriška igralska zasedba je vključevala najbolj znane budimpeške operetne zvezde (npr. Irén Biller, Teri Fejes, Erzsí Péchy, Tibor Halmay); spremljalo jih je kar 60 zborovskih pevk – celo največje produkcije iz tridesetih let prejšnjega stoletja so vključevale le 16 pevk.

Je produkciji uspelo konkurirati tradicionalnemu lokalnemu operetnemu slogu? Kateri elementi so bili dodani prvotnemu libretu? Kateri vizualni in glasbeni slogi so določali predstavo in kakšno vlogo je igrala madžarska tematika? Cilj prispevka je analizirati tematiko in učinke predstave od njenega razvoja do zadnje ponovitve ter njene zapuščine. Raziskava temelji na novo odkritih virih – originalni dokumentaciji predstave in korespondenci vodstva, ki ju hrani oddelek za gledališko zgodovino Narodne knjižnice Széchényi –, ki jih dopolnjujejo fotografije in objave v tisku.

288 metres of velvet, 16 pairs of shoes, 12 yellow cylinders, 5 bathtubs... – Staging the 1925 production of “Hallo, Amerika” in the Budapest Operetta Theatre

The American theatre entrepreneur Ben Blumenthal reopened the former orpheum of Budapest as Operetta Theatre in 1922. After three years of producing operettas rooted in the Central European tradition [pieces of Kálmán, Lehár, Fall etc.] the management decided on a new show, reflecting the latest Broadway style musical entertainment – as a journalist wrote, “the future after the death of operetta”.

The dimensions and the budget of “Hallo, Amerika” were significantly larger than any earlier production of the theatre. It was an attempt to introduce a different style in musical entertainment: closer to the American spectacular, dominated by scenic elements and technical sensations. The stage space was used in radically new ways: creating mass scenes [tableaux vivants/lebenden Bilder] and abstract stage compositions, using the human body as a decorative element. Despite the fact that the show was directed by the New Yorker Jack Haskell, the management relied heavily on local composers [Sándor Szlatinay, Géza Marthon] and creative team [Ernő Szabolcs, Géza Faragó and Béla Málnai]. The Hungarian-American cast included the most famous Budapest operetta stars [such as Irén Biller, Teri Fejes, Erzsébet Péchy, Tibor Halmay]; accompanied by 60 chorus girls – even the biggest productions of the 1930s cast only 16 girls.

Did the production manage to compete with the local traditional operetta style? Which elements were added to the original libretto? Which visual and musical styles defined the show and what was the role of Hungarian themes? The presentation aims to analyze the themes and effects of the show from the development of the piece until the end of its run and its legacy. The research is based on newly uncovered sources. Namely, the show's surviving original documentation and the management's correspondence, kept in the National Széchényi Library's Department of Theatre History; contrasted with the photo and press coverage.

Ryszard Daniel Golianek

Univerza Adama Mickiewicza, Poznanj
Adam Mickiewicz University, Poznan

Nacionalni stereotipi in politična vprašanja v *Poljski poroki* (1937) Josepha Beera

V razkošnem repertoarju nemške operete na začetku 20. stoletja zasedajo pomemben položaj dela, katerih zapleti črpajo iz poljske tematike, ali tista, v katerih nastopajo poljski liki. Poljske motive lahko najdemo v ducatu operetnih del, ki obsegajo obdobje 50 let, od *Dijak berač* [*Der Bettelstudent*] Carla Millöckerja (1882) do *Die schöne Carlotti* (1943) Willyja Czernika. Tem operetam so skupne nekatere značilnosti pri upodabljanju tako Poljakov kot Nemcev (ali Avstrijcev), zato lahko služijo kot odlični primeri pri preučevanju vpliva nacionalnih stereotipov na sporazumevanje med sosednjimi narodi.

Opereta *Poljska poroka* [*Polnische Hochzeit*], ki jo je leta 1937 napisal Joseph Beer po verzih Alfreda Grünwalda in Fritza Löhner-Bede, je eden najzanimivejših predstavnikov tovrstnega repertoarja. Zaplet operete ohranja nekatere značilnosti žanra, kot so melodramatična struktura dogajanja ter izvirne in izrazite lastnosti likov, s čimer razkriva vrsto zanimivih družbenih in političnih povezav. Glavni konflikt v ozadju zapleta operete – rivalstvo med stricem in nečakom, ki se potegujeta za roko istega dekleta – se prekriva z globljimi vprašanji politične in moralne narave. Stric, ki je tesno povezan z ruskim aneksionistom, pokliče na pomoč caristično tajno politično policijo. Nečak pa pridobi dimenzijo domoljuba in junaka, ko se z območja, ki po delitvi Poljske pripade Avstriji, prebije na poljsko ozemlje in s tem tvega življenje. Ta vprašanja so prisotna že na samem začetku operete, v predigri [*Vorspiel*], zato določajo glavno pripovedno nit in se zdijo nenavadna ideja za dramaturški lok celotnega dela.

Prispevek bo obravnaval družbena in politična vprašanja v opereti *Poljska poroka*. Kontekstualna analiza nam lahko pomaga razkriti tudi nekatere skrite pomene, ki jih nakazujeta naslov in igra likov, ter tudi interpretirati funkcijo poljskih kulturnih in glasbenih referenc, ki so vključene v partituro.

National stereotypes and political issues in *Polnische Hochzeit* (1937) by Joseph Beer

*Within an opulent repertoire of German operetta at the beginning of 20th century, an important place is occupied by works whose plots involve references to Polish themes, or those wherein Polish characters appear. Polish motifs could be found in a dozen operetta works, spanning the period of 50 years, from *Der Bettelstudent* by Carl Millöcker [1882] up to *Die schöne Carlotti* [1943] by Willy Czernik. Having in common various features in depicting both the Poles and the Germans [or Austrians], these operettas seem to serve as excellent arguments in the debate on the impact of national stereotypes on mutual communication between neighboring nations.*

*Polnische Hochzeit, composed in 1937 by Joseph Beer to the lyrics of Alfred Grünwald and Fritz Löhner-Beda, appears as one of the most interesting exponents of this kind of repertoire. Preserving some typical genre features, such as melodramatic structure of events and original and distinct traits of characters, the plot of *Polnische Hochzeit* reveals some interesting social and political threads. The principal conflict behind the operetta's plot – rivalry between an uncle and his nephew for the same girl's hand – overlaps with deeper questions of a political and moral nature. The uncle, who is strongly connected with the Russian annexationist, calls for help the tsarist secret political police. The nephew, on the other hand, gains the dimension of a patriot and hero, as he gets from the Austrian partition to the Polish territory, thus risking his life. Since these issues are already present at the very beginning of the operetta, in the prologue (Vorspiel), they determine the main line of narration and appear to be an unusual idea for the dramaturgical development of the entire work.*

*The proposed paper will deal with the social and political problems present in *Polnische Hochzeit*. The contextual analysis can also help to reveal some hidden meanings evoked both by the title and the protagonists' acting, as well as to interpret the function of Polish cultural and musical references included in the score.*

Četrtek, 15. april / Thursday, 15th April

Ob 14.00 / At 2.00 pm

Matthieu Guillot

Univerza v Strasburgu

The University of Strasbourg

Opereta kot kulturni in zgodovinski simptom

Opereta je morda bolj osupljiv simptom kot pa preprost glasbeni žanr. Njeno resnično vsebino, ki niha med frivolno in resno glasbo, med razvedrilom in duhom časa, lahko analiziramo na podlagi pisanja Karla Krausa (1874–1936). Slavni dunajski polemik je ustvaril vrsto priredb Offenbachovih operet. Opereta namreč razkriva svoj potencial, da prikrije realnost – »neresnico« v smislu Theodora Adorna. Za Krausa, ki je Offenbacha na novo odkrival skozi prizmo svojega časa, so resnični temelj operete zakonitosti kaosa: te namreč združujejo pomirjujoč učinek glasbe z nedolžno radostjo, ki v zmešnjavi nakazuje resnično absurdnost sveta.

