D·CVETKO



ZGODOVINA GLASBENE UMETNOSTI NA SLOVENSKEM

NAŠA ŽENA
LJUBLJANA
Erjavčeva 12

DRAGOTIN CVETKO

HISTOIRE DE LA MUSIQUE EN SLOVÉNIE

TOME DEUXIÈME

4948355

DRAGOTIN CVETKO

ZGODOVINA GLASBENE UMETNOSTI NA SLOVENSKEM

02 -03- 1960

DZS

LJUBLJANA 1959

X 494836

494836

02 -09- 1998

Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana

199812098

Druga knjiga

PREHOD OD BAROKA H KLASIKI

Spremembe, ki so se pokazale v glasbenem delu in življenju sredine in druge polovice 18. stoletja na Slovenskem, niso bile ne slučajne in ne specifične za to ozemlje. Šle so vzporedno s prelomom baročnega obdobja, ki je malone poldrugo stoletje obvladovalo glasbeno umetnost Zahodne in Srednje Evrope. V tem dolgem trajanju je barok nekajkrat menjal svojo fiziognomijo. Izpopolnjeval in dopolnjeval se je, prilagajal se je narodnostnim in družbenim finesam, se končno docela iztrošil in prispel v fazo, ki mu ni več mogla nuditi nadaljnjih razvojnih možnosti. Kljub temu se še dolgo ni povsem umaknil. Iz njega je še pognal galantni stil ali rokoko kot prehodni pojav, ki je odvrgel večino okrasja, v katerem se je pozni barok že kar dušil. Pri nas je odmeval v drobnem skladateljskem delu Antona Tomaža Linharta in deloma še v glasbeni ustvarjalnosti Janeza Krstnika Novaka.

Oba, barok in rokoko, sta že sama čutila potrebo po nečem novem, kar bi ju morda osvežilo in jima podaljšalo življenje. Tako je neapeljska operna simfonija ustvarila široko in trdno osnovo za razvoj klasične ciklične sonate. Starejša dunajska šola je že uvajala koncerte v novem smislu. Vse to je napovedovalo ali vsaj dajalo slutiti postopen konec dotedanjega stila in je hote ali nehote krepilo reformne poskuse, ki so se tik pred sredino 18. stoletja začeli v Mannheimu, središču mlade napredne nemške kulture. Tam je Jan Václav Stamic zasejal klice novega stilnega razvoja.[1] Okrog sebe je zbral nekaj muzikov knežje dvorne kapele, med katerimi je bil razen njega najvažnejši Franz Xaver Richter, ki je znal v svojih godalnih kvartetih idealno spojiti nova naziranja s starejšo tradicijo.

Sadovi mannheimske šole, se pravi Stamica in njegovih pristašev, so bili obilni. Porajali so se novi prijemi v obli-

kovnem grajenju, kompozicijska sredstva so se množila, vprašanje izraza so postavljali v novo luč. Druga tema v sonatnem stavku je dobila z mannheimovci izrazitejši karakter, kar je sonatno formo bolj kot dotlej približalo njeni poznejši klasicistični izdelavi. Crescendo je postal važen činitelj v orkestru, instrumentacija se je obogatila z izredno raztegljivo skalo. Zavel je nov duh, s katerim je Stamic povzročil stilno revolucijo in z njo vplival na celo generacijo ter pripravil pot skladateljem, ki so dokončali, kar je začel. Poslej je proces prehoda od polifonskega k homofonskemu oblikovanju čedalje jasnejši in uspešnejši. Kaže se v najrazličnejših smereh, povsod odseva težnja za novim stilom. Simfonija počasi nadomešča staro uverturo, na koncertih so vedno pogostnejše skladbe predhodnikov klasicizma, kot so bili Stamic, Richter, Giovanni Battista Sammartini in drugi.

Ko se je lomila preteklost in je razsvetljeni duh hitel naprej in ne glede na ovire ter vztrajno težil k preosnovi tistodobne družbe, glasbena umetnost torej ni stala ob strani. Znova je dokazala, da je sestavni člen velike celote, najsi se ta spreminja tu prej, tam pozneje. Njen razvojni proces je spremljala poleg že omenjenih še vrsta drugih značilnih pojavov. Na mesto concerta grossa je stopal solistični koncert. Komorna in klavirska glasba sta se prenavljali. Prav tako odrska glasba, ki se je snovno čedalje bolj obračala k vsakdanjemu življenju, kar je pomenilo zanjo bistveno spremembo nasproti preteklosti.

Iz opere buffe, ki je bila reakcija na opero serio in je nastala v neapeljski šoli s Pergolesijevo opero »Serva padrona« (1733), sta se v sedemdesetih letih 18. stoletja razvila francoska opéra comique in nemški singspiel. Tudi opéra comique ljubi podobno kot opera buffa naturalizem, vendar s perspektive neposredno aktualnega. Njena značilna forma je comédie mêlée d'ariettes, to je singspiel z govorjenim dialogom in vključenimi pesmimi ter spevi. Značilnost opére comique je v tem, da je že v začetku svojega razvoja kazala nagnjenje, da bi na odru oživljala politične in vsakdanje dogodke, ki zanimajo široke plasti. Rousseau ji je bil še tuj, njegov »Devin du village« (1752) je še opera

buffa s prekomponiranimi recitativi. Pač pa so se ji izdatno posvečali skladatelji, ki so zaslužni za prvo rast te na vaudeville navezane zvrsti: François André Danican-Philidor, Pierre Alexandre Monsigny in Egidio Romoaldo Duni.

Kot opéra comique se tudi singspiel nima zahvaliti za svoj nastanek zgolj operi buffi. Prvi so ga utemeljili potujoči angleški komedijanti, ko sta John Gay in John Christopher Pepusch v svojih »beraških operah« (= Beggars Opera) parodirala stil velikih oper Georga Friedricha Händla. Njune prijeme je prevzel, jih izpopolnil in se deloma še zgledoval po francoskih primerih začetnik in utemeljitelj nemškega singspiela, Johann Adam Hiller. Ljudstvo se je za njegove singspiele navdušilo, pač predvsem zato, ker so bile v njih, četudi le bolj posredno in ne preočitno, socialne in celo revolucionarne tendence. To kaže, da niso bili le gola reakcija na opero, marveč so rasli iz družbenih razmer svojega časa in so bili z njimi neposredno povezani. Kakor opéra comique, ki ji je novo razvojno fazo odprl André Erneste Modeste Grétry z opero »Zémire et Azor« (1771), je tudi singspiel iskal nove poti. Po Hillerju so ga ustvarjali mnogi nemški skladatelji, ki so vanj vnašali razne novosti. V prvi generaciji skladateljev singspiela naj med drugimi omenim najvidnejše, ki so bili Christian Gottlob Neefe, Johann Rudolf Zumsteeg in Johann Anton André, češki mojster Jiří Benda, pa seveda Wolfgang Amadeus Mozart, o katerem bom govoril na drugem mestu.

Sorodno opéri comique in singspielu se je razvijala tudi angleška ballad-opera. Ravno tako tudi opera buffa sama, ki z razvojem drugih nacionalnih vej ni zamrla, marveč je nadaljevala neapeljsko tradicijo in jo pomladila z naprednimi pogledi. Med njenimi najvažnejšimi skladatelji je treba omeniti Piccinnija, ki je z njim opera buffa pridobila notranje globine, opera seria, ki jo je tudi negoval in so ga s te strani imeli za Gluckovega tekmeca, pa dramatske poživitve. Podobno kot Niccolò Piccinni so v tem razdobju, to je v drugi polovici 18. stoletja, sloveli kot mojstri opere buffe tudi Giuseppe Sarti, Baldassare Galuppi, Giovanni Paisiello, Nicola (Niccolò) Jommelli, ki pa se je italijan-

skemu tipu že odtujeval, in Antonio Maria Gasparo Sacchini, ki se je že približeval Glucku. Saj Christophor Willibald Gluck ni mogel ostati osamljen. Ta veliki reformator, s katerim je opera seria doživela novo razvojno razdobje, je vplival na vrsto pomembnih tvorcev, ki so se zaradi njegovih prepričevalnih dosežkov oddaljevali od svojih dotedanjih naziranj.

Ko je usihal barok in nastajal v skladu z novim humanističnim meščanskim idealom nov družbeni tip in nov tip kozmopolitizma, se je torej v glasbeni umetnosti postopoma oblikovalo novo stilno pojmovanje. Pokazalo se je tudi na Slovenskem, četudi ne tako intenzivno in ne s tako naglico kakor v raznih zahodnoevropskih glasbenih središčih. Vzrokov za to je bilo več. Nekaj jih znova omenjam in v zvezi z njimi predvsem to, da so z Akademijo filharmonikov,[2] jezuitskim gledališčem in mestnimi muziki izginili najvažnejši dotedanji nosilci in razširjevalci glasbene kulture na slovenskih tleh. Ob tem ne smemo pozabiti, da je tudi občutno skrčenje pravic deželnih stanov z reformo Marije Terezije iz leta 1747 škodljivo vplivalo na kulturno dejavnost plemstva, podobno tudi ukrep Jožefa II., ki je leta 1783 odpravil položaj deželnega glavarja in Kranjsko, Primorje s Trstom ter celotno Štajersko in Koroško združil kot Notranjo Avstrijo v enoten gubernij s sedežem v Gradcu. Fevdalizem s tem sicer še ni bil dokončno odpravljen in stanovi so še vedno obstajali, čeprav so se njihove kompetence močno zožile. Začeli so izgubljati svojo gospodarsko bazo, s tem pa so se nujno manjšale tehnične možnosti, ki so jim prej dajale priložnost, da so v svojih dvorcih razvijali živahno glasbeno delo. Centraliziranje vladarske oblasti je povzročilo tudi koncentracijo kulturnega dela v glavnem mestu, na Dunaju. To je pa podobno kot nekaterim drugim deželnim mestom tudi Ljubljani odvzemalo glasbeni polet, ki ga je imela kot prestolnica fevdalne Vojvodine Kranjske. Zdaj je postajala središče z značajem provincialnih mest, kar je večalo nevšečnosti, ki niso bile in niso mogle biti spodbudne za glasbeno dejavnost. Tudi manjša mesta na Slovenskem, ki so že prej izgubila precej svojega glasbenega pomena, so bila poslej kljub novim okrožnim središčem

v tej smeri še manj pomembna. Rezultat razpusta samostanov — ostalo jih je le malo — je povzročil, da je glasbeno delo prenehalo tudi po tej strani.

V vsakem in tudi glasbenem oziru je nastajala nova situacija. Del funkcij, ki jih je poprej imelo plemstvo, je prevzelo meščanstvo. A to še ni bilo zrelo, da bi lahko v celoti prevzelo kulturno iniciativo, ki jo je v polpreteklosti imela aristokracija. Poleg tega je treba upoštevati, da se plemstvo s svojih pozicij v celoti še zdaleč ni umaknilo in da v tem trenutku meščanstvo še ni bilo izdelano, saj je v marsičem oblikovalo svoj življenjski način po vzoru aristokracije. Vse je bilo torej še v nastajanju, nejasno. Kljub vedno močnejši rasti meščanskega razreda, ki je zdaj dobil dostop do produktov duha, torej spremembe še niso bile tako silne, da bi pomenile popoln prelom. Nikjer in tudi v glasbi ne. Kot je barok še naprej trdovratno razpredal svoje korenine, so plemiči, čeprav še tako okrnjeno, hoteli nadaljevati tradicijo in so na razne načine pospeševali ter negovali glasbeno umetnost. Pa ne več sami. Njihov vedno močnejši partner so bili v tej smeri tudi bogati meščani. Oboji so uvajali v svoje domove, po obsegu ustrezno svoji ekonomski moči, komorno muziciranje. Kar je bilo niže od teh dveh socialnih razredov, pa je še ostajalo tam, kjer je bilo, se pravi, za večino ljudi je bila glasba še vedno privilegij vrhnjih plasti.

Četudi le delne pa so bile notranje družbene spremembe druge polovice 18. stoletja tolikšne, da bi po njih upravičeno sklepali o zamiranju glasbenega življenja na Slovenskem. Zares je nastala nekaka vrzel, ki pa ni bila takšna, da bi pomenila popoln zastoj. V tem družbenem in umetnostnem prehodu se nam ponuja vrsta zanimivih dejstev, ki bodo nazorno pokazala, kakšno je bilo glasbeno delo na slovenskem ozemlju in posebej v Ljubljani tik pred končnim prelomom v novo stilno smer. Posebej v Ljubljani zato, ker je kljub oviram imelo to mesto analogno kulturnim središčem drugih dežel osrednjo vlogo. V njem so se zbirale najpomembnejše osebnosti produktivne in reproduktivne glasbe, tu je bilo največ tehničnih pogojev, potrebnih za uspešno glasbeno delovanje, od tod so izžarevali vplivi

v provinco, kolikor ta ni bila vezana na posebne momente, ki so odločali ali vsaj soodločali o načinu njene glasbene aktivnosti.

Viri, ki bi povedali kaj več o tem malo znanem obdobju, so relativno redki in pičli. Iz njih izvemo na primer, kaj je v glasbi utegnilo zanimati okrog leta 1776 tiste, ki so se zanjo zanimali. Saj so v seznamu muzikalij ljubljanskega knjigarnarja Mihaela Prombergerja predvsem skladbe, ki so bile aktualne.[3] Med njimi so poleg cerkvenih tudi mnoge posvetne skladbe. Med temi prevladujejo skladbe za klavir in solistično petje, nekaj je tudi komorne glasbe. Preseneča precej muzikalij, namenjenih učenju petja in instrumentov, med temi klavirja in violine. Klavir pa je na prvem mestu, kar kaže, da so se naši kraji in ljudje prilagodili času, ko je postal klavir domači instrument, ki ga je moralo igrati vsako dekle iz tako imenovane dobre družine.

Že iz tega seznama in še iz drugih virov spoznamo, da so pri nas gojili instrumentalno glasbo tudi potem, ko ni bilo več orkestra Akademije filharmonikov in se je tradicija tega združenja verjetno že pozabila.[4] Ni znano, da bi na mesto te Akademije stopila kaka druga glasbena institucija. Vendar je nekaj podobnega moralo biti. Poročilo iz leta 1789 pravi, da so 19. marca tega leta priredili »naši glasbeni umetniki« v ljubljanski redutni dvorani veliko akademijo; orkester je bil izbran, priznanje nedeljeno.[5] »Naši glasbeni umetniki« so bili bržkone domačini iz plemiških in meščanskih vrst. Če so se družili že za Akademije filharmonikov, je to zdaj toliko bolj verjetno. Bili so to ljubitelji glasbe, diletantje, kot so se s ponosom imenovali takrat, ko ta naziv še ni imel današnjega neprijetnega prizvoka. Taki diletantje so bili že prej, zdaj in še pozneje jedro domačega komornega muziciranja. Skladatelji so jih cenili; Luigi Boccherini jim je na primer 1768 posvetil prve svoje godalne kvartete (»ai veri dilettanti e cognoscitori di musica«). Tudi naši ljubitelji glasbe so spadali v to vrsto. Morali so biti muzikalno razgledani, v instrumentalni igri vešči glasbeniki, kakor so bili tudi njihovi predniki v Akademiji filharmonikov in neposredni nasledniki, ki jih zasledimo tik po razdobju, o katerem govorimo, kolikor med temi niso bili deloma tudi

še oni sami. In bilo jih je najbrž mnogo. O tem priča prej omenjeni Prombergerjev seznam, pa še vrsta drugih drobnih virov, iz katerih lahko spoznamo veliko zanimanje bogatejših krogov za učenje glasbe, kar ni bilo samo vprašanje nadarjenosti in ljubezni ter veselja do te umetnosti, ampak tudi etikete in postopne demokratizacije druge polovice 18. stoletja, čeprav je bila ta družbeno še vedno silno omejena.

Diletantje so bili torej vodilni domači izvajalci tudi v tedanjem razdobju. Če jih ni bilo dovolj, so jih morda pomnožili člani godbe meščanskega lovskega zbora, ki jim je bila menda podobna tudi godba ptujske meščanske garde, sestavljena iz trobent in bobnov. Člani godbe ljubljanskega meščanskega lovskega zbora pa so bili prav tako diletantje in so imeli za seboj že dolgo dobo delovanja. Saj je ta »Musikbande« počastila že cesarja Karla VI., ko je leta 1728 obiskal Ljubljano; baje je izvajalce pohvalil.[6] Razen tega je bila še vojaška kapela, ki jo je imel vsakokratni v Ljubljani stacionirani polk. O tem priča tudi poročilo iz leta 1790, ko je kranjsko prestolnico obiskal cesar Leopold II.[7] Vojaške godbe so sestavljala pihala, trobila in tolkala. Tako so imele okrog leta 1770 flavto, 2 oboi, 2 klarineta, 2 fagota, kontrafagot, 2 rogova, 2 trobenti, 2 mala bobna, veliki boben, triangel in činele. Podobna je morala biti tudi vojaška godba v Ljubljani, ki je nastopala ob raznih priložnostih. Poleg nje omenjajo poročila tako imenovano turško ali janičarsko godbo, sestavljeno iz pihal in tolkal. Tudi ta spada v vrsto vojaških godb, vendar jo poročevalci omenjajo posebej (»Feldmusik« — »Türkische Musik«). Tako »turško« godbo so poslušali Ljubljančani isti večer, ko se je cesarju 7. septembra predstavila tudi »Hautboistenbanda«; ravno tako so se z njo zabavali ob raznih drugih dogodkih, n. pr. leta 1789, ko so praznovali zavzetje Beograda. V ta namen je bila v gledališču »eine musikalische Akademie«, po ulicah ljubljanskega mesta pa se je razlegala »eine ganz wohl besetzte Türkische Musik«.[8] Formulacija kaže, da gre za dve skupini muzikantov, ki so bili potemtakem v Ljubljani kar številni. Tem je treba prišteti še nekdanje mestne muzike, ki so se zatem, ko je bila njihova institucija razpuščena, zaposlili

drugod in so delovali v Ljubljani še nekaj decenijev po letu 1769.

Socialnega in strokovnega sestava instrumentalistov zaradi pomanjkljivih podatkov ni mogoče natančno podati. Če izločimo vojaške godbe, katerih položaj je jasen, smemo sklepati, da so v mestih na Slovenskem in kajpak predvsem v Ljubljani poleg diletantov, ki jim je bilo muziciranje nekaj častnega, delovali tudi zdaj poklicni glasbeniki. Med njimi so bili nekdanji mestni muziki, poleg njih pa tudi drugi profesionalci, ki so ali privatno poučevali glasbo ali delovali v orkestru Stanovskega gledališča ali v škofovski kapeli ali pa opravljali več funkcij hkrati. V tej smeri imamo za to razdobje precej virov, ki bolj kot dosedanji osvetljujejo njegovo glasbeno podobo.

Gledališko delo je imelo že doslej na Slovenskem ali natančneje v Ljubljani bogato preteklost in je v raznih oblikah rodilo lepe rezultate. Po eni strani so k temu prispevale že uprizoritve ljubljanskega jezuitskega gledališča, ki pa je z razpustom jezuitskega reda v letu 1773 popolnoma prenehalo z delom. Ne glede na to, da se te predstave niso mogle meriti z italijanskimi operisti, so vendarle izdatno pomnožile glasbeni prispevek v tej smeri.

Kvalitetno neprimerno močnejši tekmeci, ki so bili v razdobju 1780—1790 italijanski in nemški izvajalci, podobno kot prej jezuitov sedaj tudi domačih diletantov niso ovirali, da ne bi nastopali in se igralsko izživljali. Takih gledaliških skupin je bilo več. Iz leta 1785 je znano, da so gojenci ljubljanske kadetnice infanterijskega regimenta grofa Thurna pod vodstvom nadporočnika pl. Grossiliera ob splošnem odobravanju izvedli v deželnem gledališču vojaško veseloigro »Die Soldatenliebe«.[9] Diletantska družina Thurnovega pešpolka je nastopala tudi v letu 1787, medtem ko je še v letih 1787—1790 delovala »die verehrungswürdigste Gesellschaft unserer Theater- und Menschenfreunde«,[10] ki je uprizarjala razne igre v korist revežev. Bržkone je istovetna s »Theatral Liebhaber Gesellschaft« (tudi »Adeliche Theaterliebhaber-Gesellschaft«), ki jo viri omenjajo za leto 1790 in pozneje.[11]

Ali in koliko so te in take diletantske družine pri svojem delovanju upoštevale tudi glasbo, ne vemo, ker nimamo sporedov in podrobnejših virov o načinu njihovega dela. Največkrat so se menda ukvarjale z igrami, v posameznih primerih tudi z glasbenimi vložki in s petjem. Bilo bi razumljivo, če bi ob vedno večjem dotoku spevoiger na naša tla kdaj pa kdaj uprizorile tudi kaj takega. K taki domnevi navaja tudi primer iz Idrije. Tam so že v letu 1786, seveda tudi diletantje, predstavili komedijo, to je veseloigro »Der Minister«, h kateri je komponiral glasbo neki Dorsch,[12] ki je bil očitno v Idriji učitelj in organist. Če so si spevoigro ali vsaj igro s petjem in glasbo privoščili idrijski diletantje, se zdi toliko bolj verjetno, da so podobno uprizarjali tudi ljubljanski ljubitelji glasbe, ki so imeli v ta namen mnogo več vzorov in tehničnih možnosti. Kolikor so diletantske družine pri svojih gledaliških nastopih gojile tudi glasbo, pa njihova prizadevanja s te strani niso mogla biti pomembnejša, kajti gostovanja tujih poklicnih gledaliških družb v ljubljanskem mestu so jih daleč prerasla.

Ta gostovanja nudijo po uprizoritvah družine Emanuela Schikanedra v sezonah 1779—1780 in 1781—1782 kar strnjeno sliko in so značilna tudi z glasbenega vidika.

Že Ernst Kuhne, ki je gostoval s svojo družino v sezoni 1782—1783, je imel na sporedu tudi melodrame in balete. Menda je prav njegova družina izvedla melodramo »Andromeda und Perseus« skupaj z nekim komičnim baletom, ko je v letu 1783 obiskal Ljubljano maroški poslanik Muhamed Ben Saraxes. Poleg uprizoritve njemu na čast so priredili tudi maskiran ples, ki mu je prisostvovalo 600 oseb.[13] Obsežnejše gradivo nudi gostovanje gledališke družine Felixa Bernerja leta 1784, ki je imela poleg omenjenega principala in izvajalcev baletnega mojstra (Josef Hornung) ter glasbenega direktorja (Schonchtner). Bernerjev spored je obsegal tudi vrsto oper, katerih avtorji so bili Paisiello (Das Mädchen von Fraskati, Die zwei Gräfinnen), Piccinni (Die Sklavin), Josef Alois Schmittbauer (Lindor und Ismene), Anton Schweitzer (Alceste) in Francesco Zanetti (Die Wäschermädchen).[14] To ali ono navedenih del so verjetno uprizorili tudi v Ljubljani. Še bogatejši je bil

glasbeni del sporeda gledališke družine Franza Diwalda. Ta je bil v letih 1779—1784 principal tudi na dvoru kneza Esterházyja na Gradiščanskem in že takrat je bilo na sporedu knežje gledališke družine precej glasbenih del pomembnih avtorjev. Diwald je pri Esterházyjevem kapelniku Josephu Haydnu mnogo pridobil, kar kaže glasbeni spored njegove družine, s katero je gostoval v Ljubljani v sezoni 1784—1785. V njem so zastopani Pasquale Anfossi (Die verstellte Gärtnerin), Jiří Benda (Ariadne auf Naxos),[15] Joseph Haydn (Armida, Die belohnte Treue, Roland der Pfalzgraf, Die unbewohnte Insel), Paisiello (Das Mädchen von Fraskati) in Antonio Salieri (Die Schule der Eifersüchtigen — La scuola de' gelosi).[16] Kaj od tega programa so izvajali v ljubljanskem Stanovskem gledališču, ni podrobno znano. Vsekakor vsaj Bendovo »Ariadne auf Naxos«; in če so to, so skoraj gotovo tudi še kaj drugih del omenjenega sporeda.

Domnevno je bila glasbeno precej zanimiva sezona v Stanovskem gledališču 1785—1786, ko je tu nastopal s svojo družino Friedrich Johann Zöllner, ki je prej deloval pri grofu Filipu Batthyányju v Hainburgu ob Donavi. Viri sicer niso kdovekaj izčrpni in le deloma povedo o glasbeni strani Zöllnerjevih sporedov. Vsekakor iz njih izvemo, da je ljubljansko plemstvo in meščane zabaval s »Trauer, Schau, Lust und Singspielen« in jim s tem krajšal dolge zimske večere[17] in da je 27. februarja s svojo družbo uprizoril opero »Das schoene Gärtnermädchen von Fraskati«.[18] Če je bila to zadnja opera njegovih številnih gostovanj te sezone, jih je kajpada moralo biti vsaj še nekaj pred njo. O tem pa pove več stik, ki ga je imel »Hochgräflicher Bathyanischer Schauspiel Director« Zöllner z ljubljanskim Stanovskim gledališčem v letu 1787, ko se je spet ponudil za gostovanje.

V pismu z dne 12. marca 1787 se je Zöllner obrnil na grofa Barba za gostovanje svoje družine v sezoni 1787—1788 v ljubljanskem Stanovskem gledališču.[19] Priložil je tudi seznam glasbenih del (»Verzeichnis deren einstudirten Opern«), ki jih navajam, kot sledijo v izvirniku: »König Theodor, La Grotta di Trofonio, Una Cosa Rara, Wenn zweÿ sich zancken freut sich der dritte, Die Eifersucht auf der

Probe, Der Rauchfangkehrer, Die Eifersichtigen Bauern, Zemire und Azor, Robert und Kaliste, La Frescatane, Die Entführung aus dem Serail, Doctor und Apotheker, Die Philosophen, Der Deserteur, Das Irrlich, Der Wunsch aller Mädchen, Pillgrimme v: Mekka, Der Seefahrer, Der gefopte Bräutigam, Hauschmidt, Töpfer, Fassbinder — Schlosser — Weinlese, Wosenfest und s. w.« Temu je še dodal seznam igralcev oziroma pevcev. Precej teh oper in singspielov je moral imeti na programu že v sezoni 1785—1786. Oglejmo si jih natančneje, da bo stilni okvir, ki ga je z njimi uveljavil Zöllner skoraj gotovo deloma tudi pri nas, jasnejši in si bomo hkrati lahko ustvarili tudi približno sliko o predstavah njegove družine v ljubljanskem mestu.

Opero »Il Re Teodoro in Venezia« (= König Theodor) je napisal Paisiello; prvič so jo izvedli na Dunaju leta 1784. Glasbo za opero »La Grotta di Trofonio« je napisal Gluckov učenec Antonio Salieri, ki je dunajsko Dvorno opero obvladoval s svojim velikim vplivom skoraj štirideset let. Omenjeno njegovo opero so izvedli na Dunaju prvič leta 1785. »Una Cosa rara« ima dva skladatelja in libretista. Na tekst Lorenza da Ponteja jo je komponiral sloveči španski skladatelj Vicente Martin y Soler, ki je ob koncu 18. stoletja na poziv Katarine II. vodil petrograjsko Opero in posebno zaslovel po operi »L'arbore di Diana«. Njegovo »Una Cosa rara« (v izvirniku: Una Cosa rara o sia Bellezza ed Onestà) so prvič uprizorili na Dunaju leta 1786. Drugemu primerku te opere pa je bil avtor Haydnov in Mozartov prijatelj Benedikt Schack (Cziak), doma iz Mirovic na Češkem, ki je uglasbil več maš in nekaj oper.[20] To njegovo opero so na Dunaju prvič predstavili 1789 in je torej v Zöllnerjevem sporedu še ni moglo biti. Glasbo za opero ali singspiel »Wenn sich zwei zancken, freut sich der Dritte« je napisal plodoviti italijanski skladatelj Giuseppe Sarti, Stieger pa je v svojem, sicer izredno izčrpnem seznamu sploh ne omenja.[21] Prav tako ne pozna opere »Die Eifersucht auf der Probe«, katere glasbeni avtor je Pasquale Anfossi, ki so ga kot komponista poznali ljubljanski operni obiskovalci bržkone že iz Diwaldovega glasbenega repertoarja.

»Der Rauchfangkehrer« spada med singspiele. Glasbo zanj je napisal Salieri, gotovo z namenom, da se prilagodi reorganizaciji »Hof- und Nationaltheatra« Jožefa II., ki je hotel, naj se oder uporablja »als ein Mittel zur Bildung seiner Nation«.[22] Ta poteza Jožefa II. je sprožila poplavo singspielov; med prvimi njihovimi primeri so bili »Die Bergknappen« Ignaza Umlaufa, sledili pa so mnogi nadaljnji, med njimi tudi Mozartov »Beg iz Seraja«, Dittersdorfova singspiela »Doktor und Apotheker« in »Das rote Käppchen« in Salierijev »Rauchfangkehrer«, ki je bilo prvo izmed dveh njegovih nemških odrskih glasbenih del. Izvedli so ga leta 1781 na Dunaju.

»Die eifersüchtigen Bauer« je spet uglasbil že omenjeni Sarti, medtem ko Stieger tega dela ne omenja. Opera »Zemira ed Azor« (tudi Zemire und Azor, Zémire et Azor) ima več glasbenih avtorjev. Prvi jo je napisal Grétry in ta primerek je bil prvič izveden leta 1771. Naslednji, ki se je glasbeno lotil istega teksta, je bil skladatelj Gotthilf von Baumgarten; njegova »Zemire und Azor« je bila prvič uprizorjena leta 1776. Za njim sta komponirala opero z istim naslovom še Antonio Tozzi (1791) in Louis Spohr (1819), Francesco Clerico pa je na to snov izdelal celo balet, ki so ga prikazali v Benetkah leta 1783. Za Zöllnerjev spored prideta v poštev le Grétry in Baumgarten, verjetno pa se je Zöllner odločil za Grétryja, o čemer sklepamo iz drugih sorodnih programov tega časa in popularnosti, ki jo je užival ta skladatelj.

Tudi »Robert und Kalliste« je bila snov, ki je privlačila skladatelje. Med njimi sta bila vsaj Pietro Guglielmi (izvirno: La sposa fedele, 1767) in Paul Kürzinger (izvirno: Robert und Kalliste oder Der Triumph der Treue, 1780). Za katerega se je odločil Zöllner, je vprašanje. Domnevno pa je rajši kot malo znanega Kürzingerja, čeprav je bila njegova opera mlajšega datuma, izbral priznanega mojstra opere buffe Guglielmija. »La Frascatana« je Paisiellova opera, ki so jo v sedemdesetih letih 18. stoletja in še mnogo kasneje radi uprizarjali in se je zanjo odločil tudi Zöllner; krst je doživela v Benetkah leta 1774.

Prav nič ne preseneča, da je Zöllnerjev spored obsegal tudi Mozartovo opero oziroma natančneje singspiel »Belmont und Constanze oder Die Entführung aus dem Serail«, ki so jo prvič uprizorili v dunajskem Burgtheatru leta 1782, še istega leta v Pragi, leta 1783 v Varšavi, Bonnu, Frankfurtu in Leipzigu, leta 1784 v Mannheimu, Karlsruheju, Kölnu in Salzburgu, leta 1785 v Dresdenu, Rigi, Münchenu, Weimaru, Aachenu, Kasslu, Bratislavi in Augsburgu. V naslednjih letih je dosegla še številnejše izvedbe. Zöllner jo je mogel imeti na programu že 1785 in morda je bila že v sezoni 1785—1786, ko je njegova družina prvič gostovala v Ljubljani, tu prvikrat uprizorjena ter ni bilo potrebno čakati na domnevno izvedbo v sezoni 1787—1788, ki je vrh vsega sploh ni bilo. Virov, ki bi to potrdili, sicer ni. Teza o izvedbi pa je glede na datum nastanka in popularnost tega Mozartovega dela kmalu po krstni predstavi upravičena.[23]

Glasbo za komično opero »Doktor und Apotheker« je napisal Karl Ditters von Dittersdorf, ki pripada starejši generaciji dunajske kompozicijske šole; prva uprizoritev tega dela je bila leta 1786. Avtor singspiela »Die Philosophen« (pravzaprav: Die eingebildeten Philosophen) je bil menda Paisiello. Komičnih oper in singspielov na to ali sorodno temo raznih avtorjev je več, vendar gre v Zöllnerjevem sporedu skoraj zanesljivo za Paisiella, ki je bil očitno ljub ne le publiki, na katero se je morala predvsem ozirati vsaka gledališka družina, ampak tudi Zöllnerju samemu. To kažejo tudi drugi primerki Paisiellove glasbe v njegovem repertoarju.

»Der Deserteur« je spet mikal mnoge glasbene oblikovalce. Pod naslovom »Le Déserteur« ga je uglasbil Pierre Alexandre Monsigny leta 1769, ko je bila ta opera tudi že izvedena. Za njim je na isto snov napisal singspiel skladatelj Helmig, prva izvedba pa je bila leta 1772. Kot opero sta jo še napisala Karl David Stegmann (1775) in Johann Gottfried Schwanberg (Schwanenberg, 1784), pa tudi pozneje so še nekateri skladatelji uporabili isto temo.[24] Zöllner je imel torej na izbiro več primerkov, vendar sodimo zaradi prej omenjenih razlogov, da je izbral opero, ki ji je bil avtor Monsigny. Njegov »Le Déserteur« je bil namreč najbolj

razširjen in ga niso izvajali le v mnogih evropskih, marveč tudi ameriških gledališčih. Gotovo so sorodni motivi vodili Zöllnerja, da je vključil v svoj spored leta 1782 prvič uprizorjeni singspiel »Das Irrlicht oder Endlich fand er sie« Ignaza Umlauffa, čeprav bi bil mogel vzeti tudi istonaslovni singspiel Antona Mayerja iz leta 1785. Za singspiel »Der Wunsch aller Mädchen« (najbrž »Der Wunsch mancher Mädchen«) ni mogoče povsem zanesljivo povedati, kdo naj bi bil njegov glasbeni avtor. Stieger pozna le glasbo Karla Hankeja, ki so jo prvič poslušali v brnskem gledališču, kjer je bil skladatelj tudi kapelnik, leta 1779.[25] Eitner (Q [5]/16—17) Hankeja sicer pozna, vendar tega njegovega singspiela ne omenja.

Skladatelj komične opere »Die Pilgrimme von Mekka« (tudi Die unvermuthete Zusammenkunft, Le Rencontre imprévûe, Les Pélerins de Mecque), ki je kmalu zaslovela in so jo predstavljali širom po Evropi, je bil znameniti Gluck. Prvič so jo izvedli leta 1764 in je spričo svoje duhovite sočnosti živela dolgo življenje.[26]

Kot že v nekaterih dosedanjih primerih se zdi sporno tudi vprašanje, kdo je bil skladatelj opere »Seefahrer«, ki jo navaja Zöllner v svojem glasbenem sporedu. Po eni strani je bil lahko njen avtor Johann Mederitsch-Gallus, o katerem je malo zanesljivih podatkov. Po Fétisu je ta skladatelj študiral v Pragi, kasneje deloval na Dunaju, kjer se je uveljavil kot komponist in pianist, bil 1781—1782 glasbeni direktor gledališča v Olomoucu, nato spet s presledki deloval na Dunaju in zadnja leta preživel v Lwowu (Fétis [6]/51, 52). Med mnogimi gledališkimi deli je napisal tudi opero »Die (!) Seefahrer«, ki naj bi bila, če so podatki točni, prvič uprizorjena na Dunaju leta 1793. Drugi njen avtor pa je Vincenc Mašek (Maschek). Ta je bila po Stiegerjevih navedbah izvedena v Gradcu.[27] Kdaj, ni znano, morda, ko je bil tam kapelnik Stanovskega gledališča njegov sin Gašpar. Eitner (Q [6]/366) in Gerber tega dela ne poznata, pač pa Fétis ([6]/15), ki za V. Maška omenja opero v češkem jeziku »Le Navigateur aux Indes«, izvedeno prvič v Pragi in najbrž identično z opero »Der Seefahrer«. Po teh podatkih Zöllner ni mogel imeti v svojem sporedu ne Mederitscheve ne

Maškove opere. Utegnil je biti še kak tretji avtor, ki pa za zdaj ni znan.

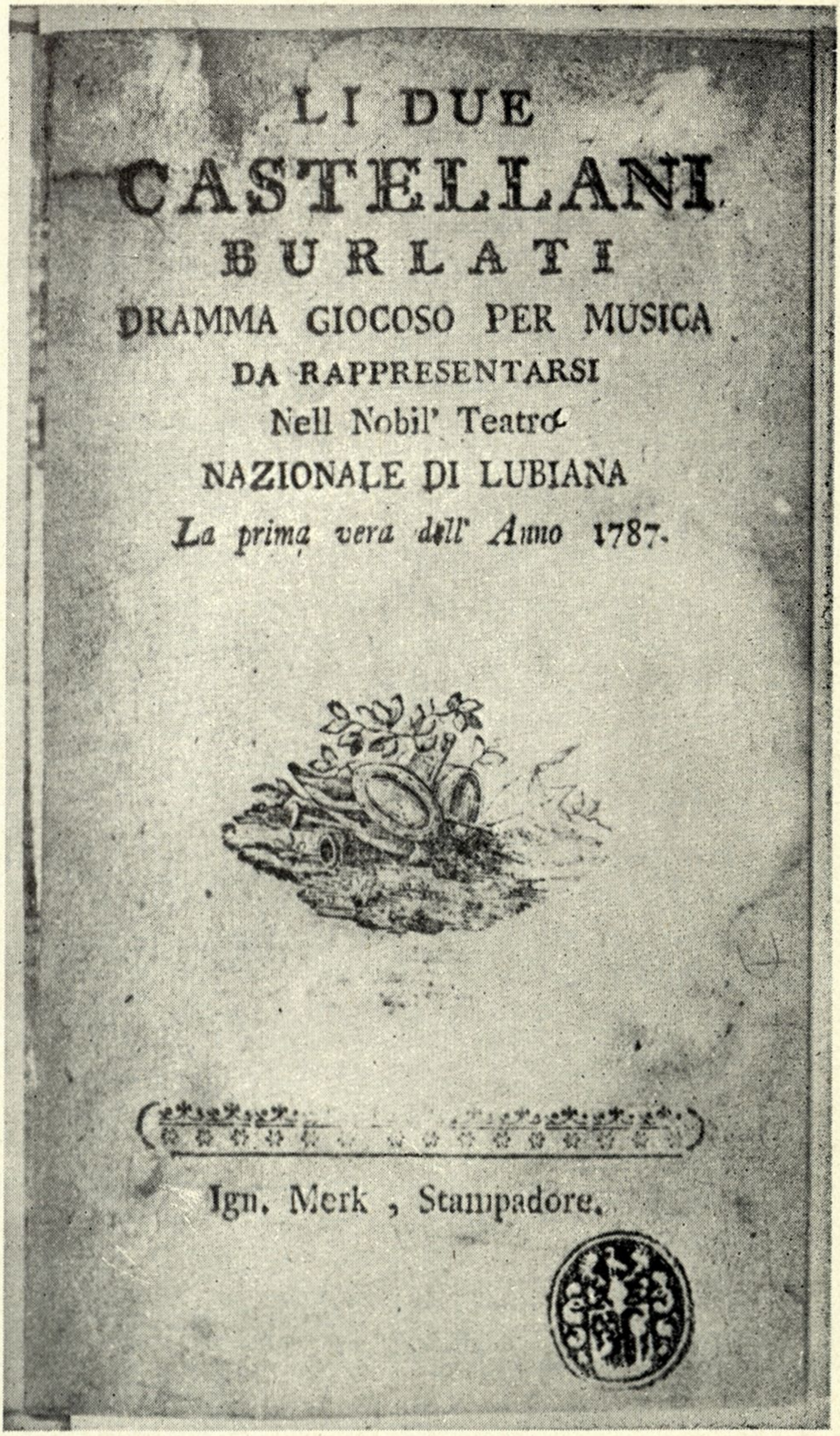
Singspiel »Der gefoppte Bräutigam« Stieger (I/1/310) sicer omenja, vendar brez slehernih nadaljnjih podatkov. Očitno pa je bil njegov glasbeni oblikovalec popularni Dittersdorf. Skladatelj dela »Der Hausschmidt«, ki je bilo verjetno kak singspiel, ni znan, tudi Stieger ga nima, ravno tako ne skladatelja opere ali singspiela »Der Töpfer«; tega je uglasbil Johann André. Za čuda je našel »Der Fassbinder« kar celo vrsto skladateljev, med katerimi so bili François Joseph Gossec, Johann Heinrich Röhm (1779) in Johann Schenk (1798), pa še nekateri kasnejši glasbeniki, kot n. pr. Michael Umlauff (Umlauf), Karl Traugott Eisrich, Ferdinand Fränzl in M. Hebenstreit. Snov so upodobili v formi singspiela, operete, komične opere in tudi baleta. V Zöllnerjevem primeru gre pri izbiri med Gossecom in Röhmom bržkone za prvega. Tudi za singspiel »Der Schlosser« se ponujata dve možnosti, menda je izbral Zöllner glasbo že omenjenega skladatelja Mederitscha. Niz možnosti je tudi za singspiel »Weinlese«, ki so ga komponirali skladatelji Schenk,[28] Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, Ignaz Beecke in še drugi na tekste raznih avtorjev. Prva izvedba Schenkovega singspiela je bila leta 1785, Beeckejevega pa 1782. Očitno pa gre v Zöllnerjevem sporedu za Schenka, ki je bil principalu v Ljubljani nastopajoče družine kot priznan dunajski avtor bržkone bliže kot Beecke, čigar delo je bilo krščeno v Mannheimu. Končno obsega Zöllnerjev spored še singspiel »Wosenfest«, ki pa ga Stieger ne pozna; tudi drugi viri, ki jih je v obilici, ga ne omenjajo.

Izmed odrskih glasbenih del, ki jih predlaga Zöllner v omenjenem seznamu, sta bili razen tistih, ki zanje ni mogoče določiti natančnega datuma nastanka ali krsta, le dve iz časa po letu 1785: »Una Cosa rara« in »Doktor und Apotheker«, obe iz leta 1786. Zato lahko sklepamo, da je imel tista, ki so bila komponirana do leta 1785, naštudirana vsa ali vsaj večji del že takrat, ko je v sezoni 1785—1786 gostoval v ljubljanskem Stanovskem gledališču. Tudi če nimamo neposredne argumentacije, smemo torej verjeti, da

jih je s svojo družino, če že ne v celoti, pa vsaj deloma tedaj tudi uprizoril.

Z gostovanjem Zöllnerjeve družine v sezoni 1787—1788 sicer ni bilo nič. Po navedenem pismu se je med Zöllnerjem in Barbom razvilo dopisovanje, v katerem je Barbo postavljal najrazličnejše pogoje: zahteval je dobro pevko, odklonil je plese, obljubil le nagrado. Po mnogih peripetijah, ki so vodile v prave konflikte zaradi tega gostovanja, je stanovski odbor zahteval od Zöllnerja, da mora za spevoigro in dramsko igro preskrbeti dobre igralce, da svoji ženi, ki menda ni ugajala ljubljanskim gledališkim obiskovalcem, ne bo dal v spevoigrah glavne ali večje vloge, da bo oskrbel dobro pevko in, če ta ne bo ugajala ali če družina ne bo ustrezala, da bodo zasegli kavcijo 1000 goldinarjev. Ob teh pogojih so mu pripravljeni prepustiti gledališče za razdobje od začetka novembra 1787 do posta 1788. Zöllner se je izkazal zelo popustljivega in pripravljenega, da bi ustregel zahtevam. Sporočil je, da bodo med pevci nastopili Mad. Martini, ki naj bi pela glavne vloge, medtem ko sta bili za druge vloge izbrani Mad. Mörisch in Zöllnerjeva žena, nadalje prvi basist Weinmüller, mezzobasist Zöllner in tenoristi Habbach, Zach ter Kraus. Hkrati pa se je poleg z Ljubljano pogajal še s Celovcem, kar je izvedel Friedel ter novico sporočil v Ljubljano. Končni efekt je bil, da Zöllner ni prišel s svojo družino v kranjsko prestolnico, ampak je v sezoni 1787—1788 nastopal v Celovcu. Namesto njegove družine pa je v poletnem času leta 1787 nastopala v Ljubljani Bartolinijeva, pozimi 1787—1788 pa Friedlova družina.[29] Preden si ogledamo njuno delo, se še vrnimo v čas med 1786 in 1787.

Johann Friedel je obiskal s svojo družino Ljubljano že leta 1786, ko je nastopal v poletnem času. Ni znano, ali je poleg dramskih uprizarjal tudi glasbena odrska dela. To lahko le domnevamo, ker je bila z njim tudi žena Emanuela Schikanedra, ki je bila dobra pevka in baletka in ji je verjetno Friedel omogočil, da se je uveljavila s te strani v kakem singspielu ali baletu.[30] Podobno smemo sklepati tudi o družini Ernsta Kuhneja, ki je gostovala v sezoni 1786—1787 in je imela med člani dobre pevce in plesalce, pa se je vendarle največ ukvarjala s predstavljanjem dram-



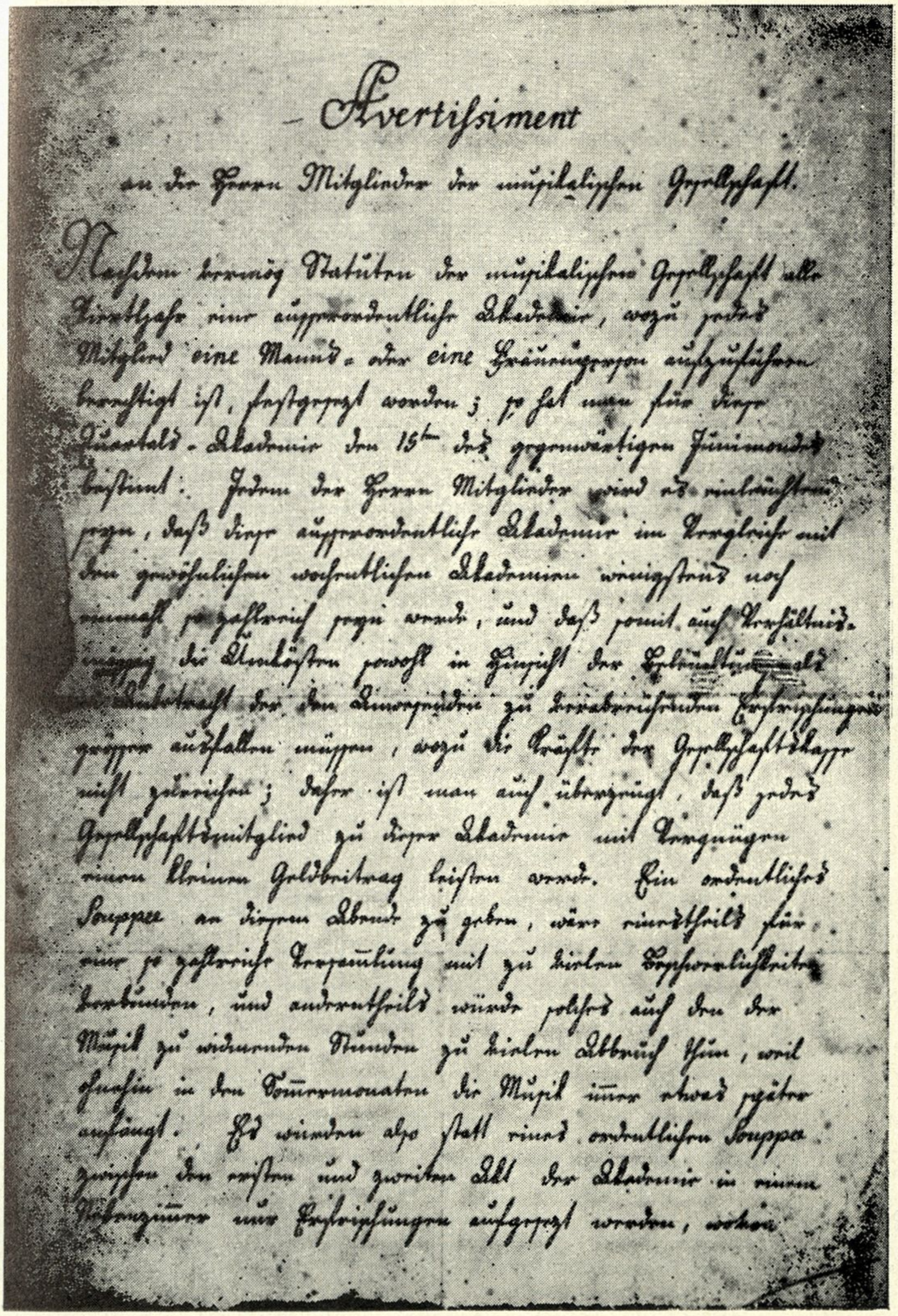
NASLOVNA STRAN LIBRETA ZA OPERO
»LI DUE CASTELLANI BURLATI«
(1787, primerek v SK)

NOBILISSIMI SIGNORI

Dalla voſtra bonta, e gentilezza dipende la ſorte dell'Impreſſario, perchè il concorſo voſtro ai Teatrali ſpettacoli è la ſorgente del ſuo maggiore bene. Ornati come ſiete Nobiliſſimi Signori delle virtù tutte che diſtinguono il voſtro Illuſtre Carattere, amatori della ſcielta Muſica, e delle ottime compoſizioni Poetiche d'Illuſtri Auttori, jo fondo ſopra una ſolida baſe le mie ſperanze. Il voſtro benefico genio vorrà che non demeriti preſſo di voi tanto più, che per quanto mi fù poſſibile non hò laſciato di pocurarvi a grande diſpendio coſe degne di voi, e della approvazione voſtra. Accettate perciò queſto tributo dell'oſſequio mio riverente, aſſicurandovi che portarò indelebilmente ſcolpita la memoria del voſtro favore, e della voſtra bontà, e col maggiore riſpetto mi dichiaro.

Um. Dev. Obbl. Servitore
Giuſeppe Bartolini, Impreſſ.

BARTOLINIJEVO POSVETILO V LIBRETU
»LI DUE CASTELLANI BURLATI«

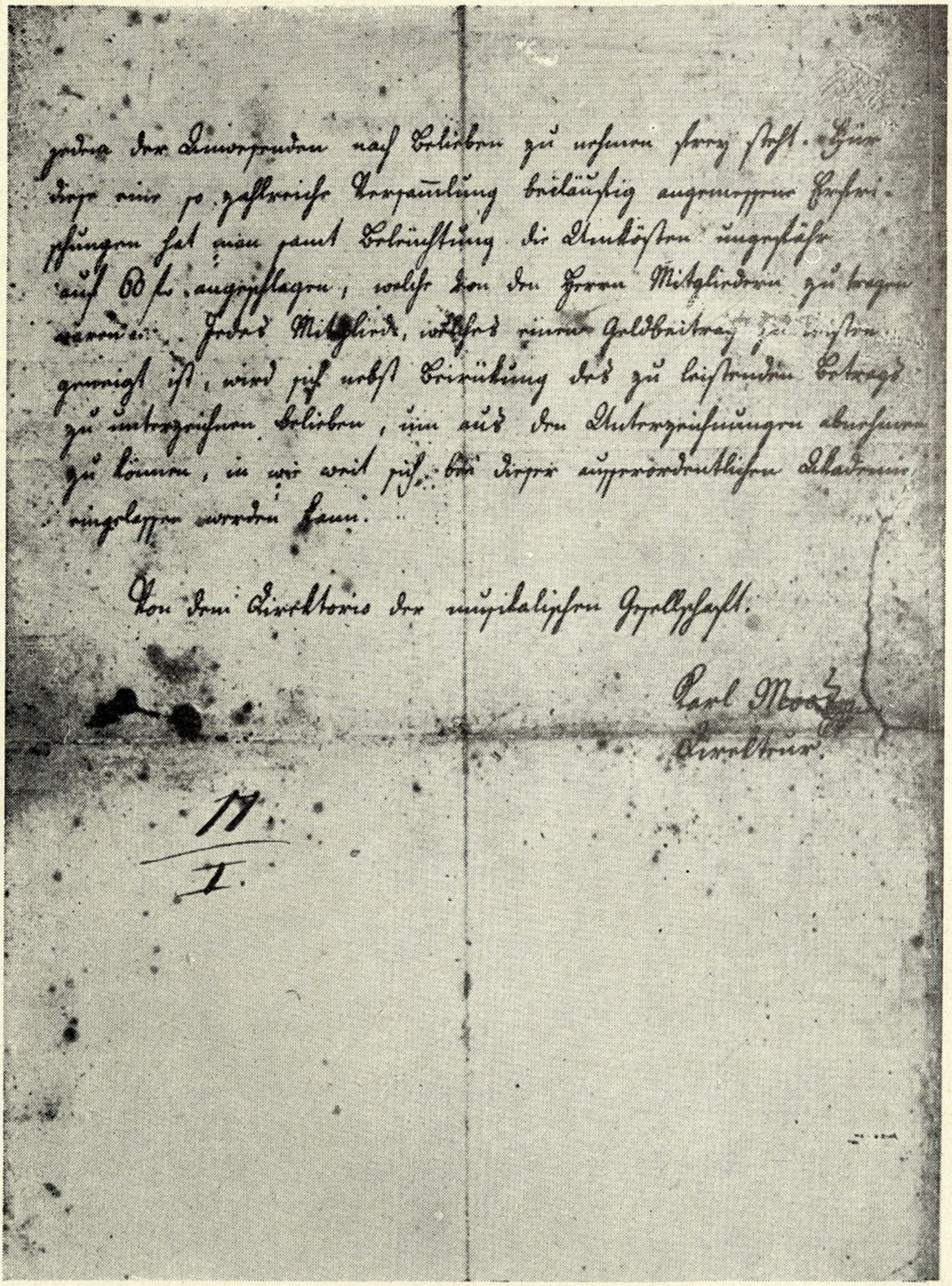


Avertissement

an die Herren Mitglieder der musikalischen Gesellschaft.

Nachdem bronnay Statuten der musikalischen Gesellschaft alle Freitage eine ausserordentliche Akademie, wozu jedes Mitglied eine Mandl- oder eine Frauenzimmer aufzuführen berechtigt ist, festgesetzt worden; so hat man für diese Quartal-Akademie den 15ten des gegenwärtigen Jenners bestimmt. Jedem der Herren Mitglieder wird nochmahls gegen, dass diese ausserordentliche Akademie im Vergleiche mit den gewöhnlichen wochentlichen Akademien wenigstens noch einmahl so zahlreich gegen werde, und dass somit auf Verfälligkeit wegen die Thorlösten sowohl in Ansehung der Gelegenheit der den Eingängen zu verabreichenden Erfrischungen grossen aufhalten müssen, wozu die Kürze der Gesellschaftszeit nicht gestattet; daher ist man aufgelegt, dass jedes Gesellschaftsmitglied zu dieser Akademie mit Vergnügen einen kleinen Geldbeitrag leisten werde. Ein ordentliches Souppee an diesen Abend zu geben, wäre einerseits für eine so zahlreiche Versammlung mit zu hohen Kostenaufwand verbunden, und andererseits würde solches auf den der Musik zu widmenden Stunden zu hohen Abbruch thun, weil solches in den Vorzimmern die Musik einer ohnedem gehörig aufhängt. Es würden also statt einer ordentlichen Souppe zwischen den ersten und zweiten Akt der Akademie in einem Nebenzimmer nur Erfrischungen aufgetragen werden, wobei

MOOSOVA NAVODILA ČLANOM FD
(izvirnik v FA, NUK, M.)



MOOSOVA NAVODILA ČLANOM FD
(izvirnik v FA, NUK, M.)

skih iger.[31] Za njo je spomladi in poleti 1787 s svojo družino zabaval ljubljansko publiko italijanski impresarij Giuseppe Bartolini, ki je nato tu gostoval še naslednja leta (1788, 1789, 1790). Njegova gostovanja so toliko zanimivejša, ker značilno posvetijo v zahteve in razvajeni okus ljubljanskih opernih obiskovalcev.

Bartoliniju je bilo namreč gostovanje dovoljeno s pogojem, da bo v njegovi družini sedem solistov, prvi violinist in kapelnik. Vse to osebje pa mora biti za Ljubljano novo in pripraviti mora vsaj štiri opere in vrhu tega še dve, če katera prvih štirih ne bi ugajala. Kot osebje morajo biti novost za ljubljansko mesto tudi opere, biti morajo najnovejše skladbe najbolj priljubljenih skladateljev v Italiji. Kostumi in dekoracija morajo biti čim boljši. Če bodo izpolnjeni ti pogoji, bo Bartolini dobil Stanovsko gledališče brezplačno in še dotacija se mu obeta.[32]

Zahteva po kapelniku in prvem violinistu pravi, da razen njiju nastopajoče gledališke družbe niso vodile s seboj instrumentalistov. To velja tako za Bartolinijeve operiste kot za druge gledališke družine, ki so gostovale v Ljubljani. Muzike, ki so sestavljali orkester, so dobile v Ljubljani, kar potrjuje že omenjeno trditev, da je bilo tu takih glasbenikov dovolj in da so očitno ustrezali tudi glede na kvaliteto.

Bartolinijeva družina je leta 1787 izvedla petdeset predstav.[33] Med njimi je bila tudi »dramma giocoso per musica« z naslovom »Li due castellani burlati«, katere skladatelj je bil Vincenzo Fabrizi. Libreto navaja, da je bila uprizorjena »nell Nobil' Teatro Nazionale di Lubiana«, kar je formulacija, ki je doslej v nazivanju Stanovskega gledališča še nismo zasledili in je menda nastala pod vplivom novega snovanja gledališč s tako oznako,[34] odkar je Jožef II. Dvorno gledališče preimenoval v »Hof- und Nationaltheater«.

Omenil sem že, da je pozimi 1787—1788 nastopala Friedlova družina, s katero sta prišla tudi baje odlična pevka Antonija Hoffmann in spreten pevec Rubens.[35] Ta družina je še imela poleg dramskega dokaj bogat glasbeni spored, tako dela skladateljev Dittersdorfa (Doktor und Apotheker), Glucka (Die Pilgrimme von Mekka), Grétryja

(Der Hausfreund, Zemire und Azor), Martina y Solerja (Cosa rarra), Christiana Gottloba Neefeja (Adelheit von Veltheim), Paisiella (König Theodor in Venedig), Salierija (Die Grotte des Trofonius), Schinka (Althea), Umlauffa (Das Irrlicht), Petra Winterja (Leonardo e Blandine) in P. J. G. Zimmermanna (Andromeda und Perseus).[36] Posredovala je torej opere, ki so veljale za standardne in so jih z uspehom predstavljali tudi na odrih večjih in pomembnejših evropskih gledališč, kot je bilo ljubljansko.

Za Friedlom so spet gostovali Bartolinijevi operisti, ki so se ljubljanskemu opernemu občinstvu s svojim sporedom in kvaliteto očitno priljubili. S svojimi predstavami so izpolnili pomladansko in poletno sezono 1788, ko so izvedli vrsto oper. Med njimi navaja libreto tudi »Le Nozze in Contrasto«. Pravi, da je to »drama giocoso per musica«, ki so jo dajali »nell nobile Teatro di Lubiana«.[37] Ime ljubljanskega Stanovskega gledališča je torej imelo v različni rabi mnogo variant. Dodatek »nazionale« je bil tokrat iz kdo ve kakšnih razlogov, vendar gotovo ne bistvenih, izpuščen, četudi gre pri tem gostovanju za isto gledališko družino in istega impresarija kot v letu 1787, ko smo izvedeli za »Nobil' Teatro Nazionale«.

Zanimivo utegne biti dejstvo, da so pravkar omenjeno opero, ki ji je glasbo napisal Giuseppe Valentini, izvedli v počastitev instalacije Mihaela barona Brigida, prvega in doslej zadnjega ljubljanskega nadškofa. Ta izhaja iz istrske družine baronov Brigidov; rodil se je v Trstu in vladal ljubljanski škofiji za Karlom Herbersteinom. Imel je velik smisel za vnanji sijaj in ljubil je razkošje. Zato se je z njim spet vzpel italijanski okus v ljubljanskem glasbenem življenju. Značilno je, da so njegovo umestitev proslavili z opero buffo in ne z opero serio, kot bi pričakovali za osebnost te vrste. To pa je prijalo Brigidovi muzikalni oziroma estetski orientaciji. Napovedovalo je, da bo na izbiro gledaliških družb poskusil poleg stanov in posebej Zoisa vplivati tudi novi nadškof, ki si bo želel še večji dotok italijanske opere.

Zimsko sezono Stanovskega gledališča je za 1788—1789 oskrbela družina Franza Antona in Barbare Göttersdorf, ki je menda poleg dramskih iger predstavljala tudi singspiele

in opere, pa bržkone ni najbolj uspela.[38] Poleti 1789 je spet igrala Bartolinijeva družina, mimogrede pa se je v tem času ustavil v Ljubljani s svojo skupino tudi Franz Xaverius Felder, o katerem pa ni znano, ali je ob tej priložnosti s svojimi izvajalci tudi kaj delal.[39] Za sezono 1789—1790 se je potegoval Gaetano Ferroni, impresarij operistov iz Bologne, vendar ni potrjeno, ali je res prišel ali ne. Pač pa je v letu 1790 nastopala v Stanovskem gledališču družina Georga Wilhelma (»Wilhelmische Sänger- und Schauspieler Gesellschaft«), ki je uprizarjala oboje, dramske igre in opere. Med drugimi je predstavila opero »L'arbore di Diana« (Vicente Martin y Soler), s katero so Ljubljančani počastili graškega guvernerja, ko je obiskal njihovo mesto. Poročila pravijo, da je bila ta opera »bey einem vortreflichen Orchester gegeben«,[40] kar pomeni priznanje domačim instrumentalistom in dobro označuje njihovo kvaliteto. Ob tej priložnosti se je guvernerju predstavila tudi »adeliche theatral Liebhaber Gesellschaft« ali včasih imenovana tudi »Gesellschaft der Theaterfreunde«, ki je menda imela znatno kvalitetno raven, če se je drznila nastopiti vpričo dobre Wilhelmove družine in ob neposredni tradiciji Bartolinijevih operistov. Wilhelmova družina je v istem letu, 1790, počastila tudi kronanje cesarja Leopolda II. Potem ko so izzvenele pavke in trobente, je v Stanovskem gledališču uprizorila Paisiellovo opero »Il Re Teodoro in Venezia«, seveda v nemškem jeziku, in zanjo žela veliko priznanje številne publike.[41]

Glasbeno nudijo sporedi v razdobju 1782—1790 nastopajočih gledaliških družb in v primerjavi s sporedi izpred leta 1782 kaj zanimivo in tudi poučno sliko. Obsegali so dela najbolj priznanih mojstrov italijanske (Paisiello, Salieri, Fabrizi, Valentini, Sarti, Guglielmi in drugi), nemške (Mozart, Gluck), francoske (Monsigny, Grétry) in španske opere (Vicente Martin y Soler) in najboljše primerke singspiela (n. pr. Dittersdorf, Umlauff). Kljub vedno večjemu navalu singspielov in melodram pa je odločno prevladovala italijanska opera, ki so jo marljivo gojile tudi nemške gledališke družine. To je tudi povsem razumljivo. Saj ni bilo mogoče čez noč izpremeniti utrjenega okusa gledališkega

občinstva, ki je bilo predvsem usmerjeno v italijansko opero in s tem tudi v način estetskega prilagajanja, kakor ga je zahtevala italijanska smer. Jožef II. je sicer hotel potisniti romanske (italijanske in francoske) vplive v ozadje, kar se ni kazalo le v gledališčih glavnega mesta Dunaja, ampak podobno tudi v provincialnih prestolnicah. Singspiel se je res razrasel, z njim tudi zvrst nemške komične opere. Ne to ne ono pa ni moglo resno kljubovati italijanski operi. Vsaj tedaj še ne in še precej časa kasneje tudi ne, kot bomo lahko spoznali. Sicer se bo pa na dejstvih pokazalo, da si je nasproti dunajskemu singspielu, ki se je vsebinsko razlikoval od Hillerjevega srednjenemškega tipa singspiela, italijanska opera v osemdesetih letih 18. stoletja spet priborila popolno veljavo in dosegla popolno dominanco za nekaj desetletij ne le v manjših gledališčih, ampak tudi v osrednjem dunajskem National-Theatru, se pravi v Dvornem gledališču.

Četudi slovensko ozemlje v zadnjih desetletjih 18. stoletja nacionalno še ni bilo eksponirano in zato nacionalistične težnje Jožefa II. tu v takem obsegu še niso bile aktualne kot drugod, so se v gledališkem delu deloma vendarle čutile. Pa ne naperjene proti Slovencem, kajti to v tistem trenutku še ni bilo potrebno. Pač pa proti italijanskim vplivom, ki so prihajali z gostujočimi italijanskimi opernimi družinami. Zato so začeli izpodrivati italijanske operiste in dajati prednost nemškim gledališkim družbam. V obdobju po letu 1779, torej začenši s Schikanedrom, so nemške skupine zares čedalje bolj obvladovale ljubljansko Stanovsko gledališče. Do leta 1790 je bil izjema le Bartolini, ki je večkrat gostoval s svojimi operisti. To pa je le dokaz, da je bila njegova družba v primerjavi z nemškimi boljša in da je uživala večje zaupanje, priljubljenost in popularnost. To je tudi vplivalo na stanovski odbor, da se je, čeprav mu je vladni kurz narekoval drugače, v nekaterih primerih odločil raje za italijanske operiste kot za družine nemških gledaliških podjetnikov. Tak sklep potrjujejo med drugim tudi viri iz leta 1789, ko je zaradi slabih izkustev z nemškimi družbami spet dovolil gostovanje Bartoliniju.[42]

Delo nemških gledaliških družin, odnos stanovskega odbora do njihovega angažiranja in ponovna gostovanja

italijanskih operistov, vse to je mogoče in tudi treba gledati z dveh vidikov. Z ene strani so nemške družine v ljubljanskem mestu uveljavljale ali vsaj skušale uveljaviti nemški singspiel in nemško opero in njihovi pevci so peli italijanske opere v nemškem jeziku. S tem so te družine opravljale nalogo, ki je bila v skladu s težnjami centralnih oblasti. Vendar niso mogle, četudi bi hotele, odvrniti gledališkega občinstva od italijanskih oper, ki so mu bile mnogo bolj pri srcu od nemških glasbenih odrskih del. Še več. Italijanskih oper ne le da niso mogle odstraniti s svojih glasbenih sporedov, v katerih bi v tem primeru nastala nenadomestljiva praznina. Pred njimi in pred kvaliteto italijanskih operistov, ki so imeli na svoji strani sijajno in dolgo tradicijo, so morale celo po svoje kloniti, kar kaže Bartolinijev primer. Cilja, ki naj bi ga izpolnile, v resnici niso dosegle, a še preden bi ga bile morda lahko, za kar pa bi bilo potrebno daljše razdobje in še večji vzpon nemške opere ter singspiela, se je italijanska opera znova razživela na deskah ljubljanskega gledališkega odra in povsod drugod v zahodnem, srednjem in celo vzhodnem evropskem prostoru.

Trditev, da bi že z letom 1780, torej s Schikanedrom, nemški element prevzel vodstvo odrske programske politike ljubljanskega Stanovskega gledališča, je torej pretirana. Morda velja za dramsko predstavljanje. Nikakor pa ne za glasbeno in če bi že veljala tudi za to, bi veljala le formalno, ne pa tudi vsebinsko.[43] Programi in odnos gledališkega občinstva do izvajalcev in izvedenih del to nazorno kažejo. Rezultat prikazanih prizadevanj Stanovskega gledališča do leta 1790 je bil ta, da sta se sicer nemška opera in singspiel počasi prebijala. Italijanska opera, ki v tem času pravzaprav nikoli ni nehala biti aktualna, pa je zableščala poslej še bolj kot doslej.

Prehodno obdobje, o katerem govorimo, predstavlja torej izredno zanimivo fazo. Za premoč sta se začenjala boriti italijanska opera in nemški singspiel, svoje moči, sposobnosti in kvaliteto so preizkušali izvajalci nemških gledaliških družin z italijanskimi operisti. To je pospešilo z ene strani dotok novih zvrsti, ki so bile sad novih

glasbenih in družbenih gibanj na nemških tleh, rezultat prizadevanj nemških gledaliških družb in dela nemških skladateljev komične opere in singspiela. Z druge strani pa je na Slovensko živahno pritekala romanska, to je italijanska, francoska in španska opera. Novo in staro se je sprijemalo. Staro pa je večidel še vedno zmagovalo, pri čemer mu ni pomagala le trdno zakoreninjena tradicija, ampak tudi poživitev z novimi umetnostnimi idejami, ki označuje tako opero buffo kot opéro comique.

Umetnostna in politično pogojena trenja nacionalnega nemškega značaja so na Slovenskem živo odsevala v gledališkem delu, čeprav je bilo to ozemlje odmaknjeno od notranjih avstrijskih provinc. Bilo pa je pomembno toliko, kolikor je mejilo na italijanski teritorij in se je zato neposredno vezalo na italijanske stilne vplive. Ta trenja na drugih glasbenih toriščih bržkone niso bila tako intenzivna. Za koncertno reprodukcijo tako rekoč ni virov in zato ne vemo o njej malone nič. Verjetno pa je tudi v njej barok igral še vedno veliko vlogo, četudi so vanjo podobno kot v gledališki glasbi prihajali dosežki novih glasbenih snovanj. Podobno je moralo biti v cerkveni glasbeni praksi, kakor se je ta izvajala v večjih središčih in predvsem v Ljubljani. Tudi zanjo so viri tega razdobja neznatni. Vendar je na voljo dokumentacija, ki posredno kaže situacijo, v kateri je bila cerkvena glasba do leta 1790. Najbogatejša je za škofovsko kapelo ljubljanske stolnice, kjer se zdaj v primerjavi z neposredno preteklostjo stanje ni kdovekaj spremenilo.

Vloga cerkvene glasbe je spričo večje aktualnosti in pomembnosti posvetne upadala že v baročnem obdobju. Po njem se je upadanje nadaljevalo, saj je glasbeni razvoj zdaj še izraziteje potekal v začrtani smeri. Pa ne le s čisto glasbenega vidika, se pravi glede vedno večjega vdiranja posvetnega duha, ki je cerkveno glasbo odtujeval njenemu temeljnemu smislu in namenu. Nastajale so marveč tudi razne notranje težave, ki jih kažejo razni cerkveni glasbeni kori. S tem pa se je kriza cerkvene glasbene prakse še večala in klicala po reformi, za katero kljub potrebi vendarle še ni bil čas. Tu pa tam vzlic temu zasledimo poskuse, kako

bi bilo treba narediti vsaj notranji red, če še duhovna reforma cerkvene glasbe ni bila predmet zanimanja visokega klera. Temu je v Ljubljani in drugod baročna smer, ki je prevevala izvedbe na cerkvenih korih, prijala zdaj in tudi še kasneje. Med cerkvene dostojanstvenike, ki so podpirali tak način glasbene dejavnosti tudi v cerkvi, sodi zlasti nadškof Brigido, ki je svoj glasbeni okus dobro izpričal že ob instalaciji leta 1788. Prav on pa je čutil potrebo, da reorganizira glasbeni kor ljubljanske stolnice, ki očitno ne pred njim, ko je vladal škof Karel grof Herberstein, in ne ob njegovem nastopu ni bil tak, kot bi moral biti.

V viru iz leta 1790 so obsežne sugestije in načrti za ureditev škofovske kapele. Po Brigidovem naročilu ga je menda sestavil kak ljubljanski kanonik, čigar ime pa iz dokumentov ni razvidno.[44]

Smisel prvega dokumenta je kritika dotedanjih razmer in predlog za izboljšanje. Iz njega razberemo, da so na korih stolnice in šentjakobske cerkve že dalje časa nerednosti. Osebe, ki so bile nastavljene za muziciranje, niso izpolnjevale svojih dolžnosti. Za novega kapelnika je Brigido poklical Pellegrina Del Fiumeja (Delfiume). S tem se je hotel, vse kaže tako, znebiti cistercijanskega patra Friedricha Wilhelma, ki je bil do razpusta stiškega samostana tamkaj regens chori in so ga nato zaposlili v ravno taki funkciji v ljubljanski stolnici. Vendar ni ustrezal. Najbrž ne zaradi starosti, kajti nadškof ga je hotel skupno z nekim patrom Karlom, ki je kot Friedrich Wilhelm bržkone prišel iz Stične, zaposliti na ustreznejšem, duhovniškem mestu. Iz tega bi utegnili hkrati sklepati, da tudi glasbeni kor stiškega samostana ni bil kdovekaj vreden. Saj vsa dokumentacija, ki jo tu omenjam, razodeva težnjo, da bi se z reorganizacijo povečala kvaliteta glasbenih izvedb tako v ljubljanski stolnici kot v šentjakobski cerkvi. In če pater Friedrich Wilhelm ni bil sposoben za stolnico, tudi ni mogel v redu izpolnjevati svojih glasbenih dolžnosti na koru stiškega samostana. Ko je Brigido z energično potezo odstranil tega cistercijana, naj bi kapelnik Pellegrino Del Fiume sočasno postal tudi regens chori. Obe funkciji, to spoznamo iz omenjenega dokumenta, namreč nista bili nujno povezani.

Dalje omenja ta dokument glasbenike, ki so delovali v škofovski kapeli. Med njimi so bili Johann Leibinger, ki je bil že leta 1759 učitelj v Kranju, od koder je leta 1765 prišel v ljubljansko stolnico, kjer se omenja kot »Schulmeister« v letih 1783, 1785, 1790 in še kasneje, nadalje njegov pomočnik, »Untermeister« (succentor) Johann Bittscheider in organist Franc Trček (Tertschka, Tortschka).[45] Morali so skrbeti za koralno petje in sodelovali so v figuralni glasbi. Prvi je moral v smislu omenjenega dokumenta delovati kot violist, drugi kot kontrabasist in tretji kot organist, vsi trije pa so gotovo že dotlej opravljali to delo. Dokument je očitno hotel potrditi njihove stalne funkcije in opozoriti na izpolnjevanje dolžnosti.

Kot deška pevca se navajata Janez Rojc (Johann Roitz) in Joseph Ignatz Klaus. Rojc menda ni bil kdovekaj sposoben za svoje delo, oba s Klausom pa sta bila hkrati neredna. Zato je predlagal neznani predlagatelj, da ju je treba s 1. majem 1790 odpustiti, da si bosta lahko pravi čas poiskala zaposlitev, ki bo primernejša za vzdrževanje. O Klausu pa so menda imeli v stolnici ugodnejše mnenje, kajti v naslednjih letih je bil tam violinist, kar naj bi bil postal na račun nekega, morda idrijskega Dorscha.

Seveda pa so na stolnem koru kljub temu potrebovali sopranista ali diskantista in altista. Dokument poudarja, da je treba dečka, ki bi opravljala to delo, poučevati v pevski umetnosti. Da bi ju starši pri odločanju za ta poklic bolj vneto podpirali, jima je treba povečati dohodke. S tem je želel predlagatelj doseči dvojni cilj: mesti bi bili zasedeni z dobrima pevcema, hkrati pa bi se zmanjšali izdatki glasbenega fonda. Oba pevca bi bilo treba uvesti še v instrumentalno glasbo, kjer bi ju kasneje tudi mogli uporabiti. Poučevanje obeh dečkov naj se zaupa Bittscheiderju, ki naj ju seznani s temeljnimi pravili. Izpopolni pa naj ju kapelnik, prihodnji regens chori.

Omenjeni dokument nadalje predlaga upokojitev Janeza Jurija Unterwegerja, ki zaradi velike starosti ne more več dobro opravljati dolžnosti, sicer zelo sposobnega Jožefa Flickschuha pa naj nadomesti Jožef Schwertner. Wolfgangu Schmittu (Schmith, Schmidt), ki je pripadal zadnji gene-



LJUBLJANSKI NADŠKOF MIHAEL BARON BRIGIDO
(izvirnik v škofijski palači v Ljubljani)

raciji odpravljenih mestnih muzikov, naj se k plači odobri dodatek, da bo mladino poučeval v raznih instrumentih.

Regens chori naj pazi na smotrno rabo strun, muzikalij, instrumentov in podobnega, da ne bi nastajali novi izdatki. Glasbo naj vodi ob vsaki priložnosti, ko je to potrebno. Vsakega muzika, ki ne izpolnjuje dolžnosti, je treba najprej opomniti, če to ne pomaga, pa javiti in izvesti ustrezne konsekvence.[46]

Sestavljavec tega predloga je moral biti temeljito poučen o slabostih, ki so se kazale na glasbenih korih stolnice

in šentjakobske cerkve. Teh je moralo biti precej, ne šele z Brigidom, ampak že od prej. Saj je znano, kako je bilo v stolnici, ko je bil v letu 1775 organist Jurij Naborè. Res so ga kmalu odslovili, pa najbrž tudi njegov naslednik Trček ni povsem ustrezal. Skrb za red, za kvalitetnejše instrumentaliste in pevce in za sposobnejši naraščaj je vodila predlagatelja k spremembam na omenjenih, pod enim vodstvom združenih korih.

Iz priloge omenjenega dokumenta izvemo natančen sestav vseh, ki so do reorganizacije delovali na korih obeh cerkva. Po vrsti so navedeni Friedrich Wilhelm (»Exsitticher Chordirektor«) s plačo 300 goldinarjev, Johann Leibinger (»Chor- oder Schulmeister«), ki je na leto dobival 250 goldinarjev, Franc Trček (Tertschka) z letno plačo 200 goldinarjev in s funkcijo organista, »Untermeister« Johann Bittscheider in »Vicedirektor« Wolfgang Schmitt, ki sta na leto dobivala po 150 goldinarjev, nadalje instrumentalisti (»Geiger«) Janez Jurij Unterweger, Johann Wenzel Schmutzer, Jožef Flickschuh in Johann Schedwy,[47] katerih letni prejemki so bili po 100 goldinarjev, kar je dobival tudi pevec Cassian Profanter, medtem ko sta prejemala Wenzel Stech in Janez Rojc po 90, Joseph Ignatz Klaus pa po 80 goldinarjev.

S predvideno reorganizacijo pa naj bi bil sestav naslednji: kapelnik in regens chori (Kapellmeister und Chordirektor) je Pellegrino Del Fiume, ki je hkrati violinist (»Vertritt zugleich die Stelle eines Geigers«). V novem sestavu je Friedrich Wilhelm že izpuščen. Sledijo »Violongeiger« Johann Leibinger, organist Franc Trček in kontrabasist Johann Bittscheider, za katere velja pripomba, da morajo vsak dan sodelovati pri koralnem petju (»Diese 3 Indiviua müssen sich zu allen-täglichen vorkommenden Choralverrichtungen gebrauchen lassen«), za Bittscheiderja pa še posebej določba, da mora dečke poučevati v pevski umetnosti, za kar bo prejemal dodatek letnih 30 goldinarjev. »Vice-Chordirektor« je ostal in je bil angažiran sočasno tudi kot violinist Wolfgang Schmitt,[48] med drugimi instrumentalisti pa so navedeni Joseph Schwertner, Johann Schedwy, Wenzel Stech in Johann Wenzel Schmutzer, med katerimi

sta morala dva obvladati tudi pihala oziroma trobila, da bi ju mogli po potrebi uporabiti tudi v tej smeri.[49] Kot tenorist je bil še nadalje izbran Cassian (Kassian) Profanter, medtem ko imeni diskantista in altista nista navedeni.

Glasbeni kor naj bi po tem seznamu štel 12 glasbenikov: poleg kapelnika in organista osem instrumentalistov, če prištejemo sem tudi samega kapelnika kot violinista, nadalje tenorista, diskantista in altista. Med instrumentalisti pa so morali biti godalci, pihalci in trobilci. Kar lepa zasedba, če bi glasbeno delo teklo v redu in bi bile izvedbe kvalitetne.

Vendar ta predlog še ni bil dokončen. Iz neposredno sledečega časa imamo še drug seznam,[50] ki prav tako najprej navaja dotedanji status, zatem pa novega, ki se nekoliko razlikuje od prej omenjenega in je tudi v razdelitvah funkcij natančnejši. Po tem seznamu naj bi sestavljali škofovsko kapelo: Del Fiume, ki mu je bilo zaupano vodstvo obeh glasbenih korov, stolnega in šentjakobskega,[51] organist Trček, violist Schmutzer, violinista Herzwolf in Schmitt, ki tu nima več funkcije vicedirektorja in za katera je določba, da morata biti na voljo tudi za igranje na drugih instrumentih (»mit der Verbindlichkeit, dass sie sich auch zu andern Instrumenten nach Erforderniss gebrauchen lassen sollen«), violinisti Klaus,[52] Schwertner in Schedwy, ki so bili slabše plačani kot prva dva, basist Bittscheider, ki se mu nalaga tudi dolžnost poučevanja petja,[53] tenorist Profanter, nato sopranist in altist, katerih imeni pa nista navedeni, ker se konkretno zanju še niso odločili, instrumentalista za oboo in klarinet Kunschek (Kunšek) in Wagner ter instrumentalista za rog in clarin Pokorni (Pokorný) in Stech.

Instrumentalisti so torej še vedno vodili na koru ljubljanske stolnice, medtem ko so vokaliste uporabljali toliko, kolikor je bilo neogibno potrebno. Terezijanske in jožefinske reforme, ki so hotele izpodriniti instrumentalno glasbo na cerkvenih glasbenih korih, tu očitno še niso bile aktualne ali pa jih še niso izpolnjevali. Cerkvenih pesmaric, ki so nastajale v sedemdesetih letih 18. stoletja, vsaj tu, tako kaže, še niso uporabljali in si ta način okraševanja bogoslužja še ni pridobil veljave.

Poleg že omenjenih seznamov je še tretji, časovno bržkone neposredno poznejši. Sestavljanje glasbenega kora je bilo potemtakem kaj zapleteno vprašanje. Tretji seznam predvideva tole zasedbo: kapelnika (Del Fiume), štiri violiniste (Schmid /Schmith, Schmitt/, Cor Mundi /Kormundi/, Schwertner /Schwärdner/ in Horsch), 2 oboista (»Stech und ein Fremder«), 2 instrumentalista za gozdni rog (»Pokorni, ein Fremder oder Samassa«), sopranista (»ein Student«), contraltista (»ein Student«), tenorista (Profanter /Prafanter/), basista (Bittscheider /Bittscheuder/), organista (Trček /Tertschka/) in kontrabasista (Kral »aus Stein«), violista in čelista, o katerem pravi seznam le »Raufangkürer« (= Rauchfangkehrer).

Iz tega seznama so funkcije posameznih instrumentalistov in drugih glasbenikov, ki so bili vključeni v kapelo, deloma izpadle. Prav tako so bili izpuščeni nekateri muziki, ki so jih dotlej vodili v evidenci, medtem pa so se pokazala nova imena. Med njimi so Samassa, Cor Mundi in neimenovani »Raufangkürer«, ki je gotovo čelist Karl (Carl) Moos, s katerim se bomo še srečali. Cor Mundi je nedvomno Cormundy, namreč František (Francesco) Benedikt Dusík (Dussík, Dussek, Dušek), ki je prišel v Ljubljano leta 1790 in ga bomo tudi še podrobneje spoznali. Kaže, da sta se oba, Moos in Dusík, leta 1790 vključila med instrumentaliste škofovske kapele.

Končni sestav kapele iz dokumentacije ni jasen. Vendar vemo, da so bili v njej poleg drugih muzikov in pevcev Dusík, Klaus, Schwertner, Kunschek in Pokorny. To konkretno potrjuje koncept nekakšne okrožnice, ki jim je bila namenjena. Ta kaže, da se omenjeni glasbeniki — za druge iz neznanih razlogov menda ni bilo potrebno — obvezno opozarjajo na natančno izpolnjevanje dolžnosti in na posledice, ki bi jih imeli v nasprotnem primeru, nadalje na to, naj sodelujejo z instrumenti, za katere so po kapelnikovem mnenju sposobni, naj prihajajo ne le k vajam, ki jih ima kapelnik, ampak naj sodelujejo tudi pri glasbenih prireditvah v škofovski palači, naj se dostojno vedejo nasproti kapelniku in njegovemu namestniku in naj odpo-

vedo službo, če jim več ne ugaja, tri mesece prej, kar velja tudi za nasprotno stranko, to je za škofovsko upravo.[54]

Iz tega koncepta čutimo o marsičem: o volji do reda in vzpostavitve kapelnikove avtoritete, ki je poprej menda ni bilo; o vsestranski razgledanosti instrumentalistov, ki so morali biti uporabni za več instrumentov, pač ustrezno skladbi, ki so jo izvajali na koru. In predvsem se kaže iz tega dokumenta, da so instrumentalisti glasbenega kora stolnice sestavljali po potrebi tudi škofovsko kapelo za prireditve posvetnega značaja v škofovskem dvorcu, to je ob sprejemih visokih osebnosti, ob slovesnih obedih, ko so oskrbovali tako imenovano Tafelmusik in podobno. Nekdanja praksa je torej še vedno cvetela. Kolikor je sredi 18. stoletja zamrla, jo je obnovil posvetno navdahnjeni Brigido, ki se je menda bolj kot za cerkvene brigal za posvetne zadeve in v skladu s svojo mentaliteto posvečal posebno pažnjo glasbi kot sredstvu za vnanji učinek.

Brigido je pritegoval v svojo kapelo poleg domačega tudi tuj element. Sam je bil italijanskega rodu in je imel seveda poseben odnos do italijanskih glasbenikov, kar je pokazal s tem, da je za vodjo kapele postavil Pellegrina Del Fiumeja, ki je seveda že po svoji funkciji določal stilno in idejno linijo celotnega dela. To pa se je nedvomno, tudi če za to nimamo konkretnejših virov, usmerilo v tedanjo italijansko cerkveno glasbo prevladujočega baročnega tipa. Iz tega je še bolj jasno, zakaj terezijanske pesmarice tu niso mogle odmevati tako, kot je bilo zaželeno, in zakaj je bila skrb za reorganizacijo glasbenega kora, ki so ji bili vodilni činitelj instrumentalisti, tako intenzivna. Čeprav je bilo domačih glasbenikov dovolj, je Brigido poklical v svojo kapelo poleg Pellegrina Del Fiumeja tudi nekaj glasbenikov češkega rodu, ki so sicer že precej časa predtem prihajali na slovenska tla ter se zaposlovali na raznih mestih v cerkvenih in posvetnih službah. Od instrumentalistov, ki so prišli v Ljubljano za časa Brigida, so bili Schedwy, Pokorný in Dusík. Drugi so bili domačini slovenskega ali nemškega rodu; med slovenskimi imeni zasledimo Trčka, Krala ali Kralja in Rojca (Roitz). Vsi ti pa so bili menda člani glasbenega kora ljubljanske stolnice že pred Brigidom ali vsaj

večinoma. To spoznamo iz že znanih imen prejšnjega časa, kot so bila n. pr. Flickschuh, Leibinger, Schmitt, Klaus in Rojc. Slednji je bil pevec vsaj že leta 1786, morda tudi že prej.[55]

Vir iz leta 1790 ne dokazuje le sestava in delovnega načina ter stilne smeri glasbenega kora ljubljanske stolnice in šentjakobske cerkve. Pravi tudi o tem, da je pevska šola stolnice sv. Nikolaja, ki je imela dotlej večstoletno tradicijo, še vedno obstajala in delovala. Ne sicer več v nekdanjem obsegu. Njen osnovni smisel in namen, izobraževanje pevcev in instrumentalistov za potrebe škofovske kapele, pa je ostal isti. Glasbeni naraščaj je užival zdaj bolj, zdaj manj skrbno vzgojo. Kakšno učno literaturo so uporabljali njegovi učitelji, med katerimi sta bila v Brigidovem času »Schulmeister« Leibinger in »Untermeister« Bittscheider in poleg njiju Wolfgang Schmitt ter kapelnika Friedrich Wilhelm in Pellegrino Del Fiume, viri ne povedo. Verjetno pa marsikaj iz tega, kar je leta 1776 nudil knjigarnar Promberger. Če je Brigido sam ali preko svojih kanonikov tako vneto skrbel za pevsko in instrumentalno kapelo, je bržkone tudi za učne pripomočke kakor tudi za skladbe, ki so bile potrebne za cerkev in njegov dvorec. Seznama muzikalij stolnice iz tega časa žal ni in zato ni mogoča natančnejša osvetlitev. V tej smeri so mnogo izdatnejši viri spet za čas po letu 1790.

Prikazana reorganizacija škofovske kapele je bila za večjo kvaliteto ter za prenovitev in obnovitev glasbenega dela ljubljanske katedrale nedvomno nadvse koristna. Kajpada ni posegla v bistvo, namreč v reformo duha cerkvene glasbe. Tega namena ni imela in nadškof Brigido menda tudi ni bil tisti, ki bi bil tega željan, sposoben in voljan. Pretehtana izbira instrumentalistov in pevcev ter kapelnika in stroga ureditev prihodnjega načina dela pa je ugodno vplivala na izboljšanje dotedanjega stanja in je nujno morala roditi pozitivne rezultate.

Seveda ni bilo v vseh cerkvah na slovenskem ozemlju tako kot v ljubljanski stolnici in šentjakobski cerkvi. Najbrž se niti druge ljubljanske cerkve niso mogle meriti s tema dvema, ki pa vsaj do reorganizacije tudi nista bili glasbeno zgledni. Kaj šele v provinci. Tam so usmerjali glasbene kore

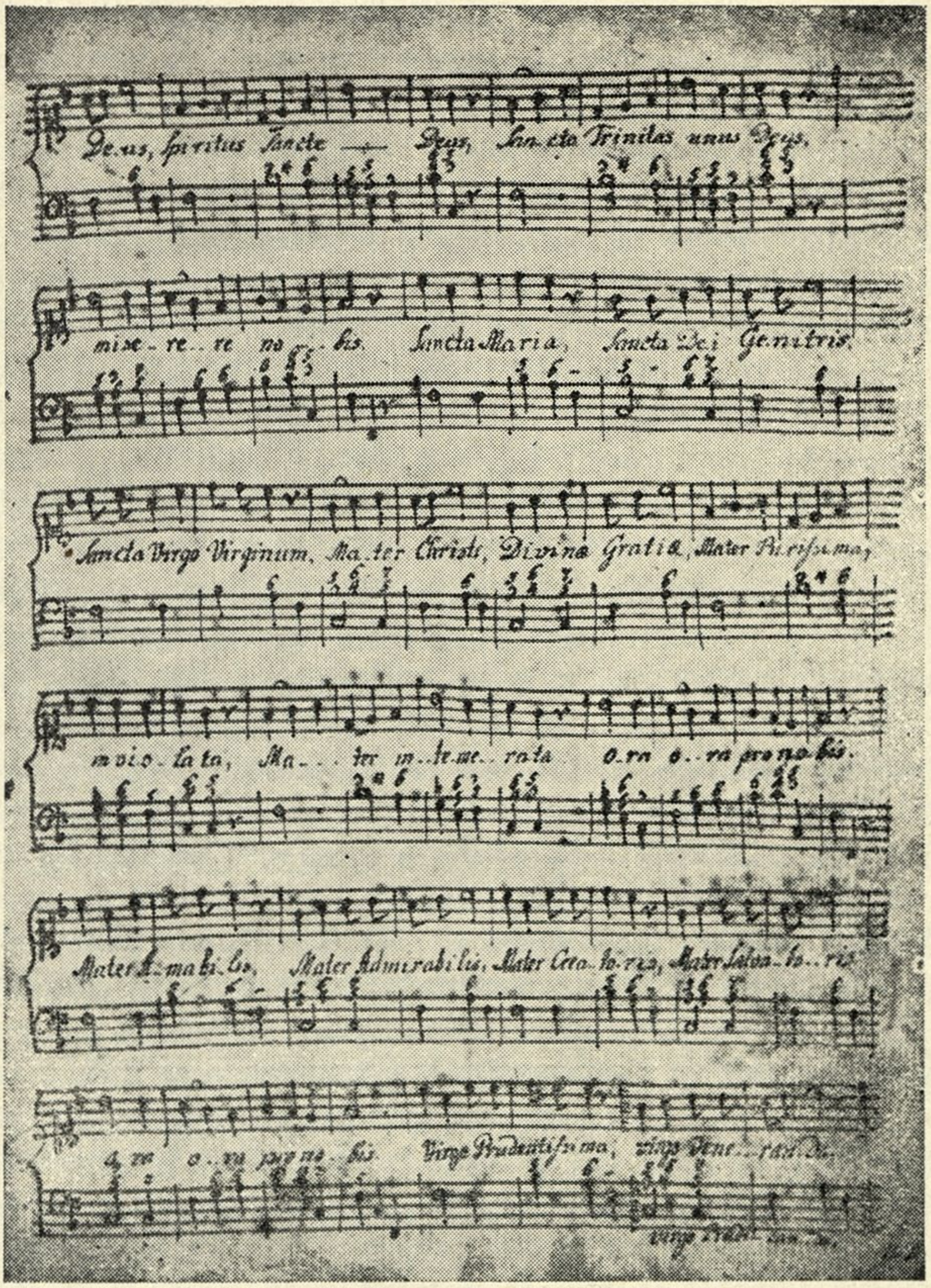
organisti, ki so bili največkrat slabo izobraženi. Večidel so improvizirali in v svoje improvizacije vnašali posvetnega duha, pogosto tudi, tako pravijo viri izpod konca 18. stoletja, nedostojne melodije, se pravi melodije, ki so imele po mnenju raznih moralistov tedanjega časa nedostojne tekste. Ljudstvo pa jih je pelo tem raje, čim bolj okrogle so bile. Kjer cerkve niso imele orgel, so petje v cerkvi spremljali godci, katerih kvalitete seveda niso mogle biti velike in katerih okus tudi ni bil najboljši. Taki godci so svoje »preludiranje« prikrojili po svoje, koračnice, polke in mazurke so se vrstile druga za drugo. Zlasti so prišli do veljave ob farnih žegnanjih. Po slovesni maši je bilo darovanje. Komaj je izzvenela zadnja kitica, že so godci ali piskači, kot so jih tudi imenovali, udarili na koru svoje poskočnice, da bi ljudi spravili v dobro voljo in bi raje šli k darovanju. Ker so bili organisti na večjih župnijah dobro plačani in se glede tega tudi godci niso mogli pritoževati, so lahko župljani od njih tudi marsikaj zahtevali. V izbiri pesmi so se morali prilagoditi ljudskemu okusu, če niso hoteli biti prikrajšani glede dohodkov.[56] Sicer pa jim to gotovo ni bilo težko. Bili so večinoma iz iste socialne plasti in čeprav so bili v večjih stikih z mestnimi središči, se je njihova čustvenost in miselnost v glavnem ujemala s tem, kar so v sebi čutili preprosti ljudje. Prav njihova tesnejša povezanost z mesti pa je bila vzrok, da so zglede, ki so jih našli tam, po svoje prenašali na deželo. Se pravi, da so tudi zdaj ravno tako ali podobno kot prej njihovi vrstniki opravljali isto delo: baročni in rokokojski elementi so v njihovih prilagoditvah posredno vplivali tudi na formiranje melodike in ritmike, ki so jo organisti in godci posredovali ljudem v cerkvah ali izven njih. To kažejo že cerkvene pesmarice do sedemdesetih let 18. stoletja in ta praksa se je nadaljevala tudi v zadnji fazi prehodnega obdobja, pa prav tako še pozneje.

Kot za Ljubljano tudi za deželo ni znamenj, da bi terezijanske pesmarice in reforme, ki so nastajale s spremembo bogoslužnega reda, kakor jo je dekretiral Jožef II., kaj bolj odmevale in se prenašale v prakso. Poskusi so prav gotovo bili. A če sodimo po gradivu, ki se ponuja, brez

večjega uspeha. Menda so še vedno uporabljali starejše pesmarice 18. stoletja, razen tega pa je vloga instrumentalistov na cerkvenih glasbenih korih še bolj zrasla. V tej zvezi je najbrž treba razumeti številne izdelovalce glasbil, med katerimi so bili graditelj violin in lutenj Gabriel Luka, ki je znan za leto 1777, in Matija Hennig iz Beljaka ter Boštjan Rihar iz Polhovega Gradca, oba znana izpod konca 18. stoletja kot izdelovalca violin. Ta instrument se je že nekaj časa čedalje bolj uveljavljal v ljudski rabi in ga zasledimo v takem smislu tudi pozneje. Prizadevno delo njegovih izdelovalcev je potemtakem praktično utemeljeno in je bilo nujna posledica obstoječih potreb. Izdelovali pa so tudi orgle, da bi jih postavili tam, kjer jih še ni bilo.[57] Med njihovimi izdelovalci vemo tudi za Antona Scholza iz Celja, ki je postavil orgle v Ribnici leta 1782.

Najbolj skopi so podatki za ustvarjalno delo. Amandus Ivančič, čigar narodnostno poreklo še ni dognano, morda sploh ni delal na slovenskem ozemlju in če je, je le za kratko razdobje.[58] Zupan in Linhart sta bila aktualna v sedemdesetih letih razsvetljenega stoletja; bila sta stilno usmerjena, prvi v barok in drugi v rokoko, in njun glasbeni prispevek je bil posredno odsev teženj prve slovenske prerodne generacije. Glede na to, da je bilo njuno skladateljsko delo osamljeno, ni imelo in ni moglo imeti razvojnega pomena. Nemara so v tem času delovali na Slovenskem še drugi skladatelji. K tej domnevi navajajo ohranjeni rokopisni primerki, ki so glede na stil in način pisave po vsej verjetnosti nastali nekje v zadnjih desetletjih 18. stoletja. Sem spada tehnično izvrsten Credo, ki razodeva tudi mnogo invencije, in zbirka maš, katerih stil je izrazito baročen in spominja na Ivančičevega. Vendar avtor ali avtorji ne v prvem ne v drugem primeru niso navedeni in zato ni mogoče ničesar sklepati. Morda gre za rokopise, morda tudi za prepise.[59]

Izmed vsega, kar se je zgodilo v prehodu od baroka h klasiki na slovenskem ozemlju, je potemtakem ustvarjalni prispevek najskromnejši. To je toliko bolj značilno, če ga primerjamo z dosežki, ki so nastali na tem področju v prvih desetletjih 18. stoletja, ko je svojo delavnost razvijala



FRAGMENT IZ »LITANIAE LAURETANAE« V. GATEJA
(izvirnik v NUK, M.)

Academia Philharmonicorum. Če govorimo o nekakšni vrzeli, ki se je pokazala v začetku druge polovice 18. stoletja v glasbenem življenju na Slovenskem, je ta najbolj upravičena in stvarna glede ustvarjalnega dela. Z Zupanom in Linhartom se sicer njena podoba nekoliko spremeni, vendar ne bistveno. Tudi ta dva skladatelja praznine, ki jo kaže

ustvarjanje v času, ko se je drugod, v zahodnih deželah, glasbena produkcija sijajno vzpenjala, nista mogla izpolniti ne deloma in še manj v celoti.

Pomanjkanje ustvarjalnega dela si je edino mogoče tolmačiti z vidika notranjih družbenih sprememb, ki pa nikakor niso mogle biti odločilne, saj tudi drugod niso bile, in pa zaradi prenehanja delovanja dotedanjih najvažnejših nosilcev glasbene kulture na Slovenskem. Drugi činitelj je bil vsekakor mnogo pomembnejši in vplivnejši od prvega. Popolnega nadomestila za Akademijo filharmonikov ni bilo; že prikazana instrumentalna združenja, kolikor jih smemo tako imenovati, niso mogla pomeniti istega. Domačemu elementu, ki bi bil sposoben za skladateljsko delo, je bila torej odvzeta možnost, da bi se njegove skladbe izvajale, ali pa je bila vsaj minimalna. To je bilo izredno pomembno za ustvarjalne težnje, saj domači skladatelji od tujih gostov niso mogli pričakovati, da bi jih ti izvajali. Glasbeni kor ljubljanske stolnice je bil vse do nadškofa Brigida v razkroju. Tako ni bilo spodbud in tehničnih pogojev ne za ustvarjanje posvetne ne cerkvene glasbe. Tem činiteljem in dejstvu, da so tudi plemiške kapele izgubile svoj pomen ali so ga vsaj znatno izgubljale in se je njihovo delo izredno skrčilo, je treba prišteti še odhajanje sposobnih domačinov v tujino. Kar se je prej že zastavljalo, se je zdaj, ko se je s terezijanskimi in jožefinskimi reformami za nekaj desetletij zmanjšal pomen Ljubljane kot osrednjega mesta, znova začelo. Zdaj še bolj, saj je ustvarjalec želel priti v center, kjer se je mogel širše glasbeno izobraziti in je lahko tudi uspel.

Če je nastal zastoj v produkciji, pa tega ni mogoče reči o reprodukciji. Tudi ta za zdaj sicer ni bila ista kot v večjem delu prve polovice 18. stoletja. Obseg in kvaliteta si v primerjavi gotovo nista bila enakovredna, težnje v prehodu niso bile tako jasne kot nekoč. Čutila se je razdvojenost, ki ni bila zgolj posledica prej omenjenih činiteljev, ampak tudi novo nastajajočih stilnih gibanj, spričo katerih so povsem razumljivo nastajale motnje v orientaciji. In končno: domače muziciranje ter delovanje raznih godbenih zborov in njih diletantov, ki so jih sicer vedno bolj poživljali ljudje iz

meščanskega razreda, ne le še ni moglo na mah ustvariti trdne kvalitete, ampak tudi ni več moglo nadaljevati polpretekle tradicije. V tej smeri je nastajala nova situacija, ki je zahtevala primeren čas, da bi se lahko ustalila in dosegla raven, ki bi po kvaliteti ustrezala prejšnji. Kolikor je bilo koncertne reprodukcije, imenujmo jo tako, četudi je to nekoliko tvegano in je treba vzeti v omejenem smislu, je ta stilno sledila tudi novim potem, kljub temu da se je z druge strani prav gotovo še trdno oprijemala baroka. K temu sklepu posredno vodi tudi delo ljubljanskega Stanovskega gledališča iz tistega časa.

Glasbeni sporedi, ki so obvladovali do leta 1790 ljubljanski oder, so bili v popolnem ravnotežju s tem, kar se je dogajalo v večjih evropskih in predvsem avstrijskih gledališčih. Tudi ljubljansko operno občinstvo je obilno spoznavalo nove in najnovejše italijanske in francoske opere, nemške singspiele, melodrame in komične opere. Če so bili nemški izvajalci številnejši od italijanskih, to stilno ne moti. Ljubljanski poslušalci in gledalci so bili prikrajšani le za kvaliteto, ki bi jo italijanski operisti spričo večje tradicije in izdelanosti lahko nudili v izdatnejši meri. Niso pa jim bile s tem odvzete možnosti za stilno orientacijo gledališkega glasbenega dela tedanjega časa. S tega vidika se je reproduktivno delo v ljubljanskem mestu nekje med 1779 in 1790 zelo pomnožilo in je najbolj tipično za živahnost tedanjih glasbenih prizadevanj.

Odrska glasbena reprodukcija torej v omenjenem času ne le ni poznala zastoja, ampak nasprotno. V tej smeri delovanja je nastala izredna rast, za katero ima najbrž zasluge tudi Žiga Zois, deloma morda še Mihael Brigido, ki je s svoje strani z reorganizacijo škofovske in šentjakobske kapele prispeval tudi k ponovni oživitvi cerkvene glasbene reprodukcije. Ta pa je postala aktualna šele z letom 1790, zato za prehodno razdobje še ni mogla biti pomembna. Slej ko prej predstavlja Stanovsko gledališče tisto središče, ki je dajalo vodilni ton in tempo glasbenemu delovanju ljubljanskega mesta. Pa ne le Ljubljane. Kar se je godilo v Stanovskem gledališču, je nedvomno odmevalo tudi navzven. Zupanova ustvarjalnost in njegovo reproduktivno delo

v Kamniku, smer, ki je obvladovala izvajanja instrumentalistov in organistov na cerkvenih glasbenih korih širom po slovenskem ozemlju, elementi, ki so se zanesli v njihovo posvetno muziciranje in celo v ljudsko ustvarjalnost, iz vsega tega veje močan vpliv, ki ga je imela v tem obdobju italijanska glasba. To pa so posredovale s svojimi izvedbami nemške gledališke družine in to so seveda prinašali italijanski operisti. Lahkotna italijanska melodika se je brez truda vrinila v občutja širokih ljudskih plasti, ko so jo te še prilagodile svojemu okusu. Ni dvoma, da so tudi singspieli po svoje prijali tako ljubljanskim poslušalcem kot tistim, ki so imeli priložnost, da so jih spoznali preko posredovalcev. Vendar še zdaleč niso imeli tistega vpliva kot opera buffa. Njena smer in estetska linija sta tudi zdaj ohranili dominantno vlogo in pomen za način glasbenega izživljanja ter uživanja tako rekoč vseh plasti na Slovenskem, čeprav tu v izvirni umetniški formi, tam na izvajalni ravni, prilagojeni potrebam in čustvenosti zelo diferenciranih poslušalcev.

Ne glede na razlike v produkciji in reprodukciji se torej glasbeno delo prehodnega razdobja na Slovenskem stilno v glavnem ujema s tem, kar se kaže v drugih evropskih deželah, ki so bile tudi v znamenju družbenih in umetnostnih trenj. Tu sicer dosežkov v vsaki smeri ni mogoče vzporediti z le-onimi, kar pa splošne podobe ne spremeni. Stilno se je tudi na Slovenskem bil boj med starimi in novimi pojavi in gibanji. Kot sta barok in rokoko še vplivala na likovno umetnost in literarno delo, sta bila tudi v glasbi še vedno živa, barok kljub neopaznemu, počasnemu odmiranju še bolj od rokokoja. Vmes pa so se že, spočetka nenačrtno in še nejasno, poslej pa vedno bolj intenzivno uveljavljali produkti nove miselnosti, ki je začela v letu 1790 prevzemati vodilno vlogo in je s tem odprla novo razvojno obdobje glasbene umetnosti na Slovenskem.

OBDOBJE KLASIKE

UVODNA PRIZADEVANJA

Z nastopom klasicizma se zaključuje razvojni proces, ki se je začel že prej. Spremljala so ga in tudi vplivala so nanj velika družbena trenja, ki so v prvi fazi dosegla svoj višek v francoski revoluciji. Že v poznem baroku spočeti proces je končno preko mannheimske šole pripeljal v nov umetnostni nazor, ki se je v začetku sicer deloma še vezal s preteklostjo in sprejel njene pozitivne, razvojno trdne in življenjsko spodbudne vrednote. Te še zvenijo iz skladb prvega ustvarjalnega razdobja Josepha Haydna in kažejo jih tudi Mozartova instrumentalna dela, v katerih še dalje živita spevnost in gibčnost opere italijanskega tipa. Vendar so spremembe, ki so nastale s klasicističnim stilom, kljub temu velike. Sonatna forma se je izkristalizirala do kraja in dobila svojo najpopolnejšo podobo, v grajenju melodike in zvoka so zavladala nova načela, kar se je pokazalo tudi v instrumentaciji, s katero je dobil razširjeni orkester čisto in pregledno formo; arhitektonika se je spremenila in oblika ter izraz sta dosegla v svoji stopitvi popolno harmonijo, idealno ravnotežje. Prav to formalno upravičuje ta stil do njegovega imenovanja.

Razlike nasproti preteklosti so bile torej občutne. Poleg novih prijemov v oblikovnem grajenju so prinesle tudi novo čustvo, ki se je skladalo s čustvenostjo nastajajoče in vedno bolj prodirajoče meščanske kulture, katere rezultat je bila navsezadnje podobno kot njena vrstnica literatura tudi sorodno usmerjena glasbena klasika sama. Patos je zamenjala vedrina, snovno se je pogled ustvarjajočega umetnika vedno bolj obračal k naravi. Novi družbeni ideali so zahtevali nov izraz. Povsem razumljivo ta v začetku še ni

bil izčiščen. Bil je še poln ostankov preteklosti in elementov novega življenja, tak pač, kakor se skozi zgodovino umetnosti redno kaže ob nastopu novih stilnih smeri. Izpopolnjeval se je postopoma in preko Josepha Haydna ter Mozarta z Beethovnom dosegel zadnji višek.

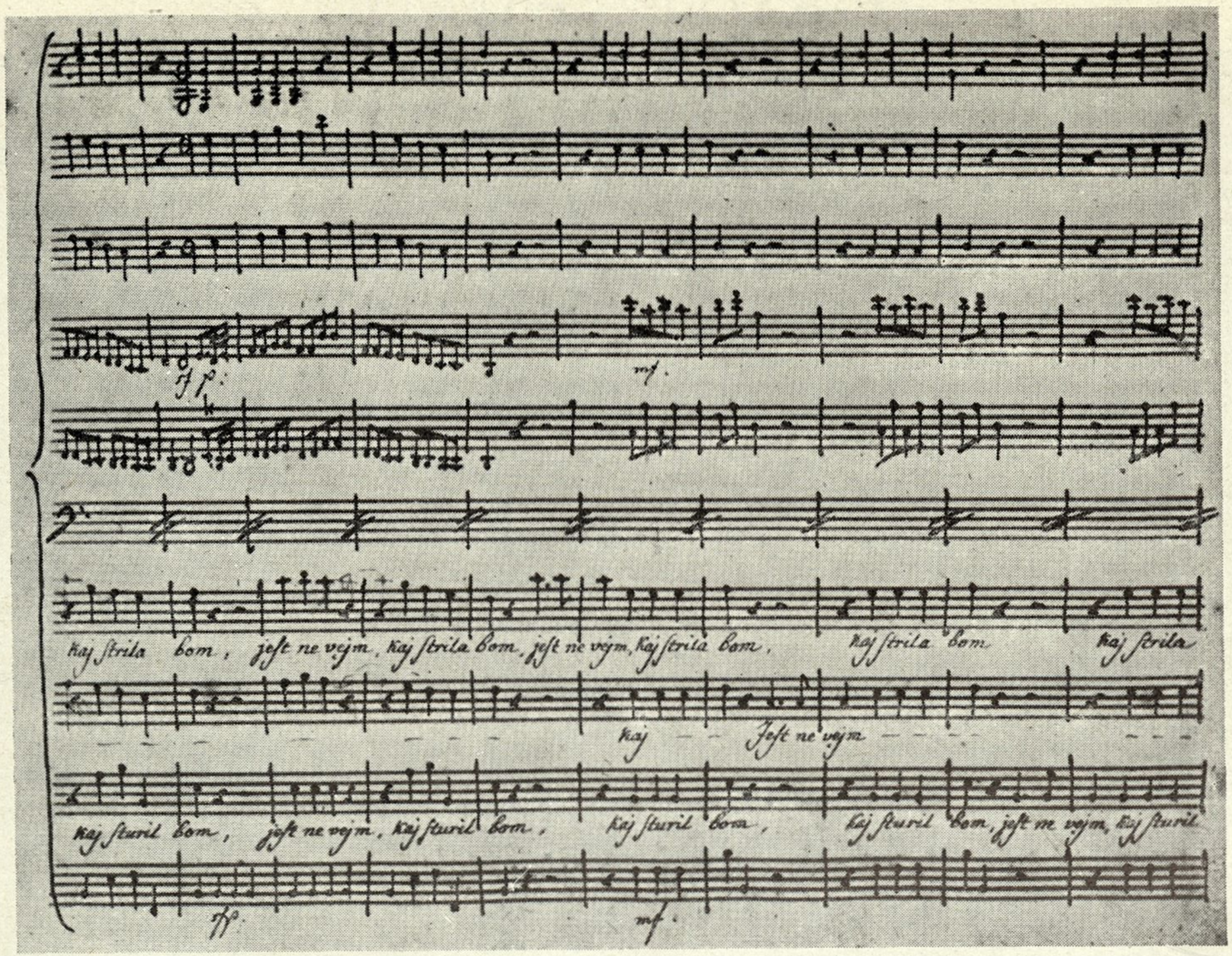
Klasika pomeni konec italijanske glasbene dominance. Ne tako, da bi sedaj italijansko glasbeno ustvarjanje prenehalo ali da bi italijanske skladbe izginile s koncertnih in opernih odrov. To se še dolgo ni zgodilo in prihodnja desetletja bodo dokaz trdoživega boja, ki se je z njim italijanska glasba še vedno poganjala za vodilno vlogo. Vendar si je ponovno ni več mogla pridobiti, kajti iniciativo v razvoju glasbene umetnosti so prevzeli Nemci. Ti so pozorno sledili naporom francoske glasbe, ki se je koncentrirala v vsebino in akcent, ter intenzivno spremljali oblikovanje lepega zvoka in spevnosti v italijanski umetnosti. Iz obojega so se naučili marsičesa, sprejeli so, kar je bilo najboljše, še dodali svoje in od tod gradili naprej. Zdaj, na takih temeljih in tu se je začela nova faza v razvoju glasbe. Odmevala je pri vseh evropskih narodih, ki so se ponašali z močno glasbeno tradicijo. Tu bolj, tam manj, vendar je povsod vplivala na način glasbenega dela zaključnih desetletij 18. in prvih desetletij 19. stoletja. Tudi na Slovenskem.

Kdaj so začeli pritekati klasicistični vplivi na slovensko ozemlje, je natanko težko reči. Domnevno vsaj že takrat, ko je v letu 1768 gostovala v ljubljanskem Stanovskem gledališču gledališka družina Felixa Bernerja, ki je tedaj morda uprizorila tudi Haydnovo opero »Der neue krumme Teufel«. To je sicer časovno šele drugo delo s področja Haydnovega odrskega glasbenega ustvarjanja in je nastalo leta 1758, medtem ko je prvo (»Der krumme Teufel«) napisal leta 1751.[60] Kljub znatnim baročnim vplivom pa je »Der neue krumme Teufel« že vidno v znamenju klasicističnega stila.

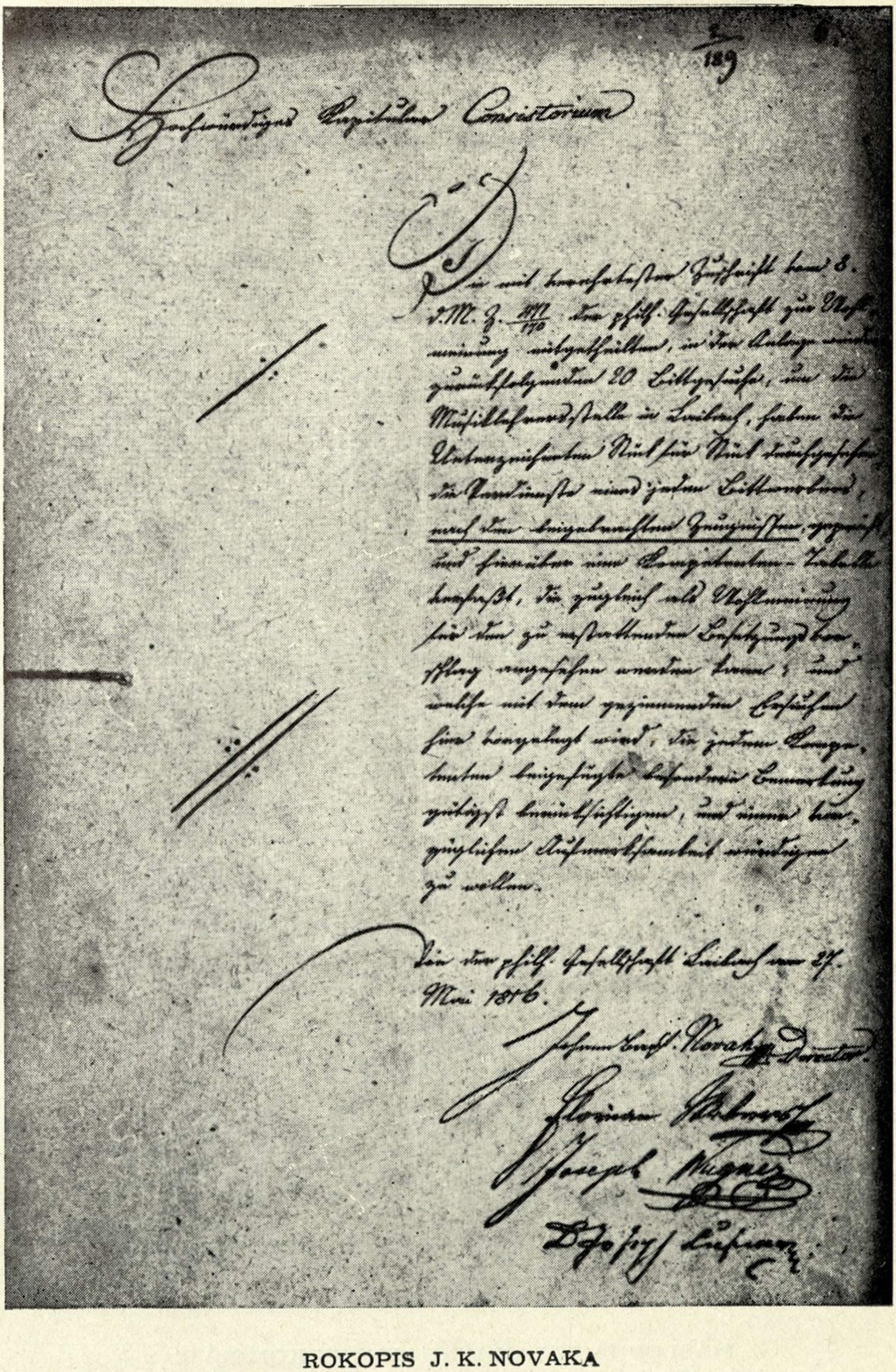
Nova stilna miselnost se je izrazila tudi v zbirki božičnih pesmi Jožefa Ambrožiča iz leta 1775. Nekateri njeni napevi zvenijo na način Haydnovih menuetov. Od kod neki taki vplivi pri preprostem Ambrožiču in v slovenski cerkveni



NASLOVNI LIST »FIGARA« J. K. NOVAKA
(izvirnik v NUK, M.)



FRAGMENT IZ »FIGARA« J. K. NOVAKA (izvirnik v NUK, M.)



ROKOPIS J. K. NOVAKA
(izvirnik v konz. odd. ŠAL)


Ta

VESSELI DAN,

ali:

MATIZHEK SE SHENI.

ENA

KOMEDIA

v'

PET AKTIH.

Obdęlana po ti franzoſki:

La folle journée, ou le mariage de Figaro par M. de Beaumarchais.

Stiſkana v' Lublani v' lejti 1790 per Ignazi od Kleinmayerja.

NASLOVNA STRAN LINHARTOVE KOMEDIJE
»TA VESSELI DAN, ALI: MATIZHEK SE SHENI«

pesmarici? Njen avtor bržkone nikoli ni prišel s slovenskega ozemlja, vsaj študiral ni kje na tujem, recimo na Dunaju, kjer bi bil imel priložnost poslušati sodobne skladbe. Tako ostane edina možnost, da Joseph Haydn na Slovenskem, namreč v Ljubljani, le ni bil tako redek pojav, kakor bi utegnili sklepati iz pičlih virov tistega časa. Domnevati smemo, da do tega leta ni le Berner izvajal Haydnova dela, saj so morale biti njihove izvedbe pogostnejše, če so zapustile v Ambrožiču tolikšen vtis. Kdo bi bili izvajalci in katera bi bila ta dela, pa ne vemo. Poznamo le Ambrožičeve napeve, ki s tako strukturo, kot jo kažejo, niso mogli nastati sami od sebe.

Ko so prihajale nemške gledališke družbe bolj načrtno in vse češče v Ljubljano, je bil seveda tudi dotok sodobnih del večji. Njihovi glasbeni sporedi so obsegali tudi singspiele in opere sodobnikov ter nadaljevalcev dunajske klasike. Med njimi so bila tudi dela skladateljev Josepha Haydna, Antonia Salierija, Dittersdorfa in Mozarta. Spet so pomanjkljivi viri krivi, da v večini primerov ne moremo dokazati izvedb njihovih ustvaritev v ljubljanskem Stanovskem gledališču. Če jih ne moremo dokazati, pa jih tudi ne moremo zanikati. To velja tudi za možnost izvedbe Mozartove »Die Entführung aus dem Serail« v sezoni 1785—1786, če že Zöllnerjeva družina ni mogla s to opero oziroma singspielom v sezoni 1787—1788 seznaniti ljubljanskega opernega občinstva.[61]

A naj povedo viri o vsem, kar nas zanima v zvezi s tem, še tako malo ali nič, dejstvo je le tu: ko je v letu 1790 nastal Novakov »Figaro«, je že morala imeti Ljubljana nekakšno tradicijo zgodnjeklasicistične glasbe ali jo je vsaj že temeljiteje poznala. Tak, kot je po svoji zasnovi, bi sicer »Figaro« ne bil mogel biti.

Kdaj se je natančno rodil skladatelj Janez Krstnik Novak,[62] ne vemo. Zapuščinski akt in druga poročila pravijo le, da je imel sedeminsedemdeset let, ko je leta 1833 umrl.[63] Rodil se je torej 1756 ali, če upoštevamo še obe obrobni letnici, leta 1755 ali 1757. A tudi to se zdi sporno, kajti po podatkih poročne knjige naj bi bil leta 1792 star 37, leta 1805 pa 47 let. Tako bi se bil mogel roditi tudi leta 1754 ali 1758, manj verjetno v letu 1759. Podatki so torej zaradi

nenatančnega zapisovanja nezanesljivi, hkrati manjkajo krstne matice ljubljanske šenklavške župnije za čas od 1755 do 1762, ki bi bile važne, če bi se bil Novak rodil v Ljubljani. Žal so se izgubili tudi »Spomini« (»Erinnerungen«), ki jih je napisal Novak, ko je vodil ljubljansko Filharmonično družbo. Tako poleg tega, da ne moremo postaviti natančnega datuma rojstva, tudi ni mogoče navesti rojstnega kraja. Ljubljanska šentpetrska župnija pozna za razdobje 1751—1759 številne Novake, vendar Janeza Krstnika ni med njimi. Tudi v raznih drugih slovenskih krajih je bilo vse polno družin s tem imenom in vse so bile slovenskega rodu. Zato bi bilo sklepanje, da je bil Novak češkega rodu,[64] zgrešeno ali vsaj preuranjeno, kajti te trditve za zdaj ni mogoče podpreti z dokazi. Če pregledamo delo in vlogo, ki ju je imel v našem kulturnem življenju, in prispevke o njegovi osebnosti, v katerih so se pisci sicer ozirali na njegove lastne navedbe, pa vendar nikoli in nikjer niso omenjali, da bi bil prišel od drugod, kakor omenjajo za druge pomembnejše ljudi, smemo upravičeno domnevati, da je potekal s slovenskih tal in da je bil slovenskega rodu.

Tudi o njegovi zgodnji mladosti ne vemo ničesar. V poročilih ljubljanske jezuitske gimnazije ni omenjen, čemur pa se ni čuditi, ker se v njih omenjajo le odlični študentje, kar morda Novak ni bil.

Najprej pripoveduje o našem Novaku leta 1779 »Directions-Status« ljubljanskega navigacijskega urada, kjer je delal kot risar. Ko je bila ta direkcija razpuščena, je bil že pisar na deželnem glavarstvu. Potegoval pa se je za mesto v ljubljanskem stanovskem arhivu, za kar ga je priporočil kasnejši član ljubljanske Filharmonične družbe in velik ljubitelj glasbe Alojz Kappus pl. Pichelstein, čigar rod je bil v sorodstvu s Zoisom in je bil doma iz Kamne gorice (Steinbüchel: Büchelstein), ki je dala Kappusom tudi osnovo za plemiško ime. Po zaslugi omenjenega Kappusa je postal Novak leta 1784 stanovski akcesist.

Znan je torej nekako od svojega triindvajsetega leta, dotlej pa o njegovem življenju ni podatkov. Poslej ga sledimo kot protokolista ljubljanskega okrožnega urada (kresije), mlajšega kanclista kranjske deželne izpostave in

leta 1796 hkrati kot kontrolorja ali administratorja mestne ubožnice, s čimer si je menda hotel izboljšati gmotni položaj.

Prvič se je poročil leta 1792 z Marijo Katarino Hrobally, ki ima sicer češko ime, kar pa seveda še ne zadošča za potrditev omenjene teze o češkem rodu Janeza K. Novaka. V tem zakonu se mu je leta 1797 rodil mrtev otrok,[65] leta 1801, ko je bil že koncipist, pa mu je umrla žena. Nato se je leta 1805 znova poročil. Tokrat z Marijo Evo Moos, ki je bila bržkone sestra Karla Moosa, s katerim je Novaka vezalo prijateljstvo ali vsaj sodelovanje na glasbenem področju. Poročni priči sta mu bila kanclist deželnega davčnega urada Maks Pogatschnik (Pogačnik) in doktor medicine Karl Bernhard Kogl. To spet kaže tesne Novakove zveze z ljubljanskim glasbenim svetom, saj je bil Kogl eden pomembnejših glasbenikov diletantov v novem glasbenem dogajanju ljubljanskega mesta pod konec 18. stoletja in še kasneje. Leto kasneje sta zakonca Marija Eva in Janez K. Novak dobila sina Jožefa Miklavža Valentina.

To je vse, kar vemo iz Novakovega osebnega življenja. Podrobneje pa govorijo viri o njegovi uradniški poti. Iz njih lahko razberemo, da v času »Provinces Illyriennes« ni bil v službi ali vsaj ves čas ne. Gubernialni indeks namreč pravi, da je leta 1813, ko so še bili Francozi v Ljubljani, prosil za službo. Te pa očitno ni dobil, ker se je zanjo znova potegoval po odhodu francoskih oblasti. Najbrž je zato ni dobil, ker je bil vnet avstrijski rodoljub in je bil menda prav on iniciator kulturnega molka, ki ga je pod njegovim vodstvom v času francoske zasedbe izvajala Filharmonična družba. Kasneje je postal taksator glavnega gubernialnega taksnega urada in je opravljal to službo do upokojitve v letu 1823.

Zanimivejše od teh podatkov je delo, ki ga je Novak opravljal v Filharmonični družbi. O tem bomo govorili še drugje. Zdaj se omejimo le na to, kar nas v zvezi z nakazano temo najbolj zanima: na njegovo skladateljsko ustvarjanje oziroma na njegovega »Figara«, ki je glede na leto nastanka izredno značilen. Ne potrebuje le temeljitejše analize, temveč tudi oris vzrokov in posledic, ki so nastale iz tega,

ter pomena, kakršen mu gre zaradi specifičnega karakterja in glede na stanje tedanje glasbene ustvarjalnosti na Slovenskem.

Razpoložljivi viri so še nedavno omenjali Janeza K. Novaka le kot skladatelja kantate »Krains Empfindungen über den Besitz ihrer königl. Hochheit der Verwittweten Frau Churfürstin von Pfalzbayern / Maria Leopoldina / und / über das Ende des Franken Krieges / gesungen zu Laibach im Heumonde 1801 / In Musik gesetzt von Johann Baptist Novak / Liebhaber der Tonkunst«.[66] Tekst za to kantato je napisal deželni svetnik Alojz von und zu Canal, s celim naslovom »des heiligen römischen Reichs Ritter, Sr. K. K. apostolischen Majestät wirklicher landeshauptmannschaftlicher Rath«. Snov je izrazito patriotska in hoče zagotavljati vdanost vladajoči cesarski hiši. Oblikovno si zaporedoma sledijo zbor — recitativ — arija — zbor — recitativ — arija — zbor — recitativ — arija obeh simboličnih oseb (Hermann in Aemona) — zbor. Zasnova kaže, da je pisec teksta že naprej računal z glasbeno obdelavo ali jo je vsaj predvidel. Zelo mogoče je, da je že pri formi teksta sodeloval Novak kot njegov skladatelj. Nanj je napisal majhno kantato, ker ni imel možnosti za večji razmah. To potrjuje že obseg teksta. O vrednosti te skladbe pa ne moremo govoriti, ker se je ali izgubila ali pa je še nismo našli. Sklepamo, da je bila pisana v zgodnjem klasicističnem stilu.

Kantata »Krains-Empfindungen« je bila izvedena dne 26. julija 1801. Filharmonična družba jo je nameravala predstaviti ljubljanskim poslušalcem že leta 1800, kar pa zaradi vojnih dogodkov ni bilo mogoče. V slovesno razsvetljeni stanovski redutni dvorani so najprej izvedli neko simfonijo, ki sta ji sledila dva koncerta za klavir in violino. Poročila v nobenem primeru ne navajajo imen skladateljev in bi bila vsaka ugibanja odveč. Nato so zadonele trobente in pavke, zatem pa so filharmoniki zaigrali Novakovo kantato, ki je imela uvodno uverturo. Skladba je žela splošno priznanje.[67]

Več o tej kantati ne vemo. Malo, vendar dovolj, da se seznanimo z načinom tedanjega koncertiranja in s tem, da je Novak skladal tudi še na prehodu obeh stoletij, ko se je

v kompozicijski tehniki in izrazu nasproti svoji prejšnji skladateljski dejavnosti verjetno že izpopolnil in še poglobil.

Še preden preidemo k njegovemu osrednjemu delu, bi nas utegnilo zanimati vprašanje, kje se je Novak toliko izšolal, da je bil sposoben komponirati. Tudi na to je mogoče odgovoriti le posredno. Če je bil gojenec jezuitskega kolegija, česar pa ne moremo dokazati, si je tam mogel pridobiti obsežno glasbeno znanje, saj so jezuiti vneto gojili glasbo in je iz njihove šole izšla vrsta glasbeno in skladateljsko razgledanih ljudi. Morda se je šolal kje izven Ljubljane. Tudi to bi bila ena izmed možnosti, za katero pa prav tako manjkajo viri. Vendar je imel v vsakem primeru v ta namen tudi v tedanji mali Ljubljani ugodne pogoje. Gostovanja nemških gledaliških družin in italijanskih operistov so bila zanj lahko dobra in koristna šola. Razen tega je bilo v Ljubljani vse polno glasbeno zelo izobraženih ljudi plemiškega in meščanskega stanu, med njimi Linhart in Zois in še mnogi drugi ljubitelji glasbe ter profesionalci, ki se jim je v letu 1790 pridružil še Dusík. V bližnjem Kamniku je uspešno deloval Jakob Zupan. Pri vseh teh in drugih, s katerimi se je morda stikal in njihovih imen zaradi pomanjkljivih virov ne moremo navesti, je lahko kaj pridobil. Zois se je vnemal za italijansko opero buffo. Rokokojsko navdahnjeni Linhart ni le prevajal tekstov za arije, ki so jih nato peli italijanski operisti v slovenskem jeziku na odru ljubljanskega Stanovskega gledališča, in ni bil le komponist skladbic, ki ju že poznamo, ampak je bil menda res tudi avtor neke slovenske pesmi, s katero je ljubljanski kanonik Ricci nekje pred 2. aprilom 1782 izzval pohvalo slovitega Metastasia: »Noben glas vaše pesmice ni bil neprijeten mojim ušesom.«[68] Seveda, če to ni bil morda le prevod besedila kake arije z glasbo italijanskega avtorja. Zupan je s svojim delom mogel dati Novaku dober zgled domačega baročnega komponiranja. Dusík pa vsaj do leta 1790, ko je Novak že pokazal svojo dovršeno kompozicijsko tehniko, še ni mogel vplivati na Novaka in se ta za svojega »Figara« ni imel pri njem še ničesar naučiti.

Glede na stil, ki ga kaže Novakov »Figaro«, bi bil v omejenem smislu lahko vplival nanj samo Linhart. To bi

bilo povsem mogoče in razumljivo, če upoštevamo zveze, ki so bile med njima in ju bomo bliže kmalu spoznali. Vendar je bil Linhart glasbeno v tisti formi rokokoja, ki ni imela mnogo skupnega s tem, kar kaže v svojem »Figaru« Novak. Z drugimi, ki sem jih omenjal, si je mogel pomagati toliko, kolikor gre za suho kompozicijsko tehniko. Pa je tudi ta tako vezana na stilne značilnosti, da je potreboval neposrednejše vplive Mozartovega glasbenega tipa.

Najsi še tako želimo, s temi domnevami ne moremo najti dokončne rešitve tega vprašanja. Ostane nam le ugotovitev, da je Novak obvladal kompozicijsko tehniko, in sklep, da je bil s te strani izvrstno verziran, ne poklicni glasbenik, ampak diletant v čistem in častnem smislu tega pojma, kakor se je tudi sam imenoval. Njegovo skladateljsko delo kaže izrecno nadarjenost, ki se je razodevala tudi v drugih smereh njegovega glasbenega delovanja. Bil je dober pevec in gotovo tudi violinist, sicer ne bi bil mogel biti glasbeni direktor Filharmonične družbe. Že v letu 1795 je bil tudi kapelnik godbe ljubljanskega meščanskega lovskega zbora. Kdovekaj se tu ni mogel razmahniti, vendar je lahko spoznal osnove dirigentske prakse, ki mu je pomagala pri poznejšem delu in tudi ni bila odveč pri njegovem glasbenem ustvarjanju.[69]

S takimi glasbenimi sposobnostmi se je Novak lotil dela, ki je mnogo važnejše kot »Krains Empfindungen« in je nastalo prej. Napisal je glasbo k Linhartovemu »Matičku«.

Oblikovna struktura komedije »Veseli dan ali Matiček se ženi« kaže, da je Linhart mislil na glasbo že v pripravljanju, snovanju tega dela. Že Beaumarchaisov tekst, na katerega se je naslonil in ga predelal tako, da je z »Matičkom« ustvaril povsem novo delo, mu je dal v ta namen dovolj spodbud. Z opero »Il Barbiere di Seviglia« je to snov komponiral že Paisiello. Še bolj je uspel Mozart s svojo opero »Le nozze di Figaro«, s katero je že ob krstu v dunajskem Burgtheatru leta 1786 dosegel priznanje in nato še večje v Pragi, od koder je »Figarova svatba« nastopila svojo zmagoslavno pot.

Vse to je moralo biti svetovljanskemu Linhartu znano, ko je v letu 1790 pisal in dokončal svojega »Matička«, ki

so ga natisnili še istega leta. Tako vse kaže, da sta na oblikovno stran te komedije poleg Beaumarchaisa vplivala tudi Paisiello in Mozart. Oba glede na pevske vložke »Matička«, ki so v drugem, četrtem in petem dejanju. V njih je Linhart upošteval načela opernega oblikovanja, ustvaril možnosti za komponiranje arij, duetov, tercetov, kvartetov, kvintetov in sekstetov in s tem nudil skladatelju vse pogoje za glasbeno upodobitev. Trubadurski značaj Tončkove pesmi v drugem dejanju je pisec zasnoval zato, da bi dal uglasbitvi večje možnosti. Mera v pripevu vložka v četrtem dejanju sicer nekoliko spominja na arijo iz Devovega »Belina«, kar pa je spričo časovne bližine in prehodnega značaja stilnega razdobja razumljivo in je koristilo tudi glasbenemu oblikovanju. Naj še omenim, da podobnost z ljudsko pesmijo »Povasuje vsaka rada, al je stara, al je mlada« v tekstu in ritmu pevskega vložka v petem dejanju ni vplivala na melodično fakturo ustreznega besedila, kakor ga vsebuje glasbena izdelava.

Linhart je v »Matičku« predvidel še godbene vložke, ki naj bi, tako smemo soditi iz zasnove, pripadli ljudskim godcem. S tem bi sicer nastala stilna dvojnost, saj narekujejo pevski vložki povsem drugačno muzikalno fakturo kot godčevski. S slednjimi je hotel dati lokalni kolorit, ki bi poživil celotno dogajanje in ga razgibal. Pevski in z njimi povezani instrumentalni vložki bi bili v načinu umetne, godčevski v načinu ljudske ustvarjalnosti. Oboji bi mogli biti kljub omenjeni dvojnosti tudi sorodni: medtem ko bi bili pevski vložki komponirani v stilu umetne glasbene tvorbe, bi bili godčevski v stilu njene ljudske rabe, kakor je v njih tudi resnično odsevala. Sorodnost bi torej izgladila oblikovne razlike, nastala bi muzikalno ne le prijetna, ampak tudi svojevrstno zasnovana upodobitev »Matička«.

Godbenih ali bolje godčevskih vložkov je v »Matičku« kar precej. Tako v drugem dejanju proti koncu 16. (»od znotraj se sliši ena muzika, katera zmiram bližiši pride«) in 19. »nastopa« (»godci počnejo zunej en žalostni marš, kateri se zmiram majn sliši«), v četrtem dejanju proti koncu 6. nastopa (»se sliši en marš, kateri zmiram bližiši pride«), prav tam v 9. nastopu, ko »godci en marš naredé« in se vmes

razvije scena, ki v zaključku uvede v 10. nastop. Brž ko se v začetku 10. nastopa konča koračnica, ki se nadaljuje še iz 9. nastopa, se začne pesem »Čast in 'hvala vselej dala«. V teku 10. nastopa naj bi Matiček v smislu zasnove skupaj z muziko, to je z godci zapel »Je cvedla 'na roža«. Takrat naj »se góde ena gorenska« — Linhart je torej mislil na gorenjski tip ljudskega instrumentalnega muziciranja. Med instrumenti so morale biti tudi gosli, ki jih omenja sam avtor komedije (Tonček »verže en dnar v gosli«). Ob zaključku tega, 10. nastopa pa »godci spet marš naredé«. Tudi v zadnjem, petem dejanju se med 16. nastopom »čez en čas... zaslišijo godci« in preden začne Matiček »Zdej zapojmo, zdaj vukájmo«, naj še »godci zagodejo«.

Glasbene vložke je potemtakem Linhart na široko zasnoval v obeh navedenih smereh. Razporedil jih je na najučinkovitejša mesta. Se pravi, da je ali sam ali v sodelovanju s skladateljem temeljito razmislil o strukturi in celotnem dramatskem poteku komedije. Sicer pa je bil, če se spomnimo njegovega skladateljskega dela, tudi sam vešč takih stvari, kar se pa ne pravi, da bi bil poleg teksta on sam napisal glasbo oziroma petje.[70] V ta namen je našel mnogo primernejšega mojstra v osebi Janeza Krstnika Novaka.

Ker je glasba k »Matičku« znana šele malo časa, je bila glede tega doslej zmeda in nejasnost, podobno tudi za Linhartovo »Županovo Micko«. Ravnokar omenjena domneva ne velja. Tudi ne navedba Frana Rakuše, da je bila »Županova Micka«, če seveda ni mislil na kasnejše priredbe pevskih točk k tej veseloigri, kar pa iz njegovih izvajanj ni razvidno, »kratkočasna igra s petjem«. Ko so jo prvič izvedli, vsekakor še ni bila s petjem ali vsaj ni znano, da bi bila imela pevske točke. Tudi o pevskih točkah za »Matička« ni bilo nič znano večini piscev, ki so poročali o njem. Le Matija Čop je v svojem prispevku za Šafárikovo »Zgodovino južnoslovanskega slovstva«, ki ga je napisal leta 1828, omenil, da »Veseli dan ali Matiček se ženi« obsega nekaj mičnih napevov. Čigavi naj bi bili, pa ni povedal. Morda mu je bila še znana Novakova glasba, ker je njen avtor v tem času še živel in bi bil lahko sam dal Čopu ta podatek. V tej

domnevi moti le to, da Čop govori le o napevih, ne pa tudi o obsežni Novakovi glasbeni izdelavi za »Matička« nasploh. Morda pa je bilo tako, da so bili znani in popularni le Novakovi napevi brez orkestralnega parta in je Čop mislil samo na te, ko je poročal o omenjeni Linhartovi komediji. Natanko torej ne moremo tolmačiti Čopovega poročila in moramo ostati le pri domnevah.

Naj še omenim, da je tekst v Novakovi partituri nekoliko, vendar nebistveno različen od teksta v natisku iz leta 1790. Kjer je v prvem dejanju natiska »Tiranska lubezen / o huda bolezen«, je v partituri »Perserzhna bolesen / tiranska lubesen«. V petem dejanju je v natisku »za moža in za petice / toku le se mujamo«, partitura pa ima »za moža in' za petice / zhe je treba, vse sturmo«; dalje v istem dejanju v natisku »če le vunder ni drugači«, medtem ko je v glasbenem tekstu »al zhe vunder ni drugazhi«. V glasbeni rabi so bile menda te drobne spremembe učinkovitejše kot navedena mesta v natisku, čeprav je res, da bi se bili mogli teksti v obeh primerih enako melodično formirati.

Zanimivejše je vprašanje, iz katerega časa izvira besedilo, kakor je v partituri. Gotovo iz razdobja pred natiskom, kajti ne v njem ne kasneje ni več najti omenjenih sprememb. To hkrati osvetljuje tudi vprašanje, kdaj je nastala Novakova glasba. Če je bil »Matiček« natisnjen v drugi polovici leta 1790, je moral Novak napisati glasbo, preden je Linhart dokončno oblikoval svojo komedijo in jo oddal v tiskarno. To tezo še potrjuje ali vsaj podpira naslov Novakove glasbe, ki je drugačen kot naslov Linhartove komedije. Upravičeni in skoraj z začudenjem se vprašujemo, zakaj se je Novak odločil za naslov »Figaro«, ko Linhart ne pozna Figara v svojem tekstu in ga tudi ni v tekstu, kakor je vnesen in uporabljen v partituri. Vse kaže, da je bil Novak pod močnim vtisom Mozartove »Figarove svatbe« in je ta odločila njegov naslov in ne morda Beaumarchaisov »La folle journée ou le Mariage de Figaro«, ki je bil zanj mnogo manj zanimiv kot Mozartova opera. Iz tega še sklepamo, da je Mozartovo »Figarovo svatbo« Novak gotovo poznal in, o tem govori tudi njegova glasba, da je bila ta zanj po pomenu mnogo vplivnejša kot Paisiellov »Il Barbiere

di Seviglia«. To je toliko bolj jasno zaradi dejstva, da je Novakov stil v »Figaru« malone kopija Mozartovega stila in nima podobnosti s stilno precej različno Paisiellovo glasbo. Tako lahko odločno potrdimo neposredno povezanost med Novakom in Mozartom ali, še točneje, vpliv, ki ga je neposredno imela Mozartova glasba na Novakovo ustvarjanje.[71]

Naslovna stran Novakove partiture ima tale tekst, napisan z avtorjevim rokopisom: Figaro / Gedicht von Anton Linhart / Musik von J. B. Novak. Note in slovenski tekst v partituri pa je pisala druga roka, kar kaže, da gre v primeru naše partiture že za prepis in ne za izvirnik. Le agogična in dinamična znamenja je vanjo morda vstavil avtor sam, vendar tega ni mogoče zanesljivo dognati. Prav tako ni jasno, kdo je naredil majhno spremembo na strani 22 partiture, kjer je v Nežkinem spevu »Jest ne vejm, kaj strila bom« z vezajem preko taktnice nastal sinkopirani ritem. Morda Novak sam, morda pa glasbenik, ki je pripravljal izvedbo in ob študiju čutil na tem mestu potrebo za omenjeni lok in s tem za ritmično spremembo.

Oblikovno se je Linhartove predloge, to je pevskih vložkov v drugem, četrtem in petem dejanju, Novak zvesto držal. Izpustil je le dva verza, ki bi ju bil moral zapeti Matiček v četrtem aktu (»Je cvedla 'na roža med ternam lepó, al zbodil se j' eden, k' je segal za njó«), in pa tista dva, ki bi ju naj bil neposredno za Matičkom zapel Tonček (»Imam eno lubo, me lubi, to vejm, na tihim zdihujem, povedat ne smem«). Vendar je bila ta opustitev utemeljena, saj se tekst obeh pesmic razlikuje od drugega teksta v pevskih vložkih. Gspan je pravilno ugotovil, da spominja po obliki in vsebini na slovenske ljudske pesmi. Se pravi, da bi ju bil moral Novak komponirati v drugačnem, ljudskem stilu. Razen tega pa je po Linhartovi predlogi omenjeni tekst vezan na muzikante, mislim na gorenjske kmečke godce.[72]

Tako se je Novak izognil navedenima pesmicama, da ne bi zašel v stilne in oblikovne probleme ter nasprotja. Pa tudi ni mogel drugače, če je hotel v svoji glasbi obdržati stilno enotnost in s tem oblikovno zaključenost. Skladatelj, ki se

posveča tako imenovani umetni glasbi, ne more ali vsaj uspešno ne more ustvarjati ljudske glasbe. Preveč je vezan na pravila kompozicijske tehnike, stila in podobnih problemov skladanja, da bi se mogel vživeti v vlogo in miselnost ljudskega pevca ali skladatelja in bi ustvaril nekaj tako pristno ljudskega, kakor kažejo primeri s področja ljudske glasbene ustvarjalnosti. Zato si Novak ni delal skrbi zaradi omenjenih pesmic in še manj zaradi Linhartovih predlog, kolikor so veljale nastopanju godcev. Sicer pa tudi ni bilo treba. Že Linhart sam si je za izvedbo nedvomno predstavljal pristne kmečke gorenjske godce, ki bi igrali tako, kot je njihova navada na prijetnih kmečkih prireditvah, ženitovanjih, krstih in ob drugih podobnih priložnostih. Ti naj bi tudi tam, kjer je predvidel, prešerno zavriskali in zaigrali svoje poskočnice in druge ustrezne skladbe. Z njimi je hotel poudariti notranje snovne kontraste; muzikanti naj bi tudi sami ponazorili nasprotje med stanovoma, ki sta se razlikovala po naziranjih in čustvih. Nastop muzikantov je bil tehtno premišljen in ravno tako tehtno je Linhartovi zasnovi tudi v tem sledil skladatelj Novak. Le tako je mogel v celoti obvarovati Linhartovo zamisel in le tako sta se mogla Linhartov »Veseli dan ali Matiček se ženi« in Novakov »Figaro«, komedija in njena glasba, ujeti v uglašeno enoto, iz katere navzlic navideznim nasprotjem zveni notranja, psihološko in muzikalno utemeljena ter prepričljiva ubranost.

V svoji glasbi za Linhartovega »Matička« sledi skladatelj Novak načelom in praksi opernega komponiranja. Stilno je nujno moral upoštevati oblikovno in izrazno zasnovo komedije, ki je sama vsebovala mnogo rokokojskih elementov. Preko teh tudi Novak ni mogel, povezal pa jih je s kompozicijskimi prijemi zgodnjega klasicizma, ki še sam nekoliko sega v neposredno preteklost in zato kaže nekaj zveze z rokokojem. Novak je uporabil okraske previdno, le tam, kjer so se mu zdeli oblikovno utemeljeni za poudarjanje izraznega značaja snovi. Zato je okraševanje skladno z Linhartovo zamislijo, ni ne preobilno in ne prepičlo. Melodije so jasne in spevne, zvoki čisti, pa vendar polni, ritmi so kljub svoji preprostosti učinkoviti.

V vokalu je skladatelj kombiniral razne tekste posameznih glasov in povzdignil njihovo dinamičnost. Duete in tercete je sicer ponekod določil že Linhart, Novak pa je njegove predloge znatno razširil, ne da bi jih vsebinsko ali formalno spremenil. Skladateljeva arhitektonika kaže zavestno načrtnost v večanju potrebnih učinkovitosti, ki so hkrati ustrezale vsebinskemu razpletu komedije oziroma vložkov. Solo, duet in tercet drugega dejanja je Novak razširil na kvartet, v petem dejanju pa na kvintet in sekstet, ki že vzbuja vtis zvočno polnega komornega zbora. Izdelava vokalnega sestava kaže veliko tehnično spretnost, ki jo je imel skladatelj, pa izvrsten okus, ki ga je vodil v estetskem formiranju melodičnih linij.

Tudi instrumentalni sestav »Figara« je zelo premišljen in je zanj skladatelj gotovo upošteval tehnične možnosti, ki so bile v Ljubljani devetdesetih let 18. stoletja. Značilno je, da se instrumentalna zasedba »Figara« ravna tako po praksi, ki je v operni ustvarjalnosti na splošno veljala tudi drugod, obenem pa se ujema z reproduktivno prakso, ki jo poznamo iz ljubljanskega Stanovskega gledališča, škofovske kapele in drugih instrumentalnih, v tem mestu znanih in delujočih teles takratnega časa. To potrjuje načelno vzporednost s stanjem zahodnoevropske glasbene reprodukcije, ki je ob upoštevanju kvantitativno manjših možnosti in specifičnih okoliščin veljala tudi za reprodukcijo na slovenskih tleh.

Novakov orkester ima v drugem dejanju dva rogova, dve oboi, dve ali štiri violine, violo in čelo ter kontrabas oziroma oboje. V četrtem dejanju je zasedba ista, le namesto oboe je flavta, ki je bila po skladateljevem mnenju bržkone primernejša za izrazni značaj ustreznega pevskega vložka. Razen tega je tu namesto rogov v dis uporabil rogove v g. Glede rabe rogov v dis je Novak očitno sledil praksi drugih, pomembnejših skladateljev. Saj jih je uporabil n. pr. tudi Karl Stamic, ki je za svoj »Concerto in B« predpisal tole zasedbo: Clarinetto Principale, Due Violini, Due Oboe, Due Corni (I^{o} in II°) in Dis, Viola e Basso. Nekateri skladatelji 18. stoletja so zopet uporabljali rogove v es. Med njimi je bil poleg Mozarta tudi Georg Matthias Monn, ki je za svojo »Symphonie in Es-Dur« orkester zasedel takole: Oboi, corni

in Es, Violino I, Violino II, Viola, Basso in (Cembalo). Značilna je visoka lega rogov, ki je danes ta instrument ne bi več zmogel. Na teh mestih so morali izvajalci vzeti stare instrumente; menda jim je v ta namen rabil corno di caccia (gozdni rog, Waldhorn).[73] Novakova raba rogov v dis se je ujemala s tedanjo prakso. V petem dejanju je skladatelj uporabil dva rogova v f in dis in spet oboe, medtem ko je preostala zasedba enaka s prejšnjo. S spreminjanjem uporabe obeh instrumentov, flavte in oboe, je Novak pokazal, da pozna tehnične in izrazne finese instrumentov, s celoto pa je dokazal, da ima smisel za doživljeno, vsebinskemu poteku teksta ustrezajočo instrumentacijo. Iz partiture sodimo, da jo je izvrstno obvladal.

Novakova glasba k »Matičku« je lahkotna, prisrčna in doživljena. Ustvarja vtis zaključene celote, ki ni le tehnično in oblikovno odlična, ampak je tudi v izrazu bogata. Nevsiljivo vrejo iz nje nadarjene misli, polne humorja in duhovitosti. Drobne so, pisane, igrive, privlačne in neposredne. Kot če bi poslušali Mozarta.

Podobnost »Figara« z Mozartovo glasbo je presenetljiva. Vendar se ji ne smemo čuditi. Mozartov stil je bil v še vedno precej kozmopolitsko usmerjenem evropskem ozračju konca 18. stoletja skoraj manira in so ga posnemali mnogi skladatelji. Novak nikakor ni bil izjema. Prevzel pa ga ni samo zato, ker je imel tako sugestivno moč na širok evropski skladateljski krog, ampak še iz dveh nadaljnjih razlogov. Prvič zato, ker je bil Novak tudi sam otrok svojega časa in se je duhovno orientiral tako kot velik del glasbene inteligence in posebej ustvarjalcev. Mozartova zgodnja klasika mu je bila blizu, čutil je sorodno kot njegov veliki vzornik in skladal se je z njegovimi naziranji. Drugič pa komedija »Veseli dan ali Matiček se ženi« drugačnega stilnega prijema ne bi bila dovolila ali bi ji bil tuj, če bi ga bil kdo uporabil. Zato Novak v svojem »Figaru« pač ni mogel slediti stilnim naziranjem domačega Zupana ali Linharta ali njunih velikih, tujih baročnih ali rokokojskih vrstnikov. Moral je ubrati Mozartovo stilno pot, ki so mu jo narekovali snovni značaj, umetnostni nazor in človeško bistvo.

»Figaro« je potemtakem komponiran v popolnem, čistem Mozartovem stilu. To pravi dinamičnost razpleta, to se kaže iz načina formiranja melodij in zvokov in vokalnih ansamblov, ki imajo vodilno vlogo ali so vsaj ravnotežni s solističnimi parti, to potrjujejo tudi živi, neposredni liki, ki dokumentirajo izvrstno skladateljevo poznanje življenja, kakršno razodeva precej zvesta realistična glasbena upodobitev.

Ob tako močnem vplivu, ki ga je imela Mozartova glasba, pa nas seveda zanima vprašanje, ali je iz »Figara« mogoče čutiti tudi kaj Novakove individualnosti. Arhitektonsko in v uporabi kompozicijskih sredstev je bil skladatelj res zvest Mozartov epigon. Izrazno pa je bil dovolj samostojen, da je zapel tako, kot je čutil v svoji notranjosti, čeprav je bila tudi ta sorodna z Mozartovim čustvenim tipom. »Figaro« je torej navzlic omenjeni prilagoditvi dokaz Novakovih izvirnih sil. V njih se sicer zaradi meja, ki mu jih je postavil Linhart s svojimi predlogami, in zaradi specifičnih razmer tedanje ljubljanske glasbene reprodukcije ni mogel izživeti tako, kot bi se bil lahko glede na svojo nadarjenost in če bi bil napisal opero in ne le pevsko-instrumentalne vložke.

Tako je Novak s »Figarom« zapustil sicer droben, a muzikalno kar zajeten plod lastnega ustvarjalnega duha, delce, ki lahko še dandanašnji navdušuje, ogreva in privlači široke množice poslušalcev. To pa je najpomembnejše in najbistvenejše za presojanje umetnin in prepričljivo sodi o njihovi stvarni vrednosti.

Preden ocenimo pomen »Figara«, se še vprašajmo, ali je bil izveden ob svojem nastanku ali ne.

Z zastavljenim vprašanjem je seveda organsko povezano tudi vprašanje izvedbe Linhartovega »Matička« kot predloge za glasbeno upodobitev. S snovjo te komedije je imel neprilike že Mozart, ko se je odločil za njeno glasbeno obdelavo. Lorenzo da Ponte pa je znal prepričati Jožefa II., ki ga je v Beaumarchaisovi komediji motila satirična ost proti fevdalcem in absolutizmu, zaradi česar cenzura leta 1785 ni dovolila Schikanedrovi družini uprizoritve v dunajskem »Theater am Kärnthnerthore«, da z njegovo

predelavo Mozartova opera ne bo pohujšljiva in vznemirjajoča. Te osti je libretist da Ponte res zabrisal in s tem omogočil krstno predstavo Mozartove opere. Seveda je moral tudi Linhart računati s cenzuro, ki je bila po smrti Jožefa II. iz strahu pred idejami francoske revolucije vse strožja. Izognil pa se je nekaterim problematičnim odstavkom izvirnika in hkrati vnesel nekaj novih satiričnih misli, ki so se posebej nanašale na položaj slovenskega ljudstva. Nedvomno je Linhart računal s tem, da bo »Matiček« uprizorjen. To pravi že dejstvo, da ga je sploh napisal, in to priča tudi natisk te komedije.

Pomanjkljivi viri še danes ne dovolijo literarnim zgodovinarjem, da bi lahko zanesljivo povedali, ali je bil Linhartov »Matiček« izveden v letu 1790 ali neposredno nato. Po Kidriču bi sklepali, da sploh ni bil izveden in da je bil natisnjen le zato, ker se je zdela cenzuri knjiga manj nevarna od odra. Bleiweis je leta 1849 omenil v »Novicah«, da so komedijo igrali leta 1790 ali 1792. To navedbo je še istega leta ponovil Leopold Kordeš. Nobeden izmed njiju, ne Kordeš ne Bleiweis, pa ni z dokazom podprl svoje trditve. Negotovost v podatkih je tako podprla mnenje, da »Matiček« ob svojem nastanku sploh ni bil uprizorjen in da sta Bleiweisova in Kordeševa trditev verjetno nastali z zamenjavo izvedbe Linhartove »Županove Micke«, ki so jo v letih 1789 in 1790 v ljubljanskem Stanovskem gledališču igrali diletantje iz tedanje slovenske prerodne družbe.

Vendar je že leta 1840 poročal Milko (= Franc Malavašič), da je tako »Veseli dan« kot »Županovo Micko« leta 1790 izvedlo na ljubljanskem odru neko diletantsko društvo, morda v obeh primerih isto. Malavašič omenja obe Linhartovi komediji, četudi spet brez virov, ki bi to potrdili, a jih je moral poznati. Tako se le zdi, da ne bi kazalo dokončno trditi, da »Matiček« ob svojem rojstvu ni bil uprizorjen. Domneva o njegovi izvedbi se zdi celo bolj upravičena, četudi nimamo v ta namen potrebnega dokazilnega gradiva.

Na take teze se v glavnem opira tudi odgovor glede izvedbe glasbe k »Matičku«, to je Novakovega »Figara«. Kar nič verjetno ne zveni, da bi ga bil skladatelj napisal, če ne

bi bil prepričan, da ga bo lahko poslušal na odru. Tehnično je bilo za to dovolj jamstev, saj bi ljubljanski pevci in instrumentalisti, morda deloma tudi izpopolnjeni s tujimi gosti, na primer s kakim Bartolinijevim operistom, v letu 1790 brez zadreg lahko oskrbeli dobro izvedbo. To misel še utrjuje dejstvo, da je partitura »Figara«, ki jo poznamo, že prepis in ne izvirnik, ki je seveda tudi moral biti, saj bi brez njega ne bilo prepisa. Res se vprašamo, čemu bi rabil prepis, ki je moral nastati v Novakovem času, saj ga je skladatelj sam naslovil. Gotovo izvedbi ali vsaj stvarnim možnostim, ki so zanjo bile.

Tudi ta moment še ni neposreden dokaz za uprizoritev, a njeno verjetnost vendar poveča. Razen tega si smemo dovoliti še domnevo, da so pevske vložke skupno z njihovo instrumentalno spremljavo zaradi njihove mikavnosti izvajali same, kar bi pomenilo, da je bil tako »Matiček« vsaj deloma uprizorjen. To tezo podpirajo tudi omenjene Čopove navedbe in pravijo, da Novakovega »Figara« in Linhartovega »Matička« ne smemo imeti za dvoje ločenih stvari in ju ne smemo tolmačiti vsake zase, ampak skupno, tako, kot je bilo zamišljeno ob nastanku prve in druge in je tudi edino pravilno.[74]

Po vsej verjetnosti je bil torej Novakov »Figaro« izveden, ko je nastal. Deloma ali v celoti, sočasno z uprizoritvijo Linhartovega »Matička« ali samostojno, pa seveda tudi tedaj z ustrezajočim tekstom te komedije. Glede na to, kdaj je nastal in kdo ga je ustvaril, pa nas seveda nujno zanima, kdo je spodbudil Novaka, da se je lotil glasbene upodobitve Linhartovega teksta.

Ni dvoma, da sta se Linhart in Novak poznala. Od kdaj in kako, ne vemo. Morda preko Linhartovega svaka Makovca, pri katerem je kasneje Novak stanoval. Vendar Makovčevo posredovanje za to ne bi bilo potrebno, kajti oba avtorja, pisec Linhart in skladatelj Novak, sta bila lahko v tedanji mali Ljubljani v stikih tudi brez njega. Ni izključeno, da je Novaka poiskal Linhart sam, ko je snoval »Matička« in sta ga zanimali njegova notranja forma in uglasbitev. Seveda je ta domneva upravičena le v primeru, da nista bila v stikih že prej in je bil Novak kot skladatelj

ali vsaj dober glasbenik, ki bi bil sposoben komponiranja, že znan. Na to ne moremo odgovoriti, ker nam izpred leta 1790 ni znana nobena Novakova skladba. Skoraj neverjetno pa se zdi, da bi bil »Figaro« Novakov prvenec. Tehnično je tako dovršen, da ni mogel nastati brez prejšnje obsežnejše skladateljske prakse svojega avtorja.

Zveza med Novakom in Linhartom je torej jasna, čeprav nimamo nobenega drugega dokaza zanjo kot »Figara« in z njim v zvezi še posebej tekstovne finese, ki jih v izvirniku »Matička« ni in so iz časa pred natiskom. Tekst, ki ga je Novak uporabil v »Figaru«, je tako moral dobiti neposredno od Linharta še prej, preden je ta opravil omenjene korekture, se pravi, preden je šel »Matiček« v tisk.

Novak pa se je verjetno poznal še z drugimi osebnostmi iz Linhartovega, torej prerodnega kroga. Vsaj z vodilnimi ljudmi, na primer s Zoisom in Vodnikom. Bolj kot Vodnik ga je lahko zanimal Zois. Ne morda zato, ker so se okoli njega zbirali vsi ljubljanski razsvetljenci. Pač pa zaradi tega, ker je Zois, mecen italijanskih operistov in glavni svetovalec kranjskih stanov v izbiranju gostujočih gledaliških družin in njihovih glasbenih sporedov, veljal za dobrega, kultiviranega in razgledanega ljubitelja glasbe. Ni sicer prav nič verjetno, da bi bil Zois kakorkoli vplival na Novakovo stilno smer. Sam je bil bolj pristaš baroka in morda še rokokoja. In če se morda še ni navduševal za pojave zgodnjega klasicizma, četudi je domnevno sledil za novimi glasbenimi gibanji, jih zaradi svoje duhovne širine Novaku gotovo tudi ni odsvetoval. Prej bi verjeli, da je nanj vplival spodbudno in mu dal marsikatero koristno misel ali ga je vsaj opozoril nanjo.

Med taka opozorila bi lahko šteli tudi »Matička«, ki je po svoji zasnovi, najsi je v njej Novak že sodeloval ali ne, potreboval glasbo. Linhartova komedija je pomenila velik literarni uspeh slovenskih preroditeljev konca 18. stoletja. Za še večji uspeh, ki bi ga »Matiček« dosegel s primerno in kvalitetno glasbo, tako ni šlo le Linhartu, ampak tudi drugim razsvetljencem iz Zoisovega kroga in med njimi predvsem Zoisu kot njihovi osrednji osebnosti. Misel o spodbudni vlogi, ki jo je utegnil imeti Zois pri nastanku

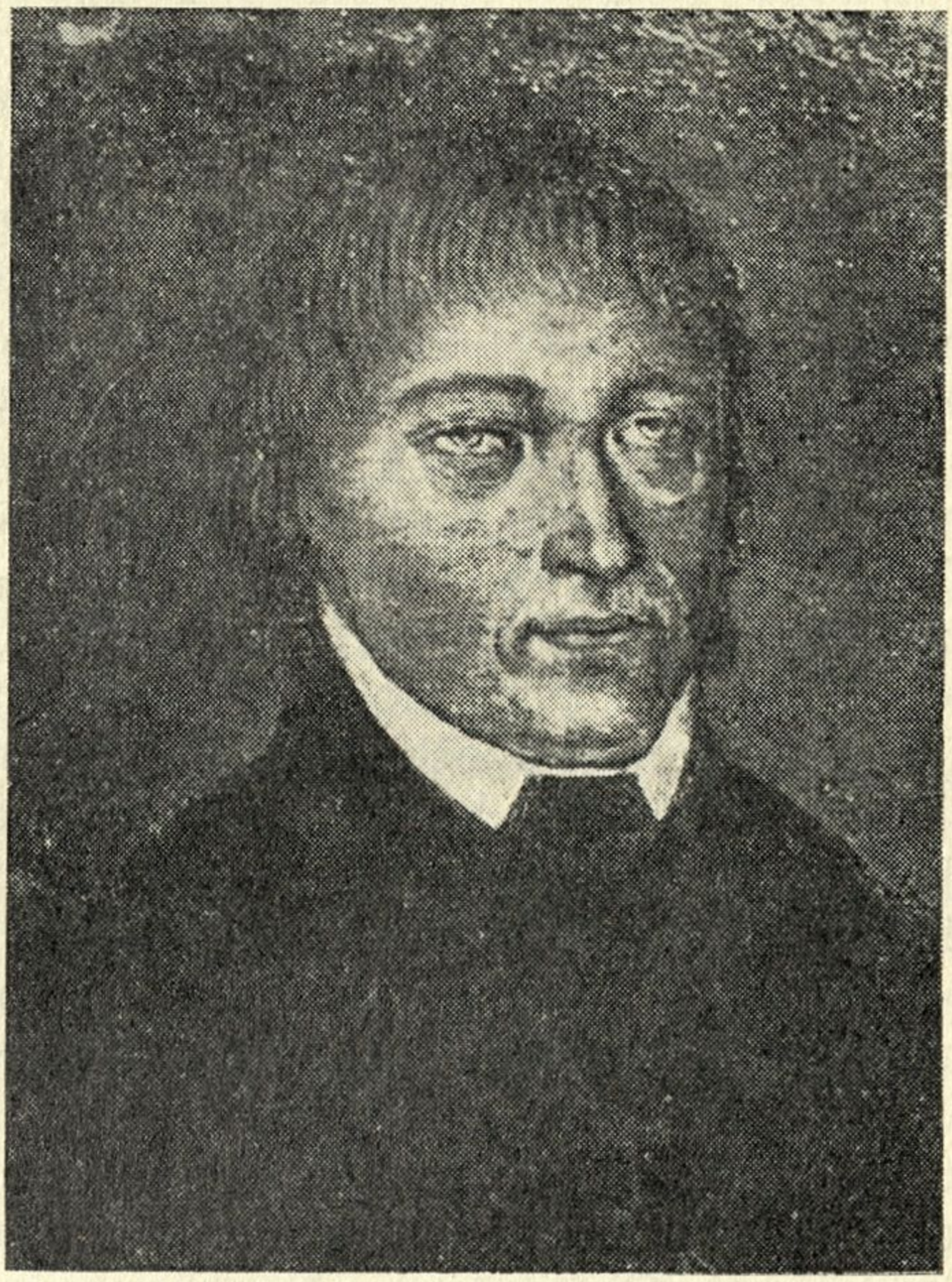
Novakovega »Figara«, tako ni le vabljiva, ampak tudi utemeljena. Tudi domneva o skladateljevih zvezah s preroditelji, če že ni mednje neposredno spadal tudi sam, ima trdne osnove.

Tudi Novakov »Figaro« je bil za slovenski prerod pomemben uspeh, najsi so se tega v svojem času preroditelji zavedali ali ne. Njihova prizadevanja so bila sicer usmerjena predvsem literarno. Kot vse kaže, pa so izzvenela tudi glasbeno in gre »Figaru« sorodna važnost kot tedanjim literarnim dosežkom. Seveda ni mogoče obojega istovetiti, ne po značaju ne po pomenu, kajti rezultati na področju oblikovanja slovenskega knjižnega jezika so imeli daljnosežnejšo vrednost. Če upoštevamo še Japljev prevod »Artaxerxa« in Zupanovo uglasbitev »Belina«, pa je bil tudi z Novakovim »Figarom« in predvsem z njim podan še mnogo večji dokaz, da zmore domača, slovenska beseda na odru to, kar tuja, in se lahko v gledališču enakovredno postavi ob stran italijanskemu in nemškemu jeziku, ki sta dotlej obvladovala ljubljanske uprizoritve. Prerodna misel je torej vplivala tudi na glasbeno ustvarjanje, kakor se je razvijalo na Slovenskem ob koncu 18. stoletja. Vsaj toliko, kolikor je Novak v »Figaru« uporabil slovenski tekst, ki je tako vsekakor našel mnogo popolnejši izraz kot prevodi tekstov italijanskih opernih arij.

Mislim pa, da vpliva prerodne misli ne smemo tako omejiti, kar potrjuje stilni prijem, ki ga razodeva »Figaro« in ki bi se ne bil mogel pokazati, če ne bi Novak kot človek in glasbenik zastopal naprednih naziranj. Pri tej usmeritvi pa so mu nemara mnogo pomagali njegovi stiki s slovenskim prerodnim gibanjem.

Novakova naprednost se najbolje kaže v njegovi glasbi, ki sicer v evropskem merilu ni bila revolucionarna in ni napovedovala novih časov. Tudi v koncertni in zlasti gledališki reprodukciji ni mogla biti nova, kar potrjuje že dosedanje gradivo o glasbenem življenju zadnjih desetletij 18. stoletja na Slovenskem. Upoštevati pa moramo, da jo je ustvaril domač, slovenski avtor, ki se je oklenil novih stilnih naziranj in s »Figarom« dal prvi primer slovenske glasbene ustvarjalnosti v zgodnjeklasicističnem stilu. Novakova glasba

je bila potemtakem novost v slovenskem merilu in je oznanjala, da se je slovenski ustvarjalni element neposredno vključil v novo glasbeno gibanje. V primerjavi z baročnim »Belinom« je pomenila velik napredek. S svojo rokokojsko vedrostjo in klasicistično živostjo se je umaknila baroku, iz



VALENTIN VODNIK
(izvirnik v NUK, Ms.)

mitološko-alegoričnega ozračja je »Figaro« snovno krenil v resničen, sodoben svet in zajel njegovo in predvsem slovensko življenje, ki ga je Linhart poudaril v svoji komediji z duhovito satiro. Z njim se je skladatelj odločno opredelil za novo razvojno obdobje, ki se je na zahodnoevropskem glasbenem obzorju že bohotno razraslo in mu je Novak s »Figarom« dal svoj prispevek tudi pri Slovencih.

»Figaro« še ne pomeni začetka specifično slovenske odrske glasbene ustvarjalnosti. Za to še ni bil čas. Tudi razvojno Novakova glasba še ni odmevala in je ostala kljub svoji tehtnosti osamljen pojav, če izvzamemo »Tinčka Petelinčka«, ki pa nima ne analogne vrednosti ne analognega pomena. Tega sta po Kotzebuejevem »Der Hahnenschlag« prevedla v slovenski jezik Jernej Kopitar in Valentin Vodnik. Tekst ima v 3., 5., 12., 13. in zaključnem 15. prizoru nekaj verzov, s čimer je bil oblikovno že določen tip igre s petjem. Uprizoritev, ki je bila spomladi leta 1803 v ljubljanskem Stanovskem gledališču, je s svojimi prizadevanji pospešil Zois. Poročila pravijo, da so »Tinčka Petelinčka« izvedli s petjem (»mit Gesang«), kar pove, da je igra res imela petje ali petje s spremljajočo instrumentalno glasbo. Primerki se niso ohranili, zato je težko dokončno trditi, da bi bil glasbeni sodelavec Novak,[75] to je, da bi bil on komponiral pevske vložke za »Tinčka Petelinčka«, podobno, kot jih je za »Matička«. Glede na Zoisovo zvezo s to igrico bi bil Novakov prispevek prav mogoč. V ta namen pa dokaza ni. Poleg tega moramo upoštevati, da je bilo leta 1803 v Ljubljani več skladateljev kot leta 1790, zato se ponujajo še nadaljnje domneve.[76]

Po »Figaru« je potemtakem razen glasbe za »Tinčka Petelinčka«, za katerega pa so ljubljanski izvajalci lahko uporabili tudi tuje glasbene primere, slovenska odrska glasbena ustvarjalnost zastala za nekaj desetletij. Vzroki, ki to razložijo in utemeljijo, so različni. Po eni strani ni bilo stalne gledališke skupine, ki bi sistematično nadaljevala začetna prizadevanja. Ob nastanku Novakovega »Figara« so izvajalci sicer bili. Tedaj pa je uspehu pripomogla širokopotezna dejavnost slovenskih preroditeljev, ki je največ prispevala, da se je mogla slovenska odrska glasba kljub neprimernemu razvojnemu času oglasiti kot znanilec novih dogodkov. Takrat je bilo tudi občinstvo, ki pa ga je mnogo bolj kot slovenski sestavljal nemški element. Slovenskega meščanstva okrog leta 1790 tako rekoč še ni bilo in proces oblikovanja slovenskega ljudstva v samostojen narod je poganjal šele prve, komaj opazne kali. Nemško meščanstvo nasproti slovenskemu elementu še ni bilo napeto, ker za to

še ni bilo nobenih razlogov. Le tako je tudi mogoče razumeti, da so obiskovalci Stanovskega gledališča navdušeno ploskali, ko je tu pa tam kak italijanski pevec zapel arijo v slovenskem jeziku. Ti obiskovalci pa so bili iz nemškega plemstva in meščanstva in maloštevilnih slovenskih razsvetljencev, ki niso mogli obvladati situacije v gledališču in tega namena tudi niso imeli. Narodnostno nediferencirano gledališko občinstvo je bilo tako še brez predsodkov in je bržkone z odobravanjem sprejelo tudi »Figara« oziroma »Matička«, če je bil ta leta 1790 ali kmalu zatem sploh uprizorjen.

Po drugi strani je bilo torej manjkanje slovenskega meščanstva glavni razlog za to, da se po Novaku slovenska odrska glasbena ustvarjalnost ni več razvijala in je začasno zastala. Manjkali so osnovni pogoji, potrebni za vsako obsežnejše in k določenemu cilju usmerjeno ustvarjanje ter poustvarjanje. Ker ni bilo občinstva odjemalca, tudi ni bilo skladatelja proizvajalca. In ker ni bilo teh dveh, tudi ni bilo izvajalcev. Že literarna aktivnost slovenskih preroditeljev se je s skorajšnjo smrtjo Antona Tomaža Linharta močno zmanjšala. V zvezi s prikazanimi činitelji pa je upadla tudi glasbena aktivnost, ta celo tako zelo, da je popolnoma prenehala. Da »Figaro« razvojno ni zapustil globljih in trajnejših posledic, torej ni bila njegova krivda. To je marveč treba iskati v vnanjih, družbenih činiteljih, ki pa niso imeli nobene zveze z umetniško vrednostjo in načelnim stilnim pomenom Novakove glasbe.

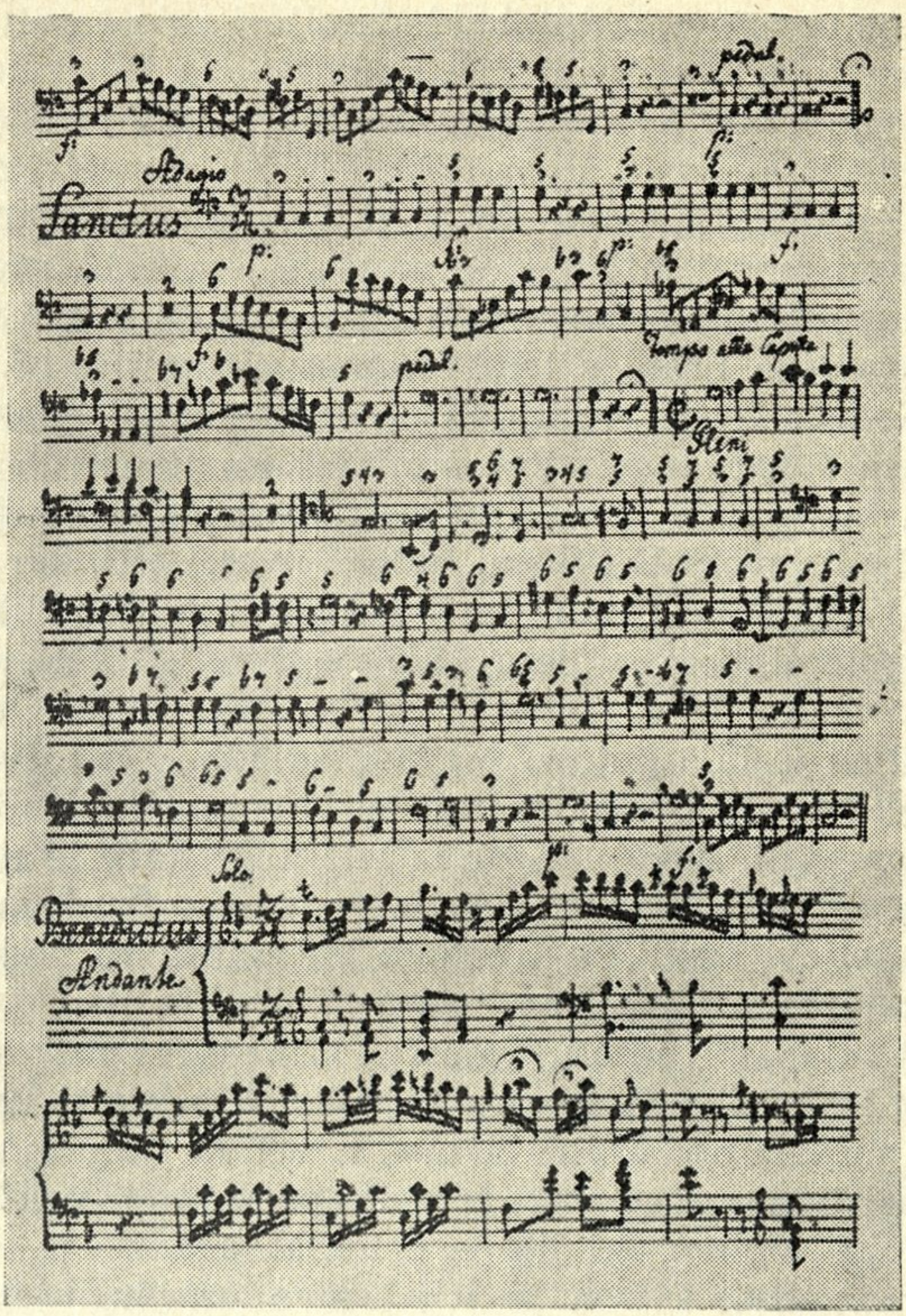
Čeprav nam je Novak s svojo glasbo za »Matička« zapustil dragocen dokument o kvaliteti in moči lastnega ustvarjalnega duha in o glasbenih dosežkih slovenskega preroda, gre »Figaru« še drugačen, širši pomen. Dokazuje nam, da se je zavest privrženosti h klasicističnemu stilu že globoko vrasla v miselno in čustveno orientacijo domačega ustvarjalca in že prevzela tudi gledališko občinstvo na Slovenskem. Posredno in neposredno potrjuje tradicijo tega stila na slovenskih tleh, ki so bila zrela za nadaljnji razvoj v tej smeri in pripravljena, da mu po svojih močeh pomagajo in prispevajo vanj svoj delež.

Po letu 1790 so sodelovali v razvijanju glasbenega življenja v ljubljanskem mestu in sploh na Slovenskem

činitelji, ki so nam znani že izpred tega leta: gledališke družine, škofovska kapela, instrumentalne skupine, posamezni glasbeniki, ki so končno kljub vodstveni vlogi neglasbenih osebnosti ali institucij najvažnejši za širjenje glasbene dejavnosti in doseganje njene kvalitete. Vsaj toliko časa, dokler spet ne nastane ustanova, ki v sebi združi vodilne cilje in je sposobna usmerjati razvoj. Te tendence pa so neposredno po letu 1790 že klile in so jih polagoma uresničevali nekateri glasbeniki. Ti so po številu in kvaliteti rasli, se množili. Poleg Novaka so bili ljudje, ki jih deloma srečujemo kot sodelavce škofovske kapele ali godbe meščanskega lovskega zbora ali kot ljubitelje, ki niso bili vključeni v nobeno navedenih javnih institucij. Prihajali so še novi, ki so bili muziki s širokim horizontom, obsežnimi zmogljivostmi in opredeljenimi umetnostnimi naziranji. Med njimi sta bila Pellegrino Del Fiume in František Benedikt Dusík.

Prvi je prišel z italijanskega juga in je bil gotovo orientiran v tistodobno italijansko glasbo, ki jo je menda skušal uveljaviti tudi pri svojem delu. Drugi je bil doma na češkem severu. Ko je prišel v Ljubljano, so ga že oblikovali raznovrstni vplivi. Ker je tu deloval skoraj celo desetletje, je prav, če se nekoliko bliže seznanimo z njim.

F r a n t i š e k B e n e d i k t D u s í k (1765—1816?), mlajši brat znanega pianista in skladatelja Jana Ladislava, ki je bil učenec Karla Philippa Emanuela Bacha, se je rodil v Časlavi. Šolal se je v Pragi, kjer je nekaj časa deloval tudi kot organist. Na nasvet grofice Lützove, v katere službi je tudi bil, je odšel v Italijo in je bil tam koncertni mojster v gledališču S. Benedetto v Benetkah in v milanski Scali (1786). Leta 1790 se je zaposlil kot instrumentalist v ljubljanski škofovski kapeli, morda na Brigidovo povabilo ali na prigovarjanje novega kapelnika Pellegrina Del Fiumeja, če se je z njim že prej poznal.[77] Tu je verjetno ostal do leta 1800, kajti že leta 1801 ga viri omenjajo kot učitelja klavirja v Gorici (»Klaviermeister, abwesend in Görz«), za leto 1803 in 1805 pa kot vojaškega kapelnika ravno tam (»Kapellmeister bei dem k. auch k. k. Baron Reiskischen Infanterie-Regimente in Görz«).[78] Po nekaterih navedbah naj bi bil iz Gorice odšel v istem svojstvu v Benetke in umrl



FRAGMENT IZ »MAŠE ŠT. 1« FR. B. DUSIKA
(primerek v NUK, M.)

leta 1816, kje, za zdaj ni znano. Zaradi nekaterih virov pa dvomimo, da je umrl leta 1816. Ljubljanska NUK hrani neko njegovo partituro, naslovljeno takole: Sinfonia / Nel Opera il Brutto osia Roma deliberata / in Venezia a St. Luca / Nel Carnevale 1816 / Dal Maestro Francesco Bened: Dussek / Ridotta di bel nuovo in Partitura in Lubiana gli 10 e 11 g[ennaio] 1817.[79] Izvedbe v letu 1817 sicer zaradi pomanjkljivih virov ni mogoče potrditi in ta vir tudi še

ničesar ne pove o morebitni skladateljevi prisotnosti. Pač pa imamo za to leto zanesljivejši podatek. Na filharmoničnem koncertu je bila v Ljubljani 7. novembra 1817 izvedena tudi »eine Phantasie auf dem Piano-Forte vorgetragen von Dussik«. Stilizacija pove, da jo je izvedel neki Dusík. Jan Ladislav ni mogel biti, ker je umrl že leta 1812, razen tega pa ni imel nobenih stikov z Ljubljano, četudi bi bili ti spričo zvez njegovega brata s tem mestom razumljivi in mogoči. Franc Ksaver Dušek, tudi odličen češki pianist in skladatelj klavirskih sonat, koncertov, simfonij in komornih divertimentov, ki pa ni v sorodstvu s Františkom Benediktom in Janom Ladislavom Dusíkom, tudi ni mogel biti, ker je umrl že leta 1799. Tako ostane le naš František Benedikt, ki je moral potemtakem v letu 1817 še živeti.[80] Saj se glede izvajalca sporočilo o koncertu gotovo ni motilo. Omenjena »Fantazija« je bila gotovo njegova skladba. Tako vse kaže, da bi bilo treba doslej znano oziroma postavljeno letnico smrti popraviti. Ker tudi vir iz leta 1817 kaže le na to, da je Dusík tedaj še živel, in seveda ne izvemo iz njega ničesar o skladateljevi smrti, je treba to vprašanje do nadaljnjega pustiti odprto.

Kot skladatelj je bil František Benedikt Dusík stilno na prehodu iz baroka v zgodnjo klasiko. V njegovi ustvarjalnosti se mešata oba stilna elementa, vendar je v njej naslon na klasicistično miselnost že zelo prozoren in deloma že prevladuje. Vplive, ki jih je prinesel s Češkega, je torej združil z vplivi, ki jih je v njegovo ustvarjanje vtisnilo delovanje v Italiji. Med njegovimi skladbami so »Offertorium in C a quattro voce (!)«, »Offertorium No. 3«, »Serenada« in »Missa solemnis«. »Offertorium in C«, na katerem je skladatelj označen kot »Franc.[esco] Dussik, detto Cormundy«, je pisan za dve violini, dve violi, dve oboi, dva rogova, dva clarina in timpane cum organo concertante. Po tempih zanimiva »Serenada« (Marcia-Allegro-Menuetto-Allegro-Romance-Allegro-Polacca-Allegro vel Valzer-Menuetto-Allegro moderato-Siciliana) je v stilu mozartovske tehnike, lahkotna in sočna. Kljub značaju, ki bi ga moral omejiti že naziv, zveni »Offertorium No. 3« zelo posvetno. »Missa solemnis«, ki je za štiri glasove (Canto, Alto, Tenore, Basso),

pa je instrumentalno še bogatejša kot »Offertorium in C«. Bržkone je iz poznejšega razdobja skladateljevega ustvarjanja. Njen instrumentalni sestav obsega violine, viole, oboe, flavte, klarinete, fagote, rogove, clarine, violon, timpane in orgle. Tudi na tej partituri je zapisano, da je njen avtor »Signore Francesco Dussik«. Ritmično je bogata in živahna, melodika se razpleta precej razkošno, za označbo orgelskega parta skladatelj uporablja še generalni bas. Ta način označevanja se je v klasiki sicer izgubil, saj je izvajalcem dovoljeval velike svoboščine v interpretaciji, toliksne, da se je mogla skladba znatno odmakniti od skladateljeve izvirne zamisli. Komponisti, ki so na stilnem prehodu, pa so ga še vedno uporabljali. Tudi na naših primerih bomo videli, da sta se raba generalnega basa kot tudi stilni prehod zavlekla še daleč v 19. stoletje.

Poleg omenjenih Dusíkovih skladb poznamo še nekaj drugih.[81] Tako »Sonatta in G«, že omenjena »Sinfonia Nel Opera il Brutto« in pa »Recit:[ativo] con Rondo«.[82] Ta je pisan »a Canto solo / Due Violini / Viola / Due obo:[e] obl[igate] / Due cor[ni] obl[igati] / Violoncz:[ello] obl.[igato] con Baso«. Na naslovni strani je zapisano, da je ta »Recitativo« »Del Sig[nore] Franc. Dussik detto Cormundi Majestro di Gorizia«. Skladba je pisana v istem stilu kot prej navedene, to je z uporabo baročnih, rokokojskih in zgodnjeklasicističnih elementov; je zelo ariozna, po karakterju vedra. To velja tudi za »Sinfonio«, ki je bila uvertura k Dusíkovi operi »Il Brutto osia Roma deliberata« in je imela tole instrumentalno zasedbo: violina I in II, viola, flavta I in II, oboa, klarinet v A, rog v D, trobenta v D, fagot, timpani v D, kontrabas. Poleg teh je Dusík seveda napisal še vrsto drugih skladb, saj je bil ustvarjalno zelo plodovit. Nekatere med njimi so gotovo nastale med njegovim bivanjem v Ljubljani, najbrž tiste, ki so v ljubljanskih arhivih.

Dusíkovega delovanja v Ljubljani ne označuje le njegovo ustvarjanje. Svoje moči in zmogljivosti je skladatelj razdajal tudi reproduktivno. Saj je znano, da je bil violinist v Brigidovi škofovski kapeli. Razen tega vemo, da je bil tudi pianist in je med prvimi igral na novi klavir Filhar-

monične družbe leta 1795. Bil je torej vsestransko razgledan in je morda poleg violine in klavirja obvladal še druge instrumente.

V škofovski kapeli je sodeloval s Pellegrinom Del Fiumejem. Za tega vemo, da je tudi skladal, o njegovi siceršnji glasbeni dejavnosti pa je le malo znanega. Seveda nas kljub temu zanima zveza Dusík — Del Fiume, najbolj zaradi njune stilne usmerjenosti, s katero sta sodelovala v stilnem usmerjanju ljubljanskega glasbenega življenja neposredno po letu 1790. Domnevno sta tako Dusík kot Del Fiume zastopala v splošnem isti stil, le da je bil pri drugem vpliv italijanske glasbe morda večji kot pri prvem. Bistvenih razlik pa ni moglo biti. V primerjavi je bil Dusík kajpada pomembnejši, kar dokazuje tudi njegovo obsežno skladateljsko in drugo glasbeno delo. Tako je verjetno, da si je v ljubljanskem glasbenem svetu devetdesetih let 18. stoletja pridobil veljavo, gotovo večjo in razvojno važnejšo kot Pellegrino Del Fiume. Utegnil je sodelovati tudi pri pripravah, ki so med 1790—1794 utrjevale klasicistično miselnost in so končno skupno z napori drugih domačih in v ljubljanskem mestu zaposlenih tujih muzikov pripeljale v prvo fazo dominance klasicističnega stila na Slovenskem.

Uvodno delo se je tedaj zaključevalo. Trajalo je nekaj desetletij in je navzlic nenačrtnosti ter vodstvu baroka in rokokoja dalo ugodne rezultate, ki so jasno in nedvoumno koristili novemu stilu. Tudi na Slovenskem je bilo kulturno ozračje umetnostno, pa tudi družbeno voljno in zrelo, da pozitivno prispeva k nadaljnjemu, zdaj že široko razmahnjenemu razvoju glasbene klasike na teh tleh.

UTRDITEV KLASICISTIČNEGA STILA

S propadom fevdalizma in zlasti še po uspešni francoski revoluciji so mnoge dvorne, knežje, grajske in druge sorodne glasbene kapele prenehale delati ali so svoje delo vsaj silno skrčile in s tem prenehale biti nosilke glasbene kulture in njenega razvoja. Novo nastajajoče družbene oblike so zahtevale nov, razširjen način glasbenega delovanja in dostop širših množic do glasbene umetnosti. Drugo polovico 18. stoletja označuje iskanje novih temeljev za gojenje glasbe, katere nosilec je postajala nova socialna plast — meščanstvo. Tedaj so poskusili obnoviti, seveda v drugačnem družbenem okviru in z novimi stilnimi pogledi, javne koncerte, ki so jih uvajali na Angleškem že konec 17. in v začetku 18. stoletja in je njih zglede na Francoskem ponovil v obliki »concerts spirituels« André Danican Philidor leta 1725. Ljubitelji glasbe — diletantje — so si priklicali v spomin nekdanje italijanske Akademije in skušali uvesti nekaj podobnega, nova glasbena združenja, ki pa bi bila v popolnem skladu z idejami in značilnostmi novih časov.

Če se omejimo na ozemlje, ki je imelo znaten vpliv na razvoj glasbenega življenja na Slovenskem ob koncu 18. in v začetku 19. stoletja, se nam pokaže kaj zanimiva slika. Na Dunaju so že leta 1772 osnovali tako imenovano »Wiener Tonkünstlersozietät«, ki je delovala v korist vdov in sirot reproduktivnih umetnikov. To združenje je bilo temelj nadaljnjemu izpopolnjevanju v tej smeri. Baron v. Neuwirth je leta 1805 naredil načrt za prve subskripcijske koncerte, a se njegova ideja še ni uresničila. Klila pa je naprej, dokler se ni leta 1814 tamkaj osnovala »Gesellschaft der Musikfreunde«. V Innsbrucku je leta 1787 najprej nastal »Kasino-

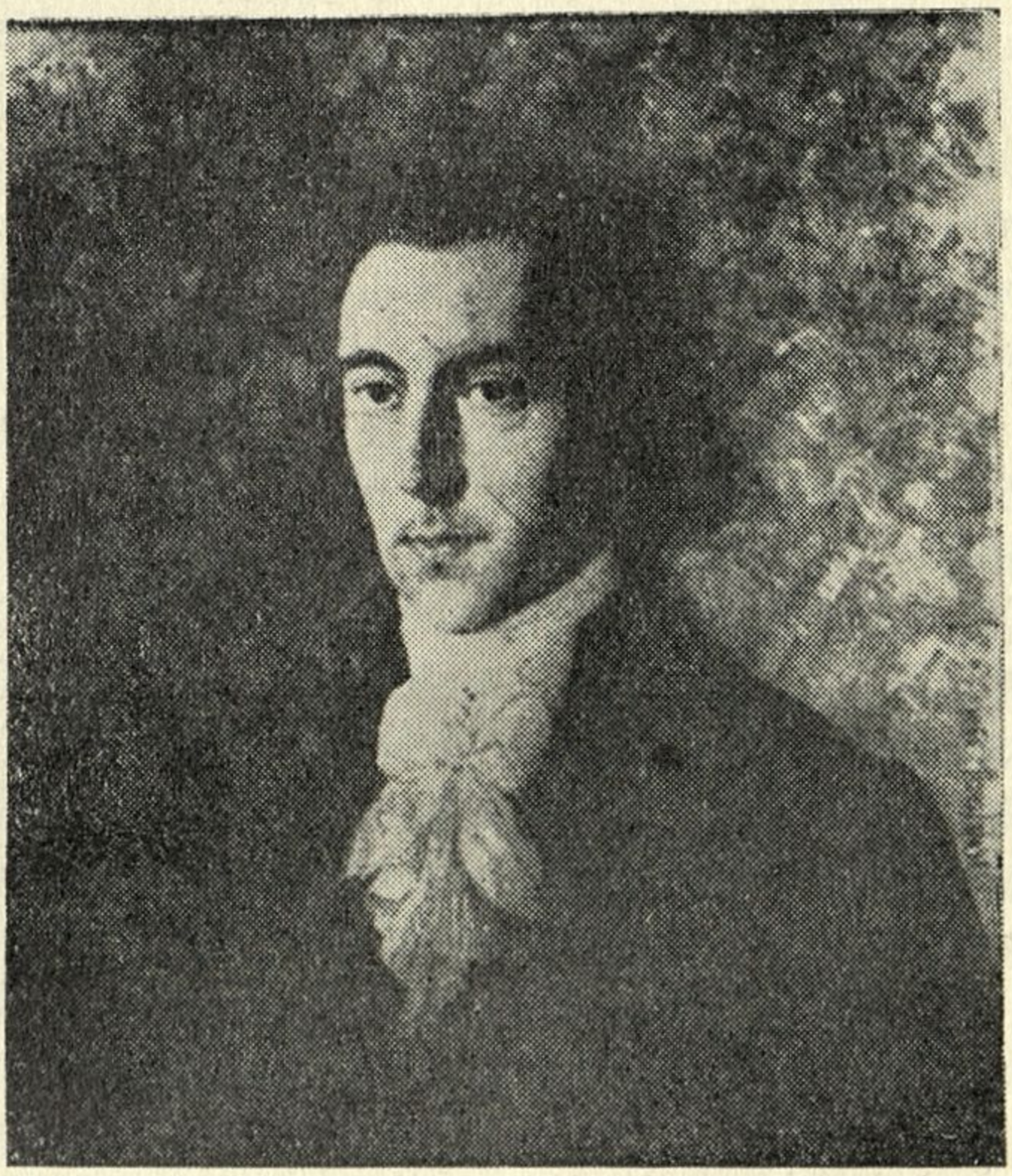
verein«, ki je prirejal tudi glasbene večere, imenovane akademije; iz tega društva se je leta 1818 razvil »Verein zur Aufnahme der Ton- und Redekunst«, ki je opravljal sorodno nalogo kot dunajska »Gesellschaft der Musikfreunde«. Tej podobna so bila tudi druga glasbena združenja na avstrijskem ozemlju: graški »Musikverein« (1815), »Gesellschaft der Musikfreunde« v Linzu (1821), celovška »Philharmonische Gesellschaft« (1811), ki ji je bil temelj komorno muziciranje plemiških družin in se je leta 1826 preoblikovala v »Musikverein für Kärnten« po graškem vzorcu. Sorodna glasbena združenja z raznimi imeni, pa istimi cilji, so se snovala tudi v drugih večjih mestih. Najteže se je preteklosti, ki jo je ustvaril cerkveni knežji dvor, otresel Salzburg. Šele leta 1811 se je v tem mestu ustanovila »Museumgesellschaft«, ki je imela literarne in druge umetnostne cilje in prirejala tudi koncerte. Končno se je iz te družbe leta 1841 osnoval »Dommusikverein und Mozarteum«.[83]

Četudi se je moralo snovanje novih glasbenih združenj deloma še naslanjati na pomoč iz plemiških vrst, je pomenilo odločen prodor meščanske kulture. V času, ko so odmevale nove družbene ideje in je ustvarjal Beethoven, je bil definitivni prelom nujen in se mu tudi glasba ni ne mogla ne hotela odmakniti. Nov glasbeni stil je po mnogih ovirah in nasprotjih končno moral najti prosto pot, da je lahko v vsej širini mladega zagona sprostil svoje ustvarjalne načrte. Našel pa jo je prav v omenjenih združenjih, ki so mu v poletu dajala vso podporo in so se ustanavljala tako rekoč zaradi njega.

Slovensko ozemlje je stopilo v boj za nove glasbene ideje razmeroma kmalu. Še preden se je tu formalno ustanovilo novo združenje, je bila Ljubljana polna živahnega pripravljalnega dela. Med tistimi, ki so ga opravljali, so Novak, Flickschuh, Moos, Del Fiume, Dusík, Samassa, vsi povezani ali s škofovsko kapelo ali z godbo meščanskega lovskega zbora, torej iz institucij, ki sta bili nekaj desetletij vse do leta 1794 vodilni za reproduktivno glasbeno delo.

Kakor stanovskim tovarišem po Evropi, najsi so bili ljubitelji glasbe ali poklicni glasbeniki, je bilo tudi njim

jasno, da za svoje pravo, načrtno, k določenim ciljem usmerjeno delo potrebujejo nekaj tretjega. V tem iskanju so skladno s komornim muziciranjem drugod, ki je imelo širše perspektive in se ni hotelo omejiti na osamljeno formo, tudi v Ljubljani leta 1794 osnovali godalni kvartet. Sestavljali so ga prvi violinist Jožef Jellemitzky, ki je bil po poklicu blagajnik gradbene direkcije, drugi violinist Jožef



KARL MOOS, USTANOVITELJ LJUBLJANSKE FD

Flickschuh, violist Kogl in čelist Moos. Deželni protomedicus Karl Bernhard Kogl je s posebnim pismom naznanil nastanek novega komornega telesa in v njem izrazil željo ustanoviteljev, ki so bili iz vrst ljubiteljev glasbe (»Tonkunstliebhaber«), da bi se jim pridružili poslušalci in člani. V ta namen jim je obljubil, da bo kvartet vsak teden priredil muzikalni nastop. Zato je povabil k pristopu vse poznavalce in ljubitelje »čiste glasbene umetnosti«.[84]

Tudi člani ljubljanskega godalnega kvarteta potemtakem niso namenili muziciranja le sebi. Želeli so ga nuditi

tudi drugim izven svojega kroga. Naj pa že zdaj opozorim na nekaj, s čimer se bomo v podrobnostih seznanili pozneje. Umetnost je bila še vedno dostopna le ozki, izbrani družbi, in razširjen dostop do nje je bil še zelo relativen, tedanji socialni strukturi prilagojen pojem. Demokratizacija glasbe konec 18. in v začetku 19. stoletja, ko je stopila v svojo prvo razvojno fazo, pomeni pritegnitev poslušalcev iz meščanskih vrst. Medtem so bile socialno niže stoječe plasti ob strani kakor prej in jim glasbena umetnost prav tako kot nekoč še ni bila dostopna. To stanje je nasproti preteklosti predstavljalo sicer velik napredek in so ga razodevale vse evropske dežele, kjer se je razvijala glasbena kultura, zato velja tudi za slovensko ozemlje.

Ustanovitelji godalnega kvarteta so imeli pred seboj jasen cilj. Hoteli so utemeljiti novo glasbeno združenje. Godalni kvartet je bil le njegov zametek in še v tem letu se je razrasel v Filharmonično družbo (Philharmonische Gesellschaft), ki je bila v bistvu iste vrste kot prej omenjena glasbena društva. Le da je nastala med prvimi