

## SLOVENSKA OPERNA USTVARJALNOST IN SLOVENSKI ROMAN

Od začetkov slovenskega opernega ustvarjanja do leta 1980 sta bili na podlagi slovenskega romana uglasbeni le dve operi (R. Savin, *Lepa Vida* in M. Polič, *Deseti brat*). V referatu se sprašujem, ali je taka številka majhna v primerjavi z evropsko operno produkcijo, nastalo po romaneskih predlogah. Savinovo in Poličevo delo postavim najprej v kontekst zvrsti *drame lyrique*, ki je prispevala največ opernih predelav romanov, pri čemer pridem do sklepa, da je pravi glasbeno-zgodovinski kontekst, znotraj katerega moram razumeti Savinovo in Poličevo ustvarjanje, kriza operne zvrsti na začetku 20. stoletja, izhod iz katere je predstavljala t. i. literarna opera. Zato sklep prinaša dvomno ugotovitev, da je bolj vprašljivo, zakaj ni nastalo več slovenskih literarnih oper kot zakaj se ni več slovenskih skladateljev lotilo operne obdelave slovenskega romana.

slovenska opera, libreto, literarna predloga, *drame lyrique*, literarna opera, R. Savin, *Lepa Vida*, Mirko Polič, *Deseti brat*

From the beginnings of Slovene operatic productivity up to 1980, only two operas were based on Slovene novels, i.e., *Lepa Vida* by R. Savin and *Deseti brat* by M. Polič. The paper poses the question whether this number is small compared to European operatic production based on novels. Savin's and Polič's work is placed in the context of the genre of *drame lyrique*, which contributed the greatest number of operatic remakes of novels. The author comes to the conclusion that the real musical-historical context necessary to understand Savin's and Polič's work is the crisis of the operatic genre at the beginning of the 20<sup>th</sup> c., and the so-called *Literaturoper* represented the only way out of this crisis. The conclusion offers an ambiguous finding that it is more questionable why more Slovene literature-operas were not composed than why more Slovene composers did not tackle the operatic treatment of the Slovene novel.

Slovene opera, libretto, literary model, *drame lyrique*, *Literaturoper*, R. Savin, *Lepa Vida*, Mirko Polič, *Deseti brat*

Razmerje, zapisano v naslovu mojega referata, nas hitro privede do vprašanja, katere opere slovenskih skladateljev so snovno odvisne od slovenskih romanov. Pregled slovenske operne ustvarjalnosti od njenih začetkov, ki morda segajo že v prvo polovico 18. stoletja,<sup>1</sup> ko je bila operna umetnost povsod po Evropi najbolj

<sup>1</sup> Že leta 1732 so v vicedomski palači člani kapele grofa Thurna izvedli opero *Il Tamerlano* Giuseppeja Clementeja Bonomija, za katerega ni moč natančno dokazati, da je bil slovenskega rodu. Partitura ni ohranjena, podobno pa je tudi z *Belinom* Jakoba Frančiška Zupana, ki naj bi nastal po libretu Janeza

pogosta oblika razvedrila plemenitaške elite, do danes nam razgrne, da sta do sedaj le dve slovenski operi snov za svoj libreto črpali iz slovenskih romanov, in sicer *Lepa Vida*<sup>2</sup> (1909) Rista Savina ter *Deseti brat* (1951) Mirka Poliča. Od tu naprej bi bilo mogoče razmišljati, zakaj sta obe operi nastali prav po romanih Josipa Jurčiča, čigar snov si je ne nazadnje izposodil tudi Heribert Svetel za svojo komično opero *Višnjani* (1949).<sup>3</sup> Možne bi bile seveda različne špekulacije o tem, ali so Jurčičeve snovi in teme res najprimernejše za operne sižeje, vendar se na tem mestu zadovoljujem z mislijo, da gre bolj ali manj za naključje, za katerega ni mogoče hitro najti ustreznega odgovora.

Bolj zanimiva problematika se skriva v vprašanjih, ali je število slovenskih oper, nastalih po romanih, majhno v primerjavi z evropsko operno ustvarjalnostjo, in če je tako, zakaj, pri čemer se nam takoj ponujata dva vzroka, in sicer da so bili snovno slovenski romani pač neprimerni za operno obdelavo in da je bilo njihovo število premajhno ter tako ni omogočalo večje izbire, vendar pa zmoreta na take pomisleke bolje odgovoriti slovenistična in komparativistična stroka, sam pa se bom problemu skušal približati z muzikološke strani in se vprašati, ali morda nista »krivi« neobčutljivost in nekakšna brezbriznost slovenskih skladateljev do domače literature in ali ne bi bilo morda mogoče vzrokov poiskati tudi v zgodovinskih, glasbeno-tehničnih in operno-dramaturških spremembah z začetka 20. stoletja.

Tudi v evropski operni ustvarjalnosti pri snoveh za librete ne prevladujejo obdelave romanov, kar je povsem logično, saj je do libreta, te posebne dramske zvrsti, v kateri včasih prevladujejo dramski elementi in drugič spet lirski, vodi precej lažja pot prek adaptacije že obstoječega dramskega teksta. Vendar pa je roman poleg dramskih tekstov, starodavnih legend, epskih pesnitev, balad, romanc, pravljic, povesti, novel, zgodovinskih kronik, časopisnihotic in avtobiografskih izkušenj vedno predstavljal pomemben vir za snovi opernih libretov. Še posebej od druge polovice 18. stoletja dalje, ko se je v Franciji pod vplivom teoretičnih spisov razsvetljenskih mislecev Denisa Diderota in Jeana-Jacquesa Rousseauja razvil tip meščanske drame in njen operni pendant *drame lyrique*.<sup>4</sup> Le-ta je rasla v opoziciji do velike opere oz. *tragédie lyrique*, ki je bila socialno rezervirana za vrhnje sloje, njeni sižeji pa so črpali iz klasicističnih tragedij, kar pomeni, da so v njih prevladovale mitološke in zgodovinske vsebine, glavni protagonisti pa so pripadali visoki javni sferi. Diderot je v svoji teoriji drame zahteval prizore iz vsakdanjega življenja in s tem posledično ukinitvev klasicističnih pravil, od katerih je bila morda najbolj daljnosežna odprava t. i. stanovske klavzule: odslej zgodbe na odskih

Damascena Deva (Rudolf Flotzinger je odprl celo možnost, da je bil avtor libreta v resnici Valentin Vodnik, gl. FLOTZINGER 1982) leta 1780. Prim. SIVEC 1981, CVETKO 1958.

<sup>2</sup>Možna bi bila seveda polemika, ali gre v primeru Jurčičeve *Lepa Vide* res za roman, saj nekatere značilnosti zunanje in notranje forme izdajajo tudi poteze povesti oz. novele. Vendar pa je treba taka preišljevanja verjetno povezati z mislijo »o izrazito povestni naravi klasičnega slovenskega romana« (KOS 1976: 414).

<sup>3</sup>Gre za predelavo *Kozlovske sodbe v Višnji Gori*.

<sup>4</sup>Prim. SCHNEIDER 1995.

deskah niso bile rezervirane zgolj za velike zgodovinske in mitološke prizore, nanje je lahko stopil tudi mali človek. Spremembe je v komičnem žanru diktiral tudi Rousseau, ki se je podobno kot Diderot proti velikim junakom iz javne sfere obrnil proti tipiziranim komičnim likom in je zahteval komiko z več moralne vsebine, iz česar se je razvila t. i. *comédie larmoyante*. Prav tak novi tip »jokave komedije«, v kateri so se mešali komični in tragični elementi, prevladoval pa je resen in moralizirajoč ton, je vstopil tudi v operna gledališča, kjer je dobil oznako *opéra comique*. Slednja je skupaj z operami, katerih tematika je bila posneta iz meščanskega tipa drame, tvorila novo obliko opernega gledališča – *drame lyrique*. Prvi avtorji takih opernih del iz druge polovice 18. stoletja – njihovo število se je močno povečalo med francosko revolucijo – so danes napol pozabljena imena: F.-A. Philidor, P.-A. Monsigny in A.-E.-M. Grétry.

Za našo temo je bolj kot te prve »razsvetljske«, meščanske opere, katerih glasbene kvalitete v resnici niso presegale del, ki so jih izvajali v osrednjem pariškem gledališču – veliki operi, pomembno dejstvo, da so s temami iz vsakdanje, tj. intimne, zasebne sfere, lahko postale za pisce libretov zanimive tudi snovi iz romanov. Prav v romanu naj bi namreč dominirala zasebna sfera, kar poudarjajo praktično vse osrednje teorije romana, ki skušajo bistvo romana definirati v njegovem odnosu do starejšega epa (P. D. Huet, F. Blankenburg, F. W. J. Schelling, G. W. F. Hegel, F. T. Vischer, W. Kayser) – »svet epa je območje javnega dogajanja (mita, vere, zgodovine, politike), svet romana je svet zasebnosti, oboje v pomenu, ki ga pojmomoma javnost in zasebnost daje moderna sociologija« (Kos 1991: 47).

Število oper, katerih libreti so črpali iz snovi žanrsko najrazličnejših romanov, se je močno povečalo v 19. stoletju – med skladatelji, ki so se odločali za »romaneskne« librete, gotovo prednjači Jules Massenet, ki je uglasbil *Manon* (po romanu A.-F. Prévosta, 1884), *Wertherja* (po romanu v pismih J. W. Goetheja, 1886), *Thaïs* (po romanu A. Francea, 1896) in *Don Kihota* (po romanu M. de Cervantesa Saavedre, 1910) –, obenem pa je postal močno nejasen pomen termina *drame lyrique*, saj je le-ta obveljal za tako različne opere, kot sta na primer *Werther* J. Masseneta ali *Pelleas in Melisanda* C. Debussyja. Nemška glasbena javnost in tudi sodobna muzikologija, ki je nevede zaradi lastne bogate glasbene zgodovine pogosto nekoliko šovinistična, s to oznako deloma pejorativno označuje dela francoskih opernih skladateljev (C. Gounod, J. Massenet, A. Thomas), ki so nastala po veliki literarnih umetninah, predvsem po romanih.<sup>5</sup> Za taka operna dela naj bi bilo značilno, da se njihovi libreti močno oddaljujejo od prave vsebine izbranih literarnih umetnin, ki so največkrat prepletene z gosto filozofsko mrežo, vendar pa paradoksalno sploh niso razumljiva brez temeljitega poznavanja izhodiščnega literarnega dela. Problem takih oper torej ni v oddaljenosti ali popačenju izvornih literarnih del, temveč v odvisnosti od njih. Ista oznaka – *drame lyrique* – pa se je v Franciji po letu 1885 prijel tudi za označevanje tistih opernih del, ki naj bi jih v veliki meri zaznamovala odvisnost od Wagnerjevega tipa glasbene drame in v

<sup>5</sup> Prim. DALHAUS 1980.

katerih naj bi tako prevladovala formalna kontinuiteta (ne več nizanje zaprtih »številčk«), razširjena in kromatizirana harmonija ter simfonična logika razvijanja vodilnih motivov.<sup>6</sup>

V kakšno zvezo lahko postavimo slovenski operi, nastali po romanih, z zgornjima definicijama zvrsti *drame lyrique*? V *Lepi Vidi* Rista Savina je prav gotovo mogoče zaznati nekaj Wagnerjevih vplivov. Tako prevzemajo glavno oblikotvorno vlogo vodilni motiv (še posebej izrazit je Vidin, ki že sam v sebi s padajočo tendenco in karakterističnim intervalom zvečane sekunde prinaša slutnjo tragičnega razpleta in neuresničenega hrepenenja), harmonija ostaja sicer v mejah funkcionalnosti, a je s pogostimi kromatičnimi spremembami že zelo razširjena, značilna pa je tudi uporaba sekvenc – sredstva, ki je že Wagnerju omogočalo postopna stopnjevanja napetosti in razvijanje t. i. večne melodije. »Wagnerjanska« se zdi tudi Vidina balada iz prvega dejanja, saj opravlja zelo podobno dramaturško vlogo kot Sentina balada iz drugega dejanja Wagnerjeve opere *Večni mornar* – Vida pripoveduje legendo o lepi Vidi in s tem že napoveduje nadaljnje dogajanje in svojo usodo, podobno pa je Senta v tolmačenju svojih sanj že odločena odrešiti neznanega večnega mornarja, v obeh primerih pa točki zaznamuje osrednji vodilni motiv obeh oper. Vendar pa bi v Savinovem delu lahko odkrili tudi druge vplive; kako naj si tako razlagamo obsežni in simfonično koncipirani *Valček cvetlic* – plesni intermezzo, kakršen v Wagnerjevem konceptu glasbene drame ni našel mesta, sladkobni duet med zapeljivcem Albertom in koketo Ninetto (»Še pomniš mesto in lagune«), ki nas s svojim emfatičnim soglasjem spominja na podobne arije italijanskih verističnih oper, ali močno poudarjen *couleur locale*, ki je v prvem dejanju v funkciji naznačitve Vidinega miljeja (slovanski kolo naj bi glasbeno portretiral reški Trsat),<sup>7</sup> v drugem dejanju pa naj bi pričaral atmosfero bolj svetovljanskih Benetk.

Podobno pogojno bi lahko Poličevega *Desetega brata* razumeli kot *drame lyrique* v pejorativnem pomenu: vsebina libreta se namreč na nekaterih točkah, posebno pa v posameznih vsebinskih poudarkih, bistveno razlikuje od Jurčičevega romana.<sup>8</sup> Tako v operi sploh ni dr. Kavesa, temveč so njegovi »grehi« komprimirani

<sup>6</sup>Tako poimenovanje se je usidrilo kljub temu, da je bil že prej v uporabi francoski prevod nemškega termina glasbena drama: *drame musical* (prim. SCHNEIDER 1995).

<sup>7</sup>Prav zaradi možnosti »verističnega« lokalnega barvanja, ki ga je v tem času možno izenačiti z modno težnjo po »eksotizmu«, je Savin dogajanje iz Devina (Jurčič) prestavil na Trsat. Vendar pa je uporaba kola še vedno anahronistična, saj bi bila za glasbeno slikanje Reke in okolice primernejša uporaba istrske lestvice.

<sup>8</sup>Neskladja najdemo tudi med Jurčičevo *Lepo Vido* in libretom za Savinovo opero, ki ga je v nemščini pripravil v Pragi rojeni glasbeni pisec in kritiki, profesor na dunajskem konservatoriju Richard Batka (prim. POKORN 1982). Tako v operi ni Antonovega brata, župnika, tople osebe, ki v romanu edina lahko razume težave vseh protagonistov. Namesto njega nastopata Antonova hišna pomočnica Neža, ki naj bi bila nekoč zaljubljena v svojega gospodarja, kar motivira njeno sovraštvo do Vide in željo po materinstvu Antonovega otroka, in njen oče Grega (nekakšna zamenjava za Vidine starše). Razlikuje se tudi konec: v operi Anton ubije Alberta, nakar zadene tudi njega kap, medtem ko je Jurčič bolj subtilen – po zagrešenem umoru čaka Anton na izvršitev smrtne obsodbe in oprostí Vidi nezvestobo, ta pa notranje razklana vendarle umre. Nezadovoljen s prvo verzijo libreta, naj bi si Savin za libretista želel Ivana Cankarja, vendar do sodelovanja žal ni prišlo (prim. CVETKO 1949).

– krčenje, poenostavljanje in jasnejša konstelacija glavnih protagonistov je sicer logična posledica predelave epskega dela v dramskega – v osebnosti slemeniškega graščaka Benjamina, ki je zdaj polbrat Martinka Spaka, ta pa je stric Lovra Kvasa. Graščak tudi nima opore v svoji ženi, poleg njega pa je izredno negativno portretiran Marjan, ki mora v libretu, ki sta ga s skupnimi močmi sestavila skladatelj in Mirko Mahnič, umreti. Komprimacija in jasnejša polarizacija sami na sebi še ne bi tako bodli v oči, če ne bi avtorja dodala močne tendenciozne note. Tako je dogajanje postavljeno v revolucionarno leto 1848, zato postane izobraženi Lovro pravi Martin Kačur, ki v vznesenem ariozu prvega dejanja poje: »A kmalu bo naš boj končan, svobode vsem zasije zarja, ne bo ukazov gospodarja, ko svoboden bo prost tlačan!« (Polič 1953: 27–28.) Opera je bila izvedena leta 1951, v politično najbolj utesnjujočem trenutku, saj si je drugače težko predstavljati, da bi Polič, sicer kot dolgoletni dirigent in direktor ljubljanske operne ustanove zapriseženi vzpodbujevalec vseh mogočih novih tokov,<sup>9</sup> lahko podlegel nekoliko plakativnemu socialističnemu realizmu. Novi, socialističnorealistični tendenci ustreza tudi Balčkovo recitiranje Prešernove *Zdravljice* in hitri razplet opere je res težko razumljiv, v kolikor nismo že prej seznanjeni z vsebino Jurčičevega romana.

Tako kot Savinove *Lepe Vide* ni mogoče enoznačno povezati z »wagnerjanstvom«, tako tudi Poličev *Deseti brat* ni zgolj značilen primerek za literarna bogastva indiferentne *drame lyrique* – če se v slednji skoraj kot po pravilu izgubi filozofska mreža, ki je zaznamovala izvirno literarno delo, na podlagi katerega je bil izdelan libreto, Poličeva opera pravzaprav »pridobi« posebno miselno in politično poanto. Iz tega je razvidno, da obeh oper ni mogoče obravnavati v okviru *drame lyrique* in da je naše izhodiščno vprašanje, zakaj ne obstaja več slovenskih oper, ki bi svojo snov črpale iz slovenskega romana, potrebno razrešiti s pomočjo postavljanja Savinovega in Poličevega dela v drugačen problemski ris, in sicer v zgodovinski in glasbenotehnični kontekst krize opere na začetku 20. stoletja, ki je nastala kot posledica opusov dveh velikih opernih ustvarjalcev 19. stoletja: Giuseppeja Verdija in Richarda Wagnerja. Oba sta s svojim obsežnim opusom, še bolj pa s svojimi glasbenotehničnimi in dramaturškimi rešitvami, zapustila prihajajoči generaciji grozljivo senco, ki se ji je bilo zelo težko izmakniti.

Tako so se med letoma 1890 in 1910 skladatelji, ki niso želeli ostati v risu Wagnerjevega izročila, na daleč izogibali mitološkim tematikam, zato sta se kot najprimernejša izhoda iz krize pokazali zvrsti pravljicne (E. Humperdinck) in komične opere (H. Wolff) – slednje se je namreč Wagner s svojimi *Mojstri pevci nürenberškimi* dotaknili samo bežno. Še bolj zapletena je bila situacija v Italiji – tu so se skladatelji zatekali pod okrilje verizma, nekakšnega namišljenega opernega naturalizma, ki pa v resnici ni imel mnogo povezav z literarno »veristično šolo« G. Verge in s kar se da realnim slikanjem vsakdanjega življenja. Še najbolj »realna« so postala slikanja oddaljenih prizorišč oper (Kitajska, Japonska) in kvaziboemskega

<sup>9</sup>Prim. LOPARNIK 2000.

Pariza (G. Puccini, *La Bohème*, U. Giordano, *André Chénier*, G. Charpentier, *Luiza*): tako so »veristi« poiskali le nove lokalne barve in se s tem izognili dilemi, ali naj s slogovnimi novostmi ogrožajo gledališko učinkovitost ali pa obratno zaradi učinkovitosti žrtvujejo estetska postulata naprednosti in avtentičnosti – v lokalni barvi, ki je vedno »nova«, a hkrati tudi razumljiva, so torej iskali zavetje pred »modernostjo«. <sup>10</sup> Vendar pa pomeni iskanje novih zvrsti in zatekanje v veristično lokalno barvanje le prehodni izmik – stara formalna zgradba oper, ki je slonela na nizanju posameznih zaprtih »številk« (arije, zbori, dueti, ansambli), se je sčasoma vse bolj prevažala v daljše zaporedje bolj odprtih, dramaturško poglobljenih in zato glasbenoformalno ohlapnejših scen. <sup>11</sup> Na ta način je svoj pomen izgubila libretistika kot obrt, katere pravila so bila jasno določena, njena osrednja naloga pa je bila povezana s smiselno konstelacijo posameznih »številk« in motivacijo prehodov med spevnimi, recitativnimi in bolj plesnimi odseki (cantabile – cabaletta). Svoje je k temu dodala tudi Wagnerjeva zamisel o tem, da pravo dramo predstavlja vidno dogajanje in ne več tekst, da mora biti torej v središču pozornosti scenska uresničitev pesnikovih namenov. Vzporedno s to zamisljo so se v gledališču tega časa vse bolj višale zahteve režije, ki so po drugi svetovni vojni prerasle v t. i. gledališče režije. Obenem pa sta prav v tem času rasli tudi diferenciacija in individualizacija glasbenega jezika, kar je predstavljal potencialno nevarnost za razumevanje glasbenoscenskih del, zato se je glavni akcent prenesel na libreto, glasba pa je obdržala v skrajnih primerih le ilustrativno ali podzavestno psihološko funkcijo. <sup>12</sup>

Iz vseh teh zgodovinskih predpostavk – razpada obrti libretistike, višjih zahtev režije in preprečevanja nerazumljivosti glasbenega jezika s pomočjo scensko-pesniških sredstev – je predstavljal izhod t. i. literarna opera. <sup>13</sup> Gre za primer opere, pri kateri skladatelj uglasbi kar obstoječi literarni tekst (največkrat seveda dramski, pri čemer se določenim krajšavam ponavadi ni mogoče izogniti). Kontekst, v katerega moramo postaviti operno ustvarjanje R. Savina in M. Poliča, je torej povezan s prevladujočo obliko literarne opere in ne več toliko z različnim razumevanjem zvrsti *drame lyrique* – kot opere, na katere je v veliki meri vplival Wagner, ali kot primere tistih oper, katerih libreti so nastali z »maličenjem« velikih literarnih umetnin. V prvih dveh desetletjih 20. stoletja je bila tako v Evropi izvedena vrsta oper, ki so nastale z dosledno uglasbitvijo literarnega teksta, med katerimi so najbolj značilne opere *Pelleas in Melisanda* C. Debussyja (1902, po drami M. Maeterlincka), *Saloma* (1905, O. Wilde) in *Elektra* (1909, H. von Hofmannsthal) R. Straussa, *Grad vojvode Sinjebradca* B. Bartóka (1918, B. Balázs), *Wozzeck* A. Berga (1925, G. Büchner, *Woyzeck*) in ne nazadnje *Črne maske* M. Kogoja (1929,

<sup>10</sup> Prim. DAHLHAUS 1980.

<sup>11</sup> Tako postopno prehajanje od »številčne opere« k »operi scen« je najjasneje razvidno iz opusa Giuseppeja Verdija, čigar zadnji dve operi – *Otello* in *Falstaff* – že nimata več izrazitih, izpostavljenih »številk«, temveč se prepuščata dramaturškemu loku drame.

<sup>12</sup> Prim. DAHLHAUS 1980.

<sup>13</sup> Prim. BUDDEN 2002.

L. Andrejev).<sup>14</sup> Zato se vprašanje o tem, zakaj obstaja tako malo slovenskih oper, ki bi bile snovno navezane na slovenski roman, paradoksalno spreminja v dilemo, zakaj ni nastalo več literarnih oper po dramah slovenskih dramatikov. Osrednjo misel moramo samo nekoliko zaobrtniti: ni toliko pomembno, zakaj slovenski skladatelji niso uglasbili oper po romanesknih predlogah I. Tavčarja, J. Kersnika, J. Stritarja ali F. S. Finžgarja, temveč zakaj niso pisali literarnih oper po velikih dramah I. Cankarja, S. Gruma, I. Mraka in dandanes po dramskih predlogah P. Božiča, G. Strniše, D. Zajca, R. Šeliga, D. Jančarja ali D. Jovanovića.

### Viri in literatura

- Julian BUDDEN, 2002: Literaturoper. *The New Grove Dictionary of Music Online*. Ur. Laura Macy. [Http://www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com).
- Ciril CVETKO, 1995: *Dirigent in skladatelj Mirko Polič*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- Dragotin CVETKO, 1949: *Risto Savin. Osebnost in delo*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- – 1958: *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem 1*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Carl DALHAUS, 1980: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Hermann DANUSER, 1984: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Sieghart DÖHRING, Sabine HENZE-DÖHRING, 1997: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Rudolf FLOTZINGER, 1982: Zu den Anfängen des slowenischen Musiktheaters. *Slovenska opera v evropskem okviru*. Ur. D. Cvetko, D. Pokorn. Ljubljana: Muzikološki institut. 20–42.
- Matjaž KMECL, 1981: *Rojstvo slovenskega romana*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Janko Kos, 1976: Cankar in problem slovenskega romana. *Sodobnost* 24/5. 413–423.
- – 1985: Evropski izviri slovenskega romana v 19. stoletju. *Slavistična revija* 33/1. 27–49.
- – 1991: Teze o slovenskem romanu. *Literatura* 3/3–4. 47–50.
- Borut LOPARNIK, 2000: Poličeva dova slovenske Opere: ozadja in meje. *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*. Ur. J. Snoj, D. Frelih. Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo. 205–224.
- Siegfried MAUSER (ur.), 2002: *Musiktheater im 20. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Danilo POKORN, 1982: Libreto v slovenski operi. *Slovenska opera v evropskem okviru*. Ur. D. Cvetko, D. Pokorn. Ljubljana: Muzikološki institut. 43–55.
- Mirko POLIČ, 1953: *Deseti brat*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Herbert SCHNEIDER, 1995: Drame lyrique. *Musik in Geschichte und Gegenwart* 2. Ur. L. Finscher. Kassel: Bärenreiter. 1436–1452.
- Jože SIVEC, 1981: *Dvesto let slovenske opere*. Ljubljana: Opera in balet SNG Ljubljana.

<sup>14</sup> Temu nizu bi lahko dodali še nekaj drugih oper, ki so nastale z direktno uglasbitvijo literarnega teksta (ne le dramskega, temveč tudi pripovednega): A. S. Dragomižski, *Kamniti gost* (1872, po A. S. Puškinu), N. Rimski-Korsakov, *Mozart in Salieri* (1898, prav tako po A. S. Puškinu), druga dela R. Straussa, ki so nastala v sodelovanju s H. von Hofmannsthalom (*Kavalir z rožo*, *Ariadna na Naksosu*, *Žena brez sence*, *Arabella*), A. Berg, *Lulu* (1935, F. Wedekind), H. W. Henze, *Ein Landarzt* (1951, po noveli F. Kafke) ipd.