Operetta as a cultural and historical symptom

Operetta is maybe more a striking symptom than a simple musical genre. Oscillating between frivolous and serious music, between entertainment and the spirit of the time, its real content can be analyzed based on the writings of Karl Kraus (1874-1936). The famous Viennese polemist made many adaptations of Offenbach operettas. Indeed, Operetta reveals its potential to hide the reality - the "untruth" in the sense of Theodor Adorno. For Kraus, who rediscovered Offenbach by the prism of his time, the laws of chaos are the true foundation of the operetta: they combine the soothing effect of music with an innocent gaiety that suggests, in confusion, the true absurdity of the world.

Jacques Amblard

Univerza Aix-Marseille
Aix-Marseille University

Opereta v Marseillu (Francija) v tridesetih letih 20. stoletja: most k novi kulturni industriji. Primer Tina Rossija.

V tridesetih letih prejšnjega stoletja sta bili v Marseillu, nemara najbolj emblematičnem mestu južne Francije, vsaj dve veliki prizorišči operete: Théâtre des Variétés in Alcazar. Tu je debitiral tudi mladi korziški pevec Tino Rossi. Vendar pa je nastajajoča kulturna industrija, ki jo bo kmalu (prav v tem obdobju) stigmatiziral Adorno, Rossija odkrila natanko v teh prostorih prehoda in mutacije. Neki impresarij ga je oklical za »kralja očarljivih pevcev«. Žanr operete tako v tridesetih letih 20. stoletja nastopa kot zgodovinsko vozlišče. Tino Rossi, sprva tipičen operetni visoki tenor, je »logično« postal varietejski pevec, ki je v Franciji do danes prodal največ plošč. Dejstvo, da je žanr operete po vojni zamrl, utegne biti zavajajoče. Operete v resnici morda niso izginile, ampak zgolj mutirale v prihodnje muzikale [kot je bil *West Side Story*, ki je leta 1962 osvojil 10 oskarjev] ali celo v milijone albumov varietejske in pop glasbe, ki so norma naše današnje postmoderne glasbe. Izraz »operetni pevec« tako napačno označuje nekaj globoko zastarelega. Nasprotno, morda ta izraz predstavlja steber današnje zahodne družbe, ki jo je Guy Debord že pred pol stoletja [1967] poimenoval »družba spektakla«. V nekem smislu je »vsa naša družba morda opereta«.

Operetta in Marseille (France) during the 1930's: A bridge to the new cultural industry. The example of Tino Rossi.

*During the 1930s, Marseille, perhaps the most emblematic city of southern France, had at least two major venues for operettas: the "Théâtre des Variétés" and the "Alcazar". This is where the young Corsican singer Tino Rossi made his debut. However, the nascent cultural industry, soon stigmatized by Adorno (during this very period), precisely spotted Rossi in these places of transition, of mutation. An impresario named him "king of the charming singers". The operetta genre, during the 1930s, thus appears as a historic hub. Tino Rossi, first a typical operetta tenorino, became "logically" the variety singer who sold the most records in France until today. The fact that the operetta genre fell into disuse after the war is perhaps just a pretense. Operettas might have not really disappeared, but just mutated, into these future musicals [like this *West Side Story* which won 10 Oscars in 1962], or even into these millions of albums of variety and pop music which became the norm, today, of our postmodern music. The term "operetta singer" thus wrongly symbolizes a profound disuse. On the contrary, it may represent a pillar of the present-day Western society, called "Société du spectacle" by Guy Debord for half a century [1967]. In a way, "all our society might be operetta" today.*

Vita Gruodytė

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

(Ne)resnost kulture

Zgodovina pravi, da je bil prvi skladatelj, ki je uporabil izraz »opereta«, da bi se posmehoval »minornim delom« svojega časa, Wolfgang Amadeus Mozart.

Čeprav je opereta po tem postala samostojen žanr, so jo v Litvi, ki je bila na začetku 20. stoletja sredi izgradnje svoje kulturne identitete, dojemali kot precej problematično. Medtem ko o pomenu opere od ustanovitve prve litovske opere leta 1906 ni bilo dvomov in je bila deležna večine državnega financiranja na področju kulture, je opereta nasprotno veljala za žanr, ki neizogibno znižuje raven profesionalnosti. To protislovje med željo, da bi operni pevci in glasbeniki dosegli višjo raven, ter neizogibnim nižanjem glasbene ravni v opereti se razteza skozi celotno medvojno obdobje.

Paradigma »resne« nacionalne kulture je ob omalovaževanju glasbenih kritikov marginalizirala »neresne« žanre, kot je opereta. Vendar pa opereta ni izgnila, temveč se je ohranila v drugi obliki: kakovostni varietejski glasbi. Večno vprašanje razmerja med visoko in nizko umetnostjo ne vpliva le na nacionalne kulturne predsodke, ampak je tudi temelj globalne vizije kultur, kot je Theodor Adorno [v tekstu *Paralipomena*] pokazal s primerjavo med francoskim »razvedrilom« in »resno« nemško umetnostjo.

The (non-)seriousness of culture

History tells us that the first composer to use the word "operetta", to make fun of the 'minor works' of his time, was Wolfgang Amadeus Mozart.

Although the operetta has since become a genre in itself, in Lithuania, which was in full construction of its cultural identity at the beginning of the twentieth century, it was perceived as quite problematic. Whereas the importance of the opera had been unquestionable since the creation of the first Lithuanian opera in 1906, and the majority of cultural State funding had been devoted to it, the operetta on the contrary was considered as a genre inevitably pulling down the professional level. Such a contradiction between the desire to raise the level of opera singers and musicians, and an inevitable belittling of musical level through the operetta, spans the entire interwar period.

*The paradigm of a necessarily "serious" national culture, coupled with the mocking speech of musical critics, has marginalized the "non-serious" genres such as the operetta. Instead of disappearing, it has however found another way out: high-level variety music. The eternal questioning about higher art and lower art not only influences national cultural prejudices, but also forms the basis of a global vision of cultures, as Theodor Adorno [in *Paralipomena*] has shown when comparing French "entertainment" to "serious" German art.*

Petek, 16. april / Friday, 16th April

Ob 9.00 / At 9.00 am

Michal Ščepán

Muzikološki inštitut SAS, Bratislava

Institute of Musicology SAS, Bratislava

Opereta na odru Slovaškega narodnega gledališča med letoma 1920 in 1939

Prva omemba operete v Bratislavi sega v šestdeseta leta 19. stoletja. Številne uprizoritve, ki so jih tuje gledališke družbe izvajale v mestnem gledališču, so postale priljubljena zabava lokalnega nemško-madžarskega prebivalstva. Prelomnica je nastopila po prvi svetovni vojni, ko je po razpadu Avstro-Ogrske nastala Češkoslovaška. Bratislava je postala upravno in kulturno središče Slovaške in leta 1920 je tam začelo delovati Slovaško narodno gledališče. Vendar pa ni šlo za državno ustanovo, ampak so jo prek koncesije upravljali zasebniki. Opereta je imela svoj ansambel že od ustanovitve gledališča pod prvim direktorjem Bedřichom Jeřábekom, toda njene produkcije niso dosegle kakovosti tujih predstav. Stari prebivalci so jih bojkotirali, Slovakov pa je bilo v mestu zelo malo. Poleg tega je bila tarča populistične kritike, ki je nasprotovala temu, da se žanr pojavlja na odru nacionalnega gledališča. Rešitev, ki naj bi pritegnila zlasti tuje občinstvo, je bila ukinitve ansambla operete, ki jo je nadomestil balet, v repertoarju pa je ostalo le nekaj operet. Kljub temu je kakovost njihove uprizoritve rasla, kar je privabilo vse več občinstva. Slovaki, ki jih je bilo v mestu postopoma več, so prav tako začeli zahajati v gledališče. Ob koncu obdobja Oskarja Nedbala je bil za operetne uprizoritve odprt drugi oder – tako imenovano Ljudsko gledališče. Vendar pa to ni prineslo zelenega finančnega prihodka. Ko je po Nedbalovi smrti upravljanje gledališča prevzel Antonín Drašar, je bil drugi oder ukinjen, ansambel operete pa se je vrnil v Slovaško narodno gledališče. Ansambel je bil pogosto tarča kritike, zlasti na račun kakovosti in političnih razlogov. Po drugi strani je bil vir sredstev za delovanje gledališča, omogočil pa je tudi uprizoritev prvih slovaških operet Jána Móryja in Gejze Dusíka ter nudil priložnost mladim slovaškim pevcem.

Prispevek obravnava razmerje med žanrom operete in Slovaškim narodnim gledališčem v letih 1920–1939, pri čemer je poudarek na družbeno-političnih in uprizoritvenih vprašanjih ter tudi na primerjavi operetnih del domačih avtorjev.

Operetta on the scene of the Slovak National Theatre during years 1920 – 1939

First mention about the operetta in Bratislava dates back to the 1860s. Numerous staging performed in the municipal theatre building by foreign theatre companies have become a popular form of entertainment for the local German-Hungarian population. The turning point came after the Great War when Czechoslovakia was established after the disintegration of Austria-Hungary. Bratislava became the administrative and cultural centre of Slovakia, where in 1920 the Slovak National Theatre began to operate. However, it was not a state institution but was managed by private persons on the basis of a concession. Since the founding of the theatre during the first director Bedřich Jeřábek, the operetta has had its own ensemble, but its productions have not achieved the quality of foreign performances. Old natives boycotted them and there were very few Slovaks in the town. In addition, it was the target of populist criticism, which disagreed that the genre appeared on the stage of national theatre. The solution, which was to attract mainly foreign audiences, was the cancellation of the operetta ensemble replaced by ballet, while in the repertoire only a few operettas remained. However, the quality of their staging was progressive, which attracted more and more audiences. The Slovaks which number in the city gradually increased also found their way into the theatre. At the end of the Oskar Nedbal era, a second scene so called People's Theatre was opened for the purpose of staging operetta. However, it did not generate the promised financial income. After Nedbal's death, when Antonín Drašar took over the theatre, the second stage was cancelled and the operetta ensemble returned to the Slovak National Theatre. Its presence was often criticized mainly for qualitative and political reasons. On the other hand, it was a source of funds for its operation and brought the possibility for the performance of the first Slovak operettas by Ján Móry and Gejza Dusík as well as the opportunity for the young Slovak singers.

This paper deals with the relationship of the operetta genre and the Slovak National Theatre in 1920-1939 with a focus on its socio-political and performance issues as well as comparing operetta works by domestic authors.

Tatjana Marković

Avstrijska Akademija znanosti in umetnosti, Dunaj
*Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen, Österreichische
 Akademie der Wissenschaften Vienna*

Sporna zabava: polemike o opereti v Beogradu, Kraljevini SHS/Jugoslaviji

Najbolj priljubljene oblike govornega gledališča z glasbenimi točkami, ki so se uprizarjale pred in vzporedno z opero, so bile znane pod različnimi imeni, kot so gledališka igra z glasbo, opereta, vaudeville, varieté. Natanko te oblike so prispevale k ustanovitvi srbskega nacionalnega [glasbenega] gledališkega repertoarja s prevodi in priredbami/nacionalizacijo [posrbe] francoskih, nemških in madžarskih modelov, prenesenih iz avstrijskega, tj. avstro-ogrskega imperija. Komunikativnost teh glasbenih odrskih del so zagotavljali jezik, tematika ter ljudska [in ljudski podobna] ali urbana popularna glasba, pa tudi prepoznavna ikonografija [narodne noše].

Tradicija se je bogatila do leta 1914 in nadaljevala v Kraljevini SHS/ Kraljevini Jugoslaviji med letoma 1918 in 1941. V nasprotju z nekdanjimi habsburškimi provincami [Slovenija, Hrvaška, Vojvodina], kjer je bila opereta globoko ukoreninjena, je v repertoar Narodnega gledališča v Beogradu vstopila leta 1882 s predstavo *Vračara [Čarovnica]* Davorina Jenka, ki velja za prvo srbsko opereto.

Opereta, ki je vključevala nacionalizirane priredbe in izvirna dela [Offenbach, Suppé, Hervé, Millöcker, Strauss], je imela na odru beograjskega Narodnega gledališča, tj. beograjske opere [1920], v medvojnem obdobju pomembno vlogo, ki bo predstavljena prek vpogleda v [med/narodni] repertoar. Ni bila le najbolj priljubljen del repertoarja, temveč je bila ključnega pomena tudi za ekonomski vidik delovanja ustanove. Vendar so jo intelektualci in številni skladatelji, pisci o glasbi ter prvi profesionalni muzikologi [Milojević, Konjović, Krstić, Dragutinović, Djurić Klajn] ostro kritizirali v svojih recenzijah v dnevnem tisku in periodiki ter tudi v drugih publikacijah.

Prispevek bo predstavil, sistematiziral in analiziral diskurze o opereti v Beogradu v zapisih o operetnem repertoarju, posameznih recenzijah ter v arhivskem fondu Ministrstva za šolstvo Kraljevine Jugoslavije.

Contested entertainment: Discussions on operetta in Belgrade, The Kingdom of SCS/Yugoslavia

The most popular stage music forms of spoken theater with music numbers, performed prior to and parallel with opera, were known under the various names such as theater play with music, operetta, vaudeville, variété. Precisely they contributed to the foundation of Serbian national [music] theater repertoire by translations and adaptations/nationalization [posrbe] of French, German, Hungarian models, transferred from the Austrian i.e. Austro-Hungarian Empire. The communicativeness of these music stage works was provided by language, topic, and folk[-like] or urban popular music, as well as recognizable iconography [national costumes].

The tradition was enriched until 1914 and was continued in the Kingdom of SCS/the Kingdom of Yugoslavia 1918–1941. Contrary to the former Habsburg provinces [Slovenia, Croatia, Vojvodina], where the operetta was deeply rooted, it entered the repertoire of the National Theater in Belgrade in 1882 with Davorin Jenko's Vračara [The sorceress], regarded as the first Serbian operetta.

Operetta, including both nationalized adaptations and original works [Offenbach, Suppé, Hervé, Millöcker, Strauss] had a significant role at the stage of the Belgrade National Theater, that is, the Belgrade Opera [1920], during the period between two world wars, which will be presented by the It was not only the most popular part of the repertoire but was also of key importance for the economic aspect of the institution's work. insight in the [inter/national] repertoire. However, it was strongly criticized by intellectuals and numerous composers, music writers and first professional musicologists [Milojević, Konjović, Krstić, Dragutinović, Djurić Klajn] in their reviews of the performances in the daily news and periodicals, as well as in other kinds of publications.

This paper will present, systematize and analyze discourses about operetta in Belgrade in the writings on operetta repertoire and individual reviews as well as the archival fond of the Ministry of Education of the Kingdom of Yugoslavia.

Fatima Hadžić

Univerza v Sarajevu
University of Sarajevo

Opereta v Sarajevu med svetovnima vojnama

Narodno gledališče v Sarajevu, ustanovljeno leta 1921, je predstavljalo prvi profesionalni gledališki ansambel v Bosni in Hercegovini ter središče sarajevskega kulturnega življenja med svetovnima vojnama. Močan vpliv te ustanove na razvoj glasbene kulture se je kazal zlasti v uprizarjanju tako imenovanih komadov s petjem (*komad s pjevanjem*) in operet, ki so bili del njenega rednega repertoarja. Izvajanje operet in drugih vrst glasbenih gledaliških del je bilo neprecenljivo za razvoj glasbene kulture, saj je spodbudilo ustanovitev glasbenih ansamblov in gledališkega zbora ter zaposlitev profesionalnih glasbenikov, dirigentov in vokalnih solistov. Glasbeni del repertoarja je bil najbolj priljubljen in obiskan, apetit sarajevske publike po »glasbenih predstavah« izrazito zabavnega značaja pa je privedel tudi do tega, da je bila opereta vključena v redni gledališki repertoar. To se je zgodilo dvakrat, od sezone 1923/24 do 1927, in nato od sezone 1935/36 do začetka vojne leta 1941.

Prispevek nudi pregled glasbenih dejavnosti Narodnega gledališča v Sarajevu med vojnama, od njegove ustanovitve do izbruha druge svetovne vojne, pri čemer posebno pozornost namenja opernemu repertoarju, pevcem, dirigentom in ansamblom.

Operetta in Sarajevo between the two World Wars

The National Theatre in Sarajevo established in 1921 was the first professional theatre ensemble in Bosnia and Herzegovina and a center of Sarajevo's cultural life between the world wars. The great influence of this institution on the development of musical life was primarily reflected through staging so-called "pieces with singing" (komad s pjevanjem) and operettas within its regular theatre repertoire. Performing operettas and other kinds of theatre pieces with music had immeasurable significance for the development of music culture – it encouraged the establishment of music ensembles, theatre choir and employment of professional musicians, conductors, and vocal soloists. The musical part of repertoire was the most demanded and visited one, and it was Sarajevo audience's appetite for "musical performances" of prominently entertaining character that led to the introduction of operetta into the regular theatre repertoire. It happened twice, from the season 1923/1924 to 1927, and again from the season 1935/1936 till the beginning of the war in 1941.

The presentation provides an overview of musical activities of the National Theater in Sarajevo between the world wars, from its establishment to the outbreak of World War II paying particular attention to operetta repertoire, singers, conductors, and ensembles.

Petek, 16. april / Friday, 16th April

Ob 10.15 / At 10.15 am

Henrik Neubauer

Samostojni raziskovalec
Independent researcher

Operetno dogajanje v Ljubljani med obema vojnama

Po uvodu o začetkih operetnih predstav v svetu in pri nas bodo v članku predstavljene operete, ki so bile v ljubljanski Operi na sporedu v obdobju med koncem prve in koncem druge svetovne vojne. Od operete *Michoujevi hčerki* Andréa Messengerja ob ponovnem začetku delovanja ljubljanske Opere leta 1918 do Dostalove operete *Clivia* tik pred koncem druge vojne, leta 1944. V vsem tem obdobju je bilo na sporedu 61 operet različnih tujih skladateljev (nekateri so prišli na spored večkrat) pa tudi dvajset operet slovenskih skladateljev, med katerimi so bile štiri operete slovenskega skladatelja Danila Bučarja na sporedu v Šentjakobskem gledališču v Ljubljani. Na kratko bo omenjena tudi prisilna preselitev vsega operetnega gradiva takoj po koncu vojne iz ljubljanske Opere v Trst, da je bila s tem onemogočena uvrstitev operet v prihodnje sporede.

Tako med operetami tujih kot tudi slovenskih skladateljev so bile na sporedih izjemno kakovostne skladbe pa tudi manj znane, včasih dvomljive kakovosti. Za podatke o tem, kakšne so bile tuje in slovenske operete glede odrske izvedbe, kakšna je bila njihova glasba in kako so se nanje odzivali njihovi sodobniki, imamo poleg gledaliških listov in letakov, če so bili sploh pripravljene, pričevanja samo v poročilih v časopisih. Časopisni viri so toliko bolj dragoceni, če so bila mnenja poročevalcev bodisi enotna ali povsem nasprotnih mnenj. Prav iz teh bo vsakdo, ki ga bo ta snov zanimala, lahko izluščil vse relevantne podatke.

V dodatku prispevka bodo še kronološki seznam izvedenih operet, seznam skladateljev z njihovimi operetnimi skladbami ter seznama piscev besedil za izvirne slovenske operete in prevajalcev tujih operetnih del.

Operetta in Ljubljana between the wars

Following an introductory section on the beginnings of operetta performances around the world and in Slovenia, the paper presents the operettas programmed by the Ljubljana Opera in the period between the end of the First World War and the end of the Second World War: from Les p'tites Michu by André Messager, when the Ljubljana Opera recommenced its activity in 1918, to Dostal's operetta Clivia in 1944. A total of 61 operettas by various foreign composers were staged in this period [some of them several times], along with 20 operettas by Slovene composers, including four by Danilo Bučar at the Šentjakob Theatre in Ljubljana. Brief mention will also be made of the forced removal of all operetta material from the Ljubljana Opera to Trieste immediately after the end of the war, a circumstance that made it impossible to include operettas in future programmes.

Among the programmed operettas by foreign [and Slovene] composers were works of remarkable quality, but the programmes also included lesser-known pieces of occasionally questionable quality. Information about what these foreign and Slovene operettas were like in terms of performance, about their music, and about contemporary reactions to them, is provided by theatre programmes and flyers [where these existed] and newspaper reports. Newspaper sources are all the more valuable if the opinions of those writing them were either unanimous or totally contrasting. It is from these sources that anyone interested in the subject will be able to extract all relevant information.

An appendix will contain a chronological list of operettas performed, a list of composers and their operetta compositions, and a list of librettists [in the case of original Slovene operettas] and translators [in the case of foreign works].

Luisa Antoni

Samostojna raziskovalka
Independent researcher

Opereta v Trstu in (mogoče) Gorici

Na Tržaškem je dunajska opereta še danes izredno priljubljena, na italijanskem ozemlju je namreč obveljalo mnenje, da je Trst prestolnica operete. To dejstvo je zapuščina, ki nam jo je predala zgodovina. Pred koncem avstro-ogrskega cesarstva so namreč v mestnih gledališčih uprizarjali številne operete, ki so bile običajno prevedene iz nemščine v italijanščino. Raziskovalci in predvsem zagnani ljubitelji te glasbene zvrsti so pred leti pripravili delni pregled teh uprizoritev, ki nam razkriva glasbeno in kulturno življenje Trsta, vendar so – kot se vseskozi dogaja – pozabili vključiti v ta pregled slovanski oz. slavljanski delež. Opereta je bila priljubljena tudi pri slovenskih društvih, kjer so se trudili, da bi predstavili slovensko govorečemu občinstvu operete v slovenskem jeziku. Med pomembnejšimi in odmevnejšimi predstavami so bile tiste, ki so bile uprizorjene v Narodnem domu v Trstu in za katere sta skrbela dva pomembna umetnika, režiser Leon Dragutinovič in dirigent Mirko Polič. Manj znano je, koliko so bile operete na začetku 20. stoletja prisotne na Goriškem. V svoji raziskavi želim pripraviti celostno sliko dogajanja med Trstom in Gorico od prvih operet vse do današnjih dni.

Operetta in Trieste and (perhaps) Gorizia

Viennese operetta is still very popular in Trieste today and the view of Trieste as the capital of operetta has prevailed across Italy. This fact is a legacy of history. Before the break-up of the Austro-Hungarian Empire, numerous operettas were staged in the city's theatres. In most cases these were translated from German to Italian. A partial overview of these stagings was prepared some years ago by researchers and, above all, enthusiasts of this musical genre. Their work reveals to us the musical and cultural life of Trieste, although – as often happens – they forgot to include the Slavic or Slavonic component. Operetta was also popular among Slovene societies and associations, where great efforts were made to present operettas in Slovene to Slovene-speaking audiences. Among the more important and noteworthy performances were those staged at the Narodni Dom in Trieste under two important artists: the director Leon Dragutinovič and the conductor Mirko Polič. Less well known is the extent to which operettas were present in Gorizia in the early twentieth century. The aim of my study is to build up a comprehensive picture of events and developments within the genre between Trieste and Gorizia from the first operettas right up to the present day.

Petek, 16. april / Friday, 16th April

Ob 11.10 / At 11.10 am

Borut Smrekar

Slovensko ljudsko gledališče Celje
Celje City Theatre

Marjan Kozina: Majda

V obdobju razcveta izvirne slovenske operete med obema svetovnjima vojnama izstopa opereta *Majda* Marjana Kozine. Kakovost glasbe je namreč precej nad ravno takratne domače operetne produkcije in prav glasba je *Majdi* omogočila življenje in preživetje v različnih oblikah. Sprva je Kozina nameraval napisati le nekaj glasbenih točk k veseloigri Josipa Frana Knaflča *Kmečki teater*, kar pa je sčasoma preraslo v opereto. Vmes se je porodila tudi zamisel o radijski opereti in kot tako jo je leta 1934 trikrat predvajala ljubljanska radijska postaja. Gledališko uresničitev je dočkala leto kasneje v Mariboru. Kljub uspehu na tuje odre ni mogla prodrati, k čemur je veliko prispeval šibak in zapleten libreto.

Ko je leta 1987 s premiero Straussovega *Netopirja* začela popuščati »operetna zmrzal«, ki je v Sloveniji trajala vse od konca druge svetovne vojne, so polagoma začeli izginjati tudi predsodki do te zvrsti. Ob Mednarodnem simpoziju o skladatelju Marjanu Kozini leta 2001 so *Majdo* ponovno koncertno izvedli. Izvedba, za katero je Igor Grdina napisal nov libreto, je bila zelo uspešna. Izkazalo se je, da je Kozinova glasba še vedno sveža in privlačna in da tudi duhovite aluzije na železni operni repertoar še vedno učinkujejo. Kozina je brez predsodkov črpal iz tedanje aktualne popularne glasbe in jo cepil na srednjeevropski operetni melos.

Opereta *Majda* je prvo večje delo v Kozinovem opusu. Pomenila je tudi prekinitev njegovega skladateljskega molka po koncu študija kompozicije pri Josefu Suku leta 1932. Kozina se je kasneje uveljavil kot eden vodilnih slovenskih skladateljev, o opereti *Majda* pa je ob priliki izjavil: »Natihoma povedano, vesel sem je še danes, ko sem našel že čisto druga pota.«

Marjan Kozina: Majda

Marjan Kozina's operetta Majda is a work that particularly stands out in the period of the thriving of original Slovene operetta between the two world wars. The quality of the music is, in fact, considerably above the level of most domestic operetta production of the day, and it was the music that allowed Majda to live and survive in various forms. Kozina originally only intended to compose a few musical numbers for Josip Fran Knaflič's comedy Kmečki teater ("Rustic Theatre"), but over time this grew into an operetta. In the meantime, the idea came about to create a radio operetta, and in 1934 the work was broadcast three times by a Ljubljana radio station. The first theatrical performance took place a year later in Maribor. Despite its success, the work was unable to find its way into foreign theatres, largely due to its weak and complex libretto.

The "freeze" that had affected operetta in Slovenia since the end of the Second World War began to thaw with the premiere of Strauss's Die Fledermaus in 1987, an event that also saw some of the prejudices surrounding the genre begin to disappear. The international symposium dedicated to the composer Marjan Kozina in 2001 included a concert performance of Majda. This performance, for which Igor Grdina wrote a new libretto, was extremely successful and proved that Kozina's music was still fresh and attractive, and that his witty allusions to the standard operatic repertoire were still effective. Kozina drew without prejudice on the popular music of his day and grafted it onto the musiality of central European operetta.

Majda was the first major work in Kozina's oeuvre. It also represented the end of his silence as a composer following his completion of composition studies with Josef Suk in 1932. Although Kozina later established himself as one of the leading Slovene composers, he once said of Majda: "Between you and me, I am still pleased with it today, even though I have since taken a completely different direction."

Ana Kocjančič

Samostojna raziskovalka
Independent researcher

Scenografija operete na Slovenskem v luči zgodovinske avantgarde

Slovensko avantgardno gibanje je slovenska poklicna gledališča zajelo v tridesetih letih 20. stoletja. Prvi poskus vstopa avantgardnega gibanja na ljubljanski operni oder je bil scenografski natečaj za Kogojevo opero *Črne maske* (1928). Njegov pobudnik, direktor ljubljanske Opere Mirko Polič (1925–1939), se je že v tržaškem obdobju gibal v avantgardnih krogih. Polič je na odru ljubljanske Opere spodbudil nekaj avantgardnih uprizoritev, med njimi tudi operet, ki so jih režirali Bratko Kreft, Ferdo Delak, Josip Povhe in celo Mirko Polič sam. Ustrezno so poiskali tudi scenografe Vasilija Uljaniščeve, Ljuba Ravnikarja in Ivana Vavpotiča. Posebnost med operetami so bile gotovo jazz in revijalne operete, ki so zahtevale sodobno scenografijo, na primer *Lepa neznanka* Georga Edwardsa (23. marca 1928, režija Josip Povhe, scenografija Ivan Vavpotič, Narodno gledališče Opera Ljubljana) in *Erika* Janka Gregorca (22. oktobra 1932, režija Ferdo Delak, scenografija Vasilij Uljanišče, Narodno gledališče Opera Ljubljana). Če je po kakovosti scenografij operet blestel ljubljanski operni oder, ga je mariborski prekašal po njihovem številu. Slikovno gradivo mariborskega odra je sicer slabo ohranjeno, a se vseeno da razbrati, da so bile operete vsaj do leta 1934 postavljene v pretežno kulisno-škatlasta prizorišča. Tistega leta so namreč uprizorili opereto *Izgubljeni valček* Roberta Stolza v režiji Vladimirja Skrbinška in režiserja in scenografa Bojana Stupice (25. decembra 1934, Opera narodnega gledališča Maribor). Naslednje leto pa je sledila povsem avantgardna uprizoritev Kozinove operete *Majda* (24. novembra 1935), kjer sta se izkazala režiser Ferdo Delak in scenograf Ljubo Ravnikar. Vse kaže, da je prav ta postavitev operete pomenila prelomnico v razvoju scenografije pri opernih predstavah mariborskega odra in da je nanj vnesla tudi malce avantgardnega duha. Prispevek bo poskušal osvetliti avantgardne scenografske primere pri operetah ljubljanske operne in mariborske gledališke hiše ter jih umestiti med ostalo operno in gledališko scenografsko produkcijo obdobja med obema vojnama.

Operetta set design in Slovenia in the light of the historical avant-garde

The Slovene avant-garde movement took over Slovene professional theatres in the 1930s. The first attempt by the avant-garde movement to take its place on the opera stage in Ljubljana was the competition to design sets for Kogoj's opera Črne maske ["The Black Masks"] (1928). The promoter of the competition was the director of the Ljubljana Opera (1925–1939) Mirko Polič, who had already moved in avant-garde circles during his time in Trieste. Polič encouraged a number of avant-garde productions at the Ljubljana Opera, including operettas, which were directed by Bratko Kreft, Ferdo Delak, Josip Povhe and even Mirko Polič himself. The sets were designed by Vasily Ulyanischev, Ljubo Ravnika and Ivan Vavpotič. Jazz operettas and revue operettas, which required a modern set design, were a category unto themselves and included Lady X by George Edwards [23 March 1928, director Josip Povhe, set design Ivan Vavpotič, National Theatre Opera, Ljubljana] and Erika by Janko Gregorc [22 October 1932, director Ferdo Delak, set design Vasily Ulyanischev, National Theatre Opera, Ljubljana]. If the Ljubljana operetta stage dazzled with the quality of its set designs, Maribor outstripped it in terms of the number of operettas performed. Although pictorial material from the Maribor theatre is poorly conserved, it nevertheless reveals that at least until 1934 operetta sets tended to be box-like, consisting mainly of wings and a backdrop. That year saw the staging of the operetta The Lost Waltz by Robert Stolz, directed by Vladimir Skrbinišek and Bojan Stupica, with the latter also designing the sets [25 December 1934, National Theatre Opera, Maribor]. This was followed a year later by a thoroughly avant-garde staging of Kozina's operetta Majda [24 November 1935] from director Ferdo Delak and set designer Ljubo Ravnika. Everything indicates that this staging by Delak and Ravnika represented a turning point in the development of set design in opera productions in Maribor, and at the same time introduced something of the avant-garde spirit to the city's theatre. The paper will attempt to shed light on examples of avant-garde set designs for operettas staged at the Ljubljana Opera House and the National Theatre in Maribor and place them in the context of other operatic and theatrical productions in the interwar period.

Petek, 16. april / Friday, 16th April

Ob 12.50 / At 12.50 pm

Manica Špendal

Univerza v Mariboru

University of Maribor

Različni pogledi na opereto in njeno recepcijo skozi čas v mariborskem gledališču

Opereta je kot glasbeno gledališka oblika z govornim dialogom, petjem in plesom nastala na začetku druge polovice 19. stoletja. Kot velemestna, popularna scenska glasbena oblika je bila priljubljena še posebno v nekdanjih deželah avstro-ogrske monarhije, tudi v Mariboru. Njena utemeljiteljica sta bila Florimond Ronger Hervé [1825–1892] z delom *La Perle d'Alsace* [1854] in Jacques Offenbach [1819–1880]. S svojimi operetami sta vplivala tudi na nastanek »dunajske operete«, katere prvi vidnejši skladatelj je bil Franz von Suppé.

Opereta je prevladovala še posebno na repertoarjih provincialnih gledališč, kot je bilo nekoč tudi mariborsko. Posebno zaradi neustreznih prostorov in izvajalskega kadra, predvsem pa zaradi takratne strukture prebivalstva, ki si je želelo predvsem zabave. Kot prvi je uvrstil opereto v spored mariborskega gledališča impresarij Johann von Radler [1862–1865]. Po letu 1862 pa do prve svetovne vojne so v Mariboru redno uprizarjali operete avstrijskih, francoskih in angleških skladateljev. Kako priljubljene so bile še zlasti nekatere operete, kažeta primera vsaj dveh skladateljev, Carla Millöcker *Dijak berač*, ki so ga v letih 1884/85 do 1912/13 uprizorili kar 48-krat, ali *Netopir* Johanna Straussa ml. Slednjega so od sezone 1874/75 do 1912/13 uprizorili celo 70-krat. Tudi prvi upravnik slovenskega Narodnega gledališča v Mariboru Hinko Nučič je že v prvi sezoni 1919/20 kot prvo glasbeno gledališko delo [maja 1920] uvrstil v spored prav opereto *Ma'mzelle Nitouche* francoskega skladatelja Hervéja. V Maribor pa je Nučič povabil tudi skladatelja Viktorja Parmo, ki je bil častni kapelnik mariborskega gledališča. Tam so izvedli vse njegove opere in tri operete – *Caričine Amazonke*, *Apolonov hram* in *Nečak*. Operete so izvajali v mariborskem gledališču tudi po Nučičevem odhodu vse do druge svetovne vojne, še zlasti po letu 1928, ko je država znižala subvencijo mariborskemu gledališču in so finančni položaj reševali prav z uprizarjanjem operet. Te so – kot je dejal upravnik Radovan Brenčič, ki je nasledil Nučiča –, imeli za »nujno zlo«, ki rešuje finančno krizo. V dnevniku *Večernik* so zapisali »opereta in lahka veseloigra sta pa tu zato, da polnita prazno gledališko blagajno in imata v Mariboru torej popolno eksistenčno upravičenost«. Uprizarjali so tudi operete slovenskih skladateljev Marjana Kozine *Majdo*, *Habakuk* Radovana Gobca, *Študentje smo* Danila Bučarja, *Vse za šalo* Josipa Jiraneka in tri operete Pavla Rasbergerja *Prebrisani Amor*, *Zaroka na Jadranu* in *Rdeči nageljni*.

Po drugi svetovni vojni je v mariborskem gledališču dalj časa vladal odklonilni odnos do operete. Prvi se je odločil spet uprizoriti opereto Vladimir Kobler – *Planinsko rožo* Radovana Gobca 1963. S tem je sprožil tako imenovano operetno vojno, ki bo ostala zapisana v zgodovini mariborske Opere kot eden izmed neprijetnih dogodkov. Odmeval je tudi v medijih. Glasbeni kritik Vlado Golob je zapisal med drugim »Opereta je zaradi svoje vsebinske orientacije nekvalitetna [...], v svoji glasbeni fakturi je izrazito profana in je zato izgubila svojo vrednost.« Ponovno si je prizadeval opereto uvrstiti v sporede mariborskega gledališča Henrik Neubauer v sezoni 1984/85. Tako so v Mariboru kot prvo opereto prvič spet uprizorili šele v sezoni 1986/87 *Netopirja* Johanna Straussa ml. v času umetniškega vodenja Staneta Jurgca.

Different views of operetta and its reception through history at the Maribor theatre

A form of musical theatre with spoken dialogue, songs and dances, operetta came into being in around the middle of the nineteenth century. As an urban, popular form of musical drama, it was particularly enthusiastically received in the former provinces of the Austro-Hungarian Empire, including in Maribor. Its originators are considered to be Hervé [1825–1892; real name Louis Auguste Florimond Ronger] with La Perle d'Alsace [1854] and Jacques Offenbach [1819–1880]. Their operettas also influenced the rise of “Viennese operetta”, whose first prominent exponent was the composer Franz von Suppé.

Operetta became a dominant genre, particularly in the repertoires of provincial theatres, such as that of Maribor. In part because of a lack of suitable premises and performers for more serious works, but above all because public tastes at the time tended towards lighter forms of entertainment. The first person to include an operetta in the programme of the Maribor theatre was the impresario Johann von Radler, who between 1862 and 1865 staged several productions in the city. Beginning in 1862 and continuing until the First World War, operettas by Austrian, French and English composers were regularly performed in Maribor. The popularity of the genre, and of certain operettas in particular, is illustrated by the examples of at least two composers: Carl Millöcker, whose operetta Der Bettelstudent [“The Beggar Student”] was performed in the city 48 times between the 1884/85 season and the 1912/13 season; and Johann Strauss II, whose Die Fledermaus was performed an astonishing 70 times between 1874/75 and 1912/13. Hinko Nučič, the first manager of the Slovene National Theatre in Maribor, even included an operetta in the programme of the theatre’s first season [1919/20]. In May 1920 Mam’zelle Nitouche by the French composer Hervé thus became the first work of musical theatre to be performed at the new Slovene National Theatre. Nučič also invited the composer Viktor Parma to Maribor, where he served as honorary conductor. The Maribor theatre performed all his operas and three operettas Caričine Amazonke [“The Tsarina’s Amazons”], Apolonov hram [“The Temple of Apollo”] and Nečak [“The Nephew”]. Operettas continued to be performed in Maribor after Nučič’s departure, right up until the

Second World War, particularly after 1928, when the state reduced its subsidy to the Maribor theatre and staging operettas became a way to rescue the institution's finances. In the words of Nučič's successor Radovan Brenčič, operettas were a "necessary evil" that enabled the theatre to survive the financial crisis. Local newspaper Večernik wrote that "operetta and light comedy also exist to fill a theatre's empty coffers and in Maribor are therefore entirely justified on existential grounds." The theatre also staged operettas by Slovene composers: *Majda* by Marjan Kozina, *Habakuk* by Radovan Gobec, *Študentje smo* ["Students Are We"] by Danilo Bučar, *Vse za šalo* ["All In Jest"] by Josip Jiranek and *Prebrisani Amor* ["Crafty Amor"], *Zaroka na Jadranu* ["Betrothal on the Adriatic"] and *Rdeči nageljni* ["Red Carnations"] by Pavel Rasberger.

After the Second World War operetta was for a long time viewed in a negative light at the Maribor theatre. The decision to stage an operetta again was taken by Vladimir Kobler when he put on Radovan Gobec's *Planinska roža* ["An Alpine Rose"] in 1963. This triggered the so-called operetta war, an unpleasant event that will long be remembered in the history of the Maribor Opera. The conflict also found an echo in the media of the day. Music critic Vlado Golob wrote, among other things, that "Operetta is of poor quality by virtue of its content [...], and distinctly profane in its musical structure, for which reason it has lost its value." A fresh attempt to include operetta in the programme of the Maribor theatre was made by Henrik Neubauer in the 1984/85 season, although it was not until the 1986/87 season that operetta was once again performed in Maribor when Johann Strauss II's *Die Fledermaus* was staged under the artistic direction of Stane Jurgec.

Jernej Weiss

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

Opereta med obema vojnama v Operi Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru

Po koncu prve svetovne vojne so se v Mariboru odprle možnosti za ustanovitev drugega slovenskega poklicnega gledališča. Na pobudo tamkajšnjega Dramatičnega društva so leta 1919 ustanovili Slovensko narodno gledališče, katerega Opera je 1. maja 1920 z uprizoritvijo priljubljene Hervéjeve operete *Mam' zelle Nitouche* odprla svoja vrata. Tej so v naslednjih sezonah sledile številne operete Franza von Suppéja, Jacquesa Offenbacha, Johanna Straussa ml., Oscarja Strausa, Franza Lehárja, Lea Falla, Roberta Stolza, Imreja Kálmána, Ralpa Benatzkega idr. Tudi slovenski skladatelji so se po prvi svetovni vojni začeli izdatneje posvečati opereti. Poleg treh operet Viktorja Parme so v mariborski Operi v obdobju med obema vojnama izvedli še operete Josipa Jiraneka, Pavla Rasbergerja, Danila Bučarja, Marjana Kozine in Radovana Gobca.

Pregled delovanja mariborske Opere med obema vojnama kaže, da so operetne predstave tedaj zasedale skoraj dve tretjini celotnega repertoarja. Kljub spremenjenim kulturno-političnim okvirom v novi južnoslovanski državi po koncu vélike vojne, se mariborski ljubitelji gledališča očitno niso hoteli odpovedati priljubljenemu žanru. Tako je opereta v Mariboru prevladovala vse do začetka druge svetovne vojne, ko je bilo gledališče prisiljeno zapreti svoja vrata.

Četudi je bila na področju glasbeno gledališkega dela mariborske glasbene zgodovine pri nas opravljena večina primarnih historiografskih raziskav, slednje doslej v svoje obzorje večinoma niso vključevale razmišljanj o opereti. Največkrat obravnavana kot trivialna in estetsko neutemeljena umetnost je zvrst po krivici ostala na obrobju raziskovalnega zanimanja. Prispevek poudarja nekatere najpomembnejše poustvarjalne dosežke mariborske Opere na področju operete med obema vojnama kot tudi odmeve nanje v tamkajšnjem časopisju. Tako poskuša določiti pomen operete, ki ga je ta vtisnila širšim družbeno-kulturnim potezam spodnještajerske prestolnice.

Operetta between the wars at the Slovene National Theatre Opera in Maribor

After the end of the First World War, the opportunity arose to establish a second Slovene professional theatre, in Maribor. The Slovene National Theatre was founded in 1919 at the initiative of the city's Dramatic Society. The following year, on 1 May 1920, the Opera of the Slovene National Theatre made its debut with a performance of Hervé's popular operetta Mam'zelle Nitouche. This was followed in subsequent seasons by numerous operettas by Franz von Suppé, Jacques Offenbach, Johann Strauss II, Oscar Straus, Franz Lehár, Leo Fall, Robert Stolz, Emmerich Kálmán and Ralph Benatzky, among others. Slovene composers also began to devote themselves more intensively to operetta after the First World War. Along with three operettas by Viktor Parma, the Maribor Opera performed operettas by Josip Jiranek, Pavel Rasberger, Danilo Bučar, Marjan Kozina and Radovan Gobec in the period between the wars.

A review of the interwar activity of the Maribor Opera shows that operetta productions accounted for almost two thirds of the entire repertoire at the time. Despite the changed cultural and political context in the new Yugoslav state following the end of the Great War, Maribor's theatre lovers clearly did not wish to renounce this popular genre. Operetta predominated in Maribor right up until the start of the Second World War, when the theatre was forced to close its doors.

Although the majority of primary historical research regarding the musical theatrical component of Maribor's musical history has been conducted, to date this research has tended not to include reflections on operetta within its scope. Seen for the most part as a trivial and aesthetically insubstantial form of art, the genre has unfairly remained on the margins of research interest. The paper draws attention to some of the most important achievements of the Maribor Opera in the field of operetta between the wars and highlights reactions to them in the local press. In this way, it attempts to determine the importance of operetta and the mark it made on the broader sociocultural characteristics of the capital of Lower Styria.

Darja Koter

Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Operetne predstave v SNG Maribor med obema svetovnjima vojnama v luči režijskih prijemov

Opereta je imela v Slovenskem narodnem gledališču v Mariboru med obema svetovnjima vojnama ob dramskih predstavah najvidnejše mesto, saj je številčno presegala operna dela. Živela je tudi v kriznih letih tamkajšnje Talije, ko je uprizarjanje oper kot pomembnejši del glasbenega gledališča povsem zamrlo. Srž operetnega žanra, ki mu nekateri odrekajo umetniški impulz in ne priznavajo moči presojanja družbenih tokov, je namreč v mariborskem gledališču zmogla premagati še tako naporna leta. Ali je na to vplivala zgolj splošna popularnost operetne glasbe, programska naravnost vsakokratnega vodstva ustanove, uprizoritvena zmožnost ansambla ali kaj drugega, so zanimiva vprašanja, ki zahtevajo premislek in oporo v ustreznih virih. Prispevek se osredotoča na vprašanja režije operetnih predstav v sezonah od 1919/20 do 1940/41, ko je slovensko gledališče prenehalo delovati in so uprizarjanje prevzeli nemški gledališčniki. Avtorica se sprašuje, kdo so bili posamezni režiserji predstav, ki so zaznamovali operetne uprizoritve omenjenega obdobja, kakšna je bila njihova poklicna naravnost in narodna pripadnost, kako opredeliti kompetence posameznikov na glasbeno-gledališkem področju in ali so v istem času delovali tudi kot igralci in pevci ter dramski oziroma operni režiserji. Ob tem se poraja vprašanje, ali so bili režiserji operetnih predstav v Mariboru zgolj gostje ali »hišni« režiserji, pa tudi, ali sta imela mariborsko in ljubljansko narodno gledališče v obravnavanem obdobju skupne režiserje. Pozornost je namenjena tudi režijskim šolam, ki so jim posamezniki pripadali, ter vprašanju, ali so bile te skozi recepcijo predstav med občinstvom in glasbeno kritiko tudi prepoznavne. Odgovori na številna vprašanja bodo lahko dober pokazatelj režijskih prijemov in umetniške ravni operetnih uprizoritev Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru ter iztočnica za proučevanje primerljivosti z razvitejšimi sredinami sosednjih kulturnih središč.

Operetta productions at SNG Maribor between the wars in the light of directorial approaches

Operetta occupied the most prominent position – alongside drama – in the programme of the Slovene National Theatre in Maribor between the wars, in that it exceeded opera productions in numerical terms. It also survived the crisis years of theatre in Maribor, when the staging of operas as significant element of musical theatre came to a complete halt. The essence of the operetta genre – the artistic impulse of which is denied by those who attribute its popularity merely to a lack of discernment on the part of mainstream audiences – was in the Maribor theatre able to overcome even the most difficult years. Whether this was merely the result of the general popularity of operetta or a reflection of the preferences of the theatre's management when it came to defining the programme, the ability of the company to stage such productions, or some other factor, is an interesting question that demands proper consideration and the support of relevant sources. The paper focuses on questions relating to the directing of operetta productions in the period that begins with the 1919/20 season and ends with the 1940/41 season, when Slovene theatre ceased activity and the staging of productions was taken over by German theatrical personnel. The author asks who the individual directors were who left their mark on operetta productions in the period in question, looks into their professional orientation and ethnic identification, considers the question of how to define the competences of individuals in the field of musical theatre and investigates whether they were also active in the same period as actors/singers and as directors of drama or opera. This naturally gives rise to the question of whether the directors of operetta productions in Maribor were guest directors or “house” directors, and also whether the Maribor and Ljubljana branches of the National Theatre shared directors in this period. Attention is also paid to the directing schools to which individual directors belonged and to whether these schools were also recognised by audiences and music critics in their reception of productions. The answers to these numerous questions will perhaps be a good indicator of directorial approaches and the artistic level of the operettas staged by the Slovene National Theatre in Maribor, and a starting point for a study of their comparability with the more developed centres of operetta production in neighbouring cultural milieux.

Petek, 16. april / Friday, 16 April

Ob 14.10 / At 2.10 pm

Niall O'Loughlin

Univerza v Loughboroughu

Loughborough University

Opereta na razpotju:

Planinska roža Radovana Gobca

Reakcija proti resni operi je bila v obdobju klasicizma dobro uveljavljena, zlasti v delih lahkotnega značaja s plesnimi rutinami in govornim dialogom namesto formalnega recitativa. V Franciji je do sredine 19. stoletja to postala ločena umetniška oblika, ki so jo razvili Offenbach in drugi, pogosto z namenom satire in pod krovnim imenom »opereta«. Razširila se je po Evropi od Pariza do Anglije ter do Avstrije in sosednjih dežel. Tovrstne predstave so dolga leta prevladovali v repertoarjih gledališč, prekinitve pa je nastopila z izbruhom prve svetovne vojne. Povojna oživitev opernih dejavnosti je do leta 1920 spodbudila plaz novih operet. Takšen primer predstavljajo v Sloveniji v poznih dvajsetih letih prejšnjega stoletja štiri operete Radovana Gobca, ki so vključevale podeželsko okolje, ljudske pripovedi, ljudske plesne, govorne dialoge in občutek nedolžnega življenja, ob glasbi, ki je bila melodično zapomnljiva ter ritmično preprosta in repetitivna. *Planinska roža* iz leta 1939, zadnja Gobčeva opereta, ki vključuje vse značilnosti slovenskega in evropskega medvojnega žanra, je predstavljala prelomno delo te zvrsti. To zvrst je Gobec nato opustil zaradi svojega predanega partizanskega delovanja in povojnega opernega ustvarjanja. Obenem se je opereta zdaj umikala *glasbenemu gledališču* ali preprosto *muzikalu*, ki se je pojavil v angleško govorečih okoljih v Evropi in ZDA.

Operetta at the Crossroads: Radovan Gobec's Planinska roža

Reaction against serious opera was well established in the classical period, especially in works that embraced a lighter character, with dance routines and spoken dialogue rather than formal recitative. In France by the mid-19th century this became a distinct art-form, developed by Offenbach and others, often with satirical intention and grouped under the umbrella heading 'operetta'. This spread across Europe from Paris to England and to Austria and neighbouring lands. For many years the performances dominated the repertoires of theatres, interrupted by the onset of World War I. By 1920 the re-establishment of operatic activities encouraged a flood of new operettas. One example of this was in Slovenia, from the late 1920s, with a group of four operettas by Radovan Gobec which involved country settings, national folk tales, folk dancing, spoken dialogue and a sense of innocent living, together with music that was melodically memorable and rhythmically simple and repetitive. Planinska roža of 1939, the final operetta by Gobec, including all the characteristics of the Slovene and European inter-wars genre, represented a watershed in the type. The form was then abandoned by Gobec for his dedicated war effort with the Partisans and his post-war work in opera proper. At the same time operetta was now giving way to Musical Theatre or simply The Musical, especially in its emergence in English-speaking contexts in Europe and the United States.

Karmen Salmič Kovačič

Univerzitetna knjižnica Maribor
University of Maribor library

Po sledih ozadja »mariborske operetne vojne« po drugi svetovni vojni in nadaljnja pot operete v SNG Maribor

Kljub temu da je želja po opereti, muzikalu in drugih zabavnejših žanrih v Sloveniji ves čas tlela, se je ob koncu druge svetovne vojne uprizarjanje operet na poklicnih odrih pri nas nasilno prekinilo. Medtem ko se druga operna gledališča po Jugoslaviji opereti niso izogibala, se je v Ljubljani in Mariboru zgodil načrtni »izgon operete« iz programa oziroma »tiha prepoved operet«. V Zagrebu in Beogradu so opereto še posebej gojili, Slovenija pa je bila v tem pogledu edina izjema. Po neuspešnem poskusu oživitve operete v Mariboru s prihodom dirigenta Vladimirja Koblerja leta 1963 in že prej se je v mestu ob Dravi, ki je bil opereti vedno bolj naklonjen kot slovenska prestolnica, razvila t. i. medijska »operetna vojna«. Ta je kmalu dobila vseslovenske razsežnosti. V prispevku bomo poskušali osvetliti filozofsko-umetniško in ideološko ozadje tovrstne repertoarne politike tistega časa na Slovenskem ter orisati nadaljnjo pot operete na mariborskem poklicnem odru.

Tracing the background to the “Maribor operetta war” after the Second World War and the further development of operetta at SNG Maribor

Despite the fact that the desire for operettas, musicals and other lighter genres continued unabated in Slovenia, the staging of operettas by professional theatres in Slovenia was violently interrupted when the Second World War came to an end. While other opera theatres in Yugoslavia did not shun operetta, Ljubljana and Maribor saw a deliberate “expulsion” of operetta from theatre programmes, or what could be described as a “tacit prohibition”. Operetta continued to be particularly cultivated in Zagreb and Belgrade, while Slovenia was the only exception from this point of view. Following an unsuccessful attempt to revive operetta in Maribor with the arrival of the conductor Vladimir Kobler in 1963, and even before that, an “operetta war” broke out in the media of the city on the Drava, which had always been more favourably inclined to operetta than the Slovene capital. This “war” soon attained nationwide dimensions. The paper will attempt to shed light on the philosophical, artistic and ideological background of the repertoire policy of this period in Slovenia and outline the further development of operetta on the professional theatre stage in Maribor.

**Programski odbor 35. Slovenskih glasbenih dnevo /
Programme Committee of the 35th Slovenian Music Days:**

Darko Brlek, direktor in umetniški vodja Festivala Ljubljana
ter častni član Evropskega združenja festivalov /
*General and Artistic Director of the Ljubljana Festival
and Honorary member of the European Festivals Association*

prof. dr. Jernej Weiss, Univerza v Ljubljani – Univerza v Mariboru /
University of Ljubljana – University of Maribor

prof. dr. Primož Kuret, Univerza v Ljubljani / *University of Ljubljana*

Simon Krečič, umetniški direktor Opere SNG Maribor /
Artistic Director of Opera SNG Maribor

Snježana Drevenšek, Slovenska filharmonija / *Slovenian Philharmonic*

Nenad Firšt, Društvo slovenskih skladateljev /
Society of Slovene Composers

Patrik Greblo, RTV Slovenija / *RTV Slovenia*

Maja Kojc, RTV Slovenija / *RTV Slovenia*

Gregor Pirš, RTV Slovenija / *RTV Slovenia*

Matej Venier, RTV Slovenija / *RTV Slovenia*

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
ljubljanafestival.si
www.facebook.com/ljubljanafestival
twitter.com/FLjubljana
www.youtube.com/user/TheFestivalLjubljana
www.instagram.com/festival_ljubljana/

Izdal / *Published by:* FESTIVAL LJUBLJANA

Zanj / *For the publisher:* Darko Brlek, direktor in umetniški vodja
Festivala Ljubljana ter častni član Evropskega združenja festivalov /
*General and Artistic Director of the Ljubljana Festival and Honorary
member of the European Festivals Association*

Prevod / *Translation:* Amidas, d. o. o.

Oblikovanje / *Design:* Art design, d. o. o.

April 2021

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

782.8[082]

MEDNARODNI muzikološki simpozij [2021 ; Ljubljana]

Opereta med obema svetovnima vojnama - ob stoletnici
začetka delovanja opere Slovenskega narodnega gledališča
v Mariboru : program in izvlečki = Operetta between the two
world wars - on the 100th anniversary of the opening of the opera
of the Slovene National Theatre in Maribor : programme and
abstracts / [Mednarodni muzikološki simpozij, 15. in 16. april 2021],
[v okviru prireditve] 35. Slovenski glasbeni dnevi 2021, 14.-21. april =
[International Musicological Symposium on 15th and 16th April 2021],
[within] 35th Slovenian Music Days ; uredili, edited by Ana Vončina,
Živa Steiner, Maruša Šinkovič ; [prevod, translation Amidas]. -
Ljubljana : Festival, 2021

ISBN 978-961-7066-01-2

1. Gl. stv. nasl. 2. Vzp. stv. nasl. 3. Vončina, Ana, 1984-
COBISS.SI-ID 303746560



978 961 7066 01 2

Glavni sponzor /
General sponsor:



Glavni medijski sponzor /
General media sponsor:

DELO

Medijski sponzorji / Media sponsors:



DNEVNIK



Finance



Uradni prevozniki / Transport partners:



Avto Aktiv



Zapetji se na www.lpp.si

Železniški prevoznik / Event rail partner:



GREMZVLAKOM

Uradna vina / Official wines:

