

Cvetko, Dragotin

Die romantische Oper bei den Südslawen und ihre Eingliederung in den europäischen geschichtlichen Rahmen

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1984-1985, vol. 33-34, iss. H19-20, pp. [119]-126

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112235>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

DRAGOTIN CVETKO (LJUBLJANA)

DIE ROMANTISCHE OPER BEI DEN SÜDSLAWEN UND IHRE EINGLIEDERUNG IN DEN EUROPÄISCHEN GESCHICHTLICHEN RAHMEN

Die romantische Oper ist in der europäischen Musikkultur verhältnismäßig früh ins Dasein getreten. Sie ist aus dem neuen Nationalgefühl hervorgegangen, was gleichermaßen auch für ihren charakteristischen Stil gilt.¹ Während der frühromantische „Freischütz“ von C. M. v. Weber 1820 entstand, hatte E. T. A. Hoffmann seine „Undine“, die ebenfalls zu den romantischen Opern zählt, bereits 1813—1814 komponiert. In stilistischer Hinsicht folgten diesen beiden Komponisten noch andere, so z. B. in Deutschland L. Spohr, in Italien G. S. R. Mercadante, G. D. M. Donizetti und V. Bellini, und in Rußland M. I. Glinka, dessen frühromantische Oper „Ivan Susanin“ („Ein Leben für den Zaren“) von 1836 besonders interessant ist, weil da bereits Elemente der russischen Volksmusik deutlich hervortreten.

Diese frühe Entwicklungsphase, in der die Romantik noch die klassizistische Grundlage durchschimmern läßt, dauerte bis in die 40er Jahre des 19. Jahrhunderts hinein. Sie ist die Vorbereitung für das Schaffen der jüngeren Meister der romantischen Oper, so auch eines G. Verdi oder R. Wagner, die schon vor der Jahrhundertmitte eine Reihe bedeutender Opern wie „Ernani“ (1844), „Der fliegende Holländer“ (1843), „Tannhäuser“ (1845), und „Lohengrin“ (1848) hervorbrachten, in denen eine neue Gestaltungsweise vorgebildet ist. Nur etwas früher schuf S. Moniuszko seine Oper „Halka“ (1847).

Wie es daraus erhellt, hat die romantische Oper schon mancherorts eine charakteristische Entwicklung in der Zeit gemacht, wo bei den Südslawen noch keine Bedingungen dafür vorhanden waren. Diese Völker, die zwar an und für sich keineswegs schöpferisch unfähig waren, befanden sich wohl in der Lage, in der keine solche Entfaltung der musikalischen Aktivität, wie in manchen Ländern, möglich war. Während sich die Serben, Bulgaren und Mazedonier noch unter der türkischen Oberherrschaft befanden, lebten die Kroaten und Slowenen in der österreichischen Monarchie. Obwohl nicht auf gleiche Weise beiseits gedrängt, waren sie alle national, sozial und wirtschaftlich abhängig, wodurch auch die Entwicklung ihrer eigenständigen National-

¹ Vgl. MGG 10, 1962, 35—59.

kultur gehemmt wurde. Die Befreiungsbewegungen waren bei ihnen zwar schon im Gange, doch sie setzten nicht überall zugleich ein und zeitigten auch nicht bei allen den gleichen Erfolg. Im Allgemeinen nahmen sie noch keinen sichtbareren Einfluß auf die Entwicklung der Tonkunst. Diese war bei den östlichen Südslawen auf den liturgischen Gesang und auf das Volkslied beschränkt, bei den westlichen stand sie aber unter dem deutschen und italienischen Einfluß. Bei den ersteren brach noch nicht die Zeit für das Tonschaffen an, bei den letzteren fehlte es an Anregungen, die für größere Entfaltung der kompositorischen Arbeit notwendig sind. Die musikalische Tätigkeit blieb sowohl in Kroatien als in Slowenien meist auf die Widergabe beschränkt und machte sich verhältnismäßig nur wenig schöpferisch geltend. Soweit hier vom Tonschaffen die Rede ist, kann man sagen, daß es schon romantisch angehaucht war, obwohl die Romantik noch nicht stärker zum Durchbruch gelangte. In diesem Zusammenhang seien von den Slowenen A. Ipavec und J. Tomaževc und von den Kroaten V. Lisinski erwähnt. Der letztere komponierte 1846 die Oper „Ljubav i zloba“ („Liebe und Bosheit“), ein technisch mangelhaftes und italienisch beeinflusstes Werk, das noch keine engere und direkte Verbindung mit der Frühromantik zeigt. Doch es stellt einen verheißungsvollen Anfang dar und so dürfte es für den Kroaten eine Erneuerung bzw. einen Anfang der Bemühungen auf dem bühnenmusikalischen Gebiet bedeuten.²

In der Mitte und zu Beginn der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts begann sich unter dem Einfluß der Befreiungsbewegungen im südslawischen Raum auch die musikalische Situation zu verändern, wobei sich im westlichen Teil besonders die Märzrevolution (1848) als wirksam erwies. In ihrem Bestreben, eine eigenständige nationale Musikkultur zu schaffen, brachen zu dieser Zeit die Slowenen und Kroaten vorläufig ihre Bindungen mit der westlichen Musiktradition ab, während die Serben und Bulgaren erst ihre Kunstmusik zu entwickeln begannen. Sie alle hatten dasselbe Endziel vor sich, doch keiner von ihnen konnte sich in die westeuropäische Musikentwicklung eingliedern. Daran war aber nicht nur das erwähnte Bestreben schuld, sondern auch das Nichtvorhandensein von modern orientierten und technisch befähigten Komponisten und tüchtigen Aufführenden sowie das Fehlen an einem aufgeschlossenen Publikum. All diese unumgänglich notwendigen Wirkungskräfte, die bei den östlichen Südslawen auch in geringstem Maße nicht da waren, mußten erst entwickelt werden. In Kroatien und Slowenien waren derzeit die einheimischen Musiker slawischer Herkunft noch meist auf der deutschen und zum Teil auf der italienischen Seite tätig.

Diese spezifisch bedingte Situation nahm jedenfalls entscheidend Ein-

² Die kroatische Musikgeschichte läßt die Vermutung zu, daß die erste kroatischen Opern bereits in der ersten Hälfte des 17. Jh. geschrieben worden sind (vgl. J. Andreis, *Povijest hrvatske glazbe* [Geschichte der kroatischen Musik], 1974, 68). Indessen steht es fest, daß die erste slowenische Oper „Belin“ von J. Zupan 1780 bzw. 1782 entstanden ist (vgl. D. Cvetko, *Musikgeschichte der Südslawen*, 1975, 131—132). Übrigens wird als erste in Slowenien komponierte Oper „Il Tamerlano“ (um 1732) von G. C. Bonomi angeführt. Diese wurde zur Zeit ihrer Entstehung auch in Ljubljana aufgeführt (s. D. Cvetko, ib. 110).

fluß auf die Tonkunst. Diese mußte sich den Ideen der Nationalbewegung unterordnen, was zur Folge einer Abkehr von den fortschrittlichen europäischen Musikströmungen zur Folge hatte. Es kam sozusagen zu einer Orientierung nach rückwärts, und zwar nicht nur bei den Serben und Bulgaren, die ohne künstlerische Tradition waren, sondern auch bei den Slowenen und Kroaten. Um den entstandenen Bedürfnissen gerecht zu werden, mußte man technisch anspruchslos komponieren, wobei es sich in stilistischer Hinsicht um eine Art äußerst vereinfachten Klassizismus, der gelegentlich schon zur Frühromantik neigt, handelt. Im Vergleich zu all dem, was zu Beginn der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in anderen Ländern geschaffen wurde — Wagner komponierte z. B. 1851—1854 „Das Rheingold“, 1851—1856 „Die Walküre“, an „Siegfried“ und „Tristan“ begann er bereits 1851 bzw. 1854 zu arbeiten; Verdis Meisterwerke „Troubadour“, „Rigoletto“ und „La Traviata“ entstanden 1851—1853; Dargomyshski war 1856 mit seiner „Rusalka“ fertig —, war die Situation bei den Südslaven sehr merkwürdig, obwohl vom Nationalen her begreiflich und im Hinblick auf die gesetzten Ziele auch notwendig.³ Es wurden nur Chöre, Sologesänge und hie und da noch anspruchslose Instrumentalstücke gefragt. Demnach war auch kaum etwas auf dem bühnenmusikalischen Gebiet zu erwarten. Lisinskis 1851 entstandene Oper „Porin“ gemahnt stilistisch und kompositionstechnisch an Glinka; sie ist ein Ausnahmefall und sollte auf längere Zeit ohne Nachfolge bleiben. „Jamska Ivanka“ (gedruckt 1850) vom slowenischen Komponisten M. Vilhar ist nur ein schlichtes Liederspiel und auch das Singspiel „Tičnik“ („Der Käfig“, 1862), von B. Ipavec, das also vier Jahre vor Smetanas „Verkaufte Braut“ entstand, ist nicht viel anspruchsvoller, obwohl es, was die Erfindung und die Kompositionstechnik angeht, höher steht. Übrigens haben wir von der slowenischen und kroatischen bühnenmusikalischen Produktion der 50er und 60er Jahre nichts nennenswertes zu verzeichnen. Das gleiche gilt auch für die Serben, die noch mehr im Rückstand waren, während in Bulgarien die Entwicklung der künstlichen Musik nicht einmal begonnen hat.

Außer den Komponisten, Aufführenden und dem Publikum benötigt die musikdramatische Kunst jedenfalls noch das Theater. Dieses besaß aber in der behandelten Periode noch kein südslawisches Volk. Ungeachtet dessen soll nicht unerwähnt bleiben, daß in Slowenien die erste Opernaufführung spätestens bereits 1660 zustande kam und daß die italienischen Operngesellschaften hier seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts auftraten. Seit 1765 wurden die Opern in dem Städtischen Theater zu Ljubljana (Laibach) gegeben. In Kroatien sind die ersten Gastspiele der italienischen Operngesellschaften am Ende des 18. Jahrhunderts zu verzeichnen. Allerdings lagen die Opernaufführungen in den kroatischen bzw. slowenischen Händen nicht eher als 1870 bzw. 1892, wo erst ein selbständiges kroatisches bzw. slowenisches Theater mit Oper und Schauspiel ins Leben gerufen wurde. Auch in diesem Umstand liegt der Grund

³ Vgl. D. Cvetko, *Die soziologischen und nationalen Bedingungen für die Wandlungen in der musikalischen Situation bei den Südslaven im 19. Jh.*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1974, 125—138.

für das Fehlen von Komponisten slowenischer und kroatischen Herkunft, welche imstande gewesen wären, den westeuropäischen Vorbildern zu folgen und nach Opernbücher in ihrer Landessprache gefragt hätten. Wieweit es die Komponisten überhaupt wagten, sich auf das theatrale Gebiet zu begeben, schrieben sie, wenn wir von J. Zupan (Suppan) und V. Lisinski absehen, nur Musik zu verschiedenen Theaterstücken oder Singspiele, die von den Liebhabern aufgeführt wurden. So lagen die Verhältnisse auch im Belgrader Nationaltheater, das erst 1920 seine eigene Oper bekam. Auch hier wurden mitunter theatrale Werke gegeben, die verschiedenartig mit Musik verbunden waren. Ähnlich sah es in Bulgarien aus, wo die erste Oper 1921 gegründet wurde.⁴

Die soeben angeführten, bei einzelnen südslawischen Völkern sehr unterschiedlichen Jahreszahlen, sind allerdings denkwürdig, dennoch fallen sie mit den ersten Anfängen des bühnenmusikalischen Schaffens nicht zusammen. Es läßt sich nicht übersehen, daß die Gründung entsprechender Institutionen auf die Produktion fördernd einwirkte, da ohne Bestehen solcher Einrichtungen die Komponisten kaum Aussichten hatten, ihre Opern zur Aufführung zu bringen.

Die Zeit, wo bei den Südslawen die ersten romantischen Opern bzw. bühnenmusikalischen Werke in Erscheinung treten, ist ungefähr der Anfang der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts. Es ist also eine Zeit, wo die europäische romantische Oper eine besondere Hochblüte erlebt und schon längst ihre frühe Phase hinter sich hat. Sie befindet sich bereits im Bereich der Spät- und Neuromantik: 1861—1867 komponierte Wagner „Die Meistersinger von Nürnberg“, 1877 begann er „Parsifal“ zu arbeiten und 1874 brachte er den „Ring des Nibelungen“ zu Ende; Verdis „Aida“ war 1871, Bizets „Carmen“ 1875, „Der steinerne Gast“ von A. Dargomyshski 1872 und Mussorgskis „Boris Godunow“ 1874 vollendet. In der kurzen Zeitspanne danach folgten weitere bedeutende Opern der spät- und neuromantischen sowie der veristischen Richtung, so z. B. Verdis „Othello“ und „Falstaff“ (1887, 1893), Tschai-kowskis „Eugen Onegin“ und „Pique Dame“ (1878, 1890), Borodins „Fürst Igor“ (1893), „Sadko“ (1898) von N. A. Rimskij-Korsakow, Dvořáks „Rusalka“ (1900). Gegen des Ende des 19. Jahrhunderts wurde die europäische Opernliteratur noch von verschiedenen anderen Meistern bereichert.

Für diese Entwicklungsphase ist auch kennzeichnend, daß sich seit den 60er Jahren der Nationalstil geltend macht, also eine Opernrichtung, die sich direkt oder indirekt an die Volksmusik und die nationalgeschichtliche Thematik anlehnt.

Die Oper dieser Richtung, die neben einer kosmopolitisch orientierten bestand, wurde sowohl bei den freien als den politisch abhängigen Völkern als zeitgemäß gepflegt, wobei, wie es scheint, jeweils ein verschiedenes Motiv im Spiele war. Bei den ersteren dürfte es wohl das

⁴ Fürs einzelne in bezug auf die Produktion und Reproduktion der romantischen Oper vgl. J. Andreis, *Music in Croatia*, 1967; J. Sivec, *Opera skozi stoletja* (Die Oper im Wandel der Jahrhunderte), 1976, insbesondere 314—333; S. Djurić-Klajn, *Serbian Music through the Ages*, 1972; V. Kr'stev, *Očerci po istorija na b'lgarskata muzika* (Abriß der Geschichte der bulgarischen Musik), 1970.

Bedürfnis nach geistiger Erneuerung, bei den letzteren hingegen das Bestreben der Nationalbewegungen nach Befreiung gewesen sein.

Auch bei den Südslaven entfaltete sich allmählich seit den 70er Jahren ein Opernschaffen, das sich, was den Stil angeht, eher in dem frühromantischen als in dem hoch- bzw. spätrromantischen Bereich bewegte und national oder kosmopolitisch eingestellt war.

Diese beiden Einstellungen finden wir nämlich in den 90er Jahren bei den Slowenen und Kroaten, doch war die nationale Orientierung ausgeprägter in der kroatischen als in der slowenischen Musik, welche sich infolge ihrer stärkeren Eingliederung in die westliche Kultursphäre von der Folklore gewissermaßen fernhielt und sich so auch weniger an die Volksmusik anlehnte. In den slowenischen Opern, die in der erwähnten Zeitspanne entstanden sind („Gorenjski slavček“ [„Die Oberkrainer Nachtigall“] von A. Foerster, 1872 Operette, 1896 in die Oper umgearbeitet; „Teharski plemiči“ [„Die Edelleute von Teharje“] von B. Ipavec, 1892, erste slowenische historische romantische Oper; „Kres“ [„Der Mittsommer“] von F. Gerbič, 1896; „Urh, grof Celjski“ [„Ulrich, Graf von Cilli“], 1892, „Ksenija“ [„Xenia“], 1897, „Stara pesem“ [„Das Alte Lied“], 1898, alles von V. Parma), lassen sich trotz der zuweilen spürbaren volkstümlichen Empfindung und trotz der gelegentlichen Verwendung der Volksmotivik keine sichtbaren Einflüsse dieser oder jener Nationalschule entdecken. Diese sind ebensowenig in den zahlreichen Opern des kroatischen Komponisten I. Zajc zu finden, der sich die italienische und zu Teil die deutsche romantische Oper zum Vorbild nahm. Während er auch italienische und deutsche Librettos vertonte, entschied er sich erstmalig für einen kroatischen Text 1870, wo er seine Oper „Mislav“ komponierte. Weder hier noch in seinen anderen Opern kann aber von einer Verbindung mit der kroatischen Volksmusik die Rede sein. Wenn er sie auch schon hie und da fragmentarisch verwendete, wie z. B. in der Oper „Nikola Šubić Zrinjski“ (1876), handelt es sich bloß um einen Ausnahmefall. Der Richtung, die vorher Lisinski angebahnt hatte, schloß er sich nicht an. Indessen wurde diese Richtung von F. S. Vilhar, der um die Gestaltung eines kroatischen Nationalstils bemüht war, fortgesetzt, was auch seine Opern „Smiljana“ (1897) und noch mehr „Ivanjska kraljica“ (1902) und „Lopudska sirotica“ (1914) bestätigen.

Während in Serbien als unmittelbarer Vorläufer der Oper D. Jenkos romantische Musik für das Drama „Pribislav i Božana“ (1894) anzusehen ist, datieren die ersten zwei Opern „Ženidba Miloša Obilića“ („Die Hochzeit des Miloš Obilić“) von dem romantisch orientierten B. Joksimović und V. Vedrals „Pitija“ aus dem Jahre 1902. Keines von diesen Werken ist aufgeführt worden, in beiden Fällen lassen die Musik und der Text allzuviel zu wünschen übrig. So beginnt die serbische Operngeschichte eigentlich mit der Oper „Na uranku“ (Beim Morgenrot“, 1903) von S. Binički, die 1904 im Belgrader Nationaltheater uraufgeführt wurde. Stilistisch steht diese Oper dem Verismus nahe, ihr thematischer Grundstoff ist aber der serbischen Volksmusik entnommen. In den Anfang des 20. Jahrhunderts fällt auch die Oper „Ženidba M. Obilića“ („Die Hochzeit des M. Obilić“) von P. Konjović, die später in „Vilin veo“ („Der Feenschleier“) umbenannt und noch zweimal umgearbeitet wurde (1917, 1922).

Als erster bulgarischer Opernkomponist gilt E. I. Manolov, der der Autor der unvollendeten Oper „Siromakhinja“ („Die Arme“) ist. Diese wurde 1900 in Kazanlik von der dortigen Theaterliebhabern uraufgeführt und dann noch 1910 in Sofia von der nicht berufsmäßig tätigen Bulgarischen Operngesellschaft gegeben. Manolov schöpfte die Thematik aus der bulgarischen Volksmusik, stilistisch ist aber eine Anlehnung an die italienische romantische Oper zu beobachten. Infolge seines mangelhaften Textes und musikalischen Aufbaus hat dieses Werk später keinen Eingang in das Opernrepertoire gefunden.⁵

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ging das europäische Opernschaffen trotz der noch immerhin ziemlich starken und noch jahrzehntelang andauernden romantischen Orientierung in die Postromantik und Impressionismus und bald danach auch in den Expressionismus über. Neben den bereits erwähnten Komponisten erschienen neue Grössen, wie z. B. R. Strauß, C. Debussy und L. Janáček. Indessen war zu dieser Zeit das Opernschaffen bei den Südslawen noch immer nach der Frühromantik und nur selten nach der Hoch- bzw. Spätromantik ausgerichtet (z. B. Gerbič, Parma, Zajc). Während hie und da auch eine veristische Färbung bemerkbar ist (z. B. Zajc, Parma, Binički), übernahm bereits R. Savin (F. Širca) in seiner Oper „Lepa Vida“ („Die schöne Vida“, 1907) die neuromantischen Elemente. Obwohl das südslawische Opernschaffen kompositionstechnisch immer mehr an Qualität gewann, blieb es in künstlerischer Hinsicht vor allem innerhalb der heimatlichen Grenzen interessant. Am tätigsten waren die Slowenen und Kroaten, die sich im Bereich der Früh- und Spätromantik und zum Teil noch der Neuromantik bewegten. Das Bemühen um den Nationalstil fand bei Kroaten infolge des großen Einflusses von I. Zajc zunächst keinen rechten Widerhall und auch bei den Slowenen läßt es sich sozusagen nur ahnen. Indessen machte sich dieser Stil dank der Leistung von St. Mokranjac bei den Serben (Binički, Konjović) in beträchtlichen Maße geltend. Obwohl mit einer kleineren Wirkung, setzte er sich auch bei den Bulgaren durch.

Die Romantik verschiedener Spielarten sowohl auf nationaler als auf kosmopolitischer Basis hielt sich in der südslawischen Oper trotz des Durchdringens neuer stilistischer Anschauungen noch in den Jahrzehnten nach 1910. In dieser Periode existierte sie aber nicht mehr in ihrer reinen Form. Bei einigen Komponisten ging sie bereits in die Neuromantik über, so z. B. in Parmas „Zlatorog“ („Der goldgehörnte Steinbock“, 1917—1919), in Savins „Matija Gubec“ (1922—1923) und in Konjovićs „Knez od Zete“ („Der Fürst von Zeta“, 1927). Noch immer gilt es für die Oper „Koštana“ (1931) des zuletzt genannten Autors, in der schon hie und da expressionistische Elemente erkennbar werden.

Während für die serbische und slowenische Oper seit den 20er Jahren ein Abweichen von dem Nationalen kennzeichnend ist, wobei das Bemühen hervortritt, sich den zeitgenössischen Strömungen anzugleichen

⁵ Außer der in Anm. 4 angeführten Literatur s. noch: P. Stajnov — V. Kr's-tev — R. Kacarova, *Sistematičen razdel* (Systematischer Teil), in: Enciklopedija na b'lgarskata muzikalna kultura (Enzyklopädie der bulgarischen Musik), 1967; Kap. *Opera u Jugoslaviji* (Die Oper in Jugoslawien), in: Muzička enciklopedija (Musikenzyklopädie), 2. Ausg., Bd. 2, 1974, 733—740.

(z. B. in Kogojs expressivistischer Oper „Črne maske“ [„Die schwarzen Masken“], 1924—1927, in den zu Neoklassizismus neigenden Minutenoperen von S. Osterc aus der Zeit um 1930 oder in Bravničars spät- bzw. postromantisch orientierten Oper „Pohujšanje v dolini Šentflorjanski“ [„Das Ärgernis im St. Florianstal“], 1930), herrscht in der kroatischen und der bulgarischen Oper der spät- und nachromantische Nationalismus vor (so z. B. in den Werken von A. Dobronić, J. Gotovac und B. Širola, G. Atanasov, P. Vladigerov und L. Pipkov). Kosmopolitisch orientierte Schöpfungen dieser Art sind selten zu finden (vgl. z. B. die spät- und neuromantische Oper „Oganj“ [Der Eisenhammer“] von B. Bersa, 1911), und noch diese stammen aus der Zeit von den 20er Jahren, während zwischen den beiden Kriegen fast ausschließlich eine nationale Haltung herrscht. Der Grund dafür liegt, wie es scheint, bei den Kroaten darin, daß es ihnen gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts nichts gelungen ist, einen Nationalstil und überdies die Romantik in größeren Ausmaßen zu verwirklichen. Das gilt hauptsächlich auch für die Bulgaren. Etwas ähnliches läßt sich ebensogut von der mazedonischen Oper behaupten,⁶ die eigentlich erst nach dem zweiten Weltkrieg ins Dasein getreten ist. Diese bekündete zunächst eine romantische Haltung („Car Samuil [„Der Kaiser Samuil“], 1966, von K. Makedonski), dennoch kam es bald zu einem Anschluß an die Postromantik und an die neueren Stilströmungen.

Die romantische Oper bei den Südslaven ist demnach durch verschiedene Entwicklungsphasen gegangen, wobei ihre Abhängigkeit sowohl von ihren eigenen als auch von außerkünstlerischen, nationalen und gesellschaftlichen Wirkungskräften evident ist. Zunächst kommt sie in stilistischer Hinsicht der europäischen Entwicklung keineswegs gleich, also steht sie dieser bedeutend nach. Seit dem Anfang des neuen Jahrhunderts und insbesondere seit den 20er Jahren kam sie ihr aber immer näher. Ihre künstlerische Qualität nahm stets zu und so wurde sie auch mit der Zeit den stilistischen Verlagerungen, die die Tonkunst in der Welt erfuhr, angeglichen.

ROMANTICKÁ OPERA JIŽNÍCH SLOVANŮ A JEJÍ ZAČLENĚNÍ DO EVROPSKÉHO DĚJINNÉHO RÁMCE

Slovinský hudební historik, odchovanec pražské školy Z. Nejedlého a A. Háby, se ve své syntetické úvaze o romantické operě jižních Slovanů opírá částečně o svou základní práci *Musikgeschichte der Südslaven* (1975). Vyjmutá látka však umožňuje obzírati téma v nových hudebně-historických a žánrových souvislostech. Nové na úvaze je především začlenění opery jižních Slovanů do širšího evropského kontextu. Jako srovnávací hodnotící materiál slouží všechny relevantní typy romantické

⁶ Vgl. D. Ortakov, *Création musical macédonienne d'aujourd'hui*, in: *Zvuk*, 1967; ders., *Approaches to the Study of Macedonian Musical History*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1975; B. K a r a k a š, *Muzičkita tvorci vo Makedonija* (Tonschöpfer in Mazedonien), 1970.

a postromantické opery, Weberem, Wagnerem a Verdím počínaje, Debussym, R. Straussem a Puccinim konče.

Není přirozeně opomenuta ani významná operní produkce ostatních Slovanů vedle ruské školy (Glinka, Dargomyžskij, Musorgskij a ostatní skladatelé Mocné hrstky, Čajkovskij), z českých mistrů Smetana, Dvořák a Janáček. Zajímavá by byla konfrontace s českou předsmetanovskou operou, neboť zde by našel autor řadu podobných a styčných bodů mezi národními větvemi rané slovanské opery. Na rozdíl od ruské a české opery rané (obrozené) romantické typy u jižních přezívají až do přelomu 19. a 20. stol. Příčiny tohoto opoždění vysvětluje Cvetko plným právem ze stavu celkového společenského, politického a kulturního vývoje, nikoli čistě hudebně. Nedá se tvrdit, píše Cvetko, že by jižní Slované nebyli hudebně nadaní. V 19. století na slovanském jihu chyběla především divadelní institucionální báze včetně vyspělého a národnostně uvědomělého publika, které by si „vynutilo“ svou vlastní národní operu.

Do stadia své zralosti vyspívá opera jižních Slovanů až ve 20. stol. Jako produktivní se ukazují zejména slovinská, chorvatská, srbská a bulharská škola. Současně se však formuje i mladá operní škola makedonská. Cvetko konstatuje romantická a folkloristická východiska všech škol. Někteří autoři (Osterc, Konjovič, Pipkov) se však dostávají za bariéry těchto stylových východisek a komponují opery, v nichž se zrcadlí i osobitě přetavené podněty avantgardních kompozičních škol. V průběhu 20. stol. získala opera jižních Slovanů i svou institucionální divadelní bázi. V kulturních centrech působí profesionální operní divadla, která vedle základního repertoáru uvádějí i opery jihoslovanských a bulharských skladatelů.

J. V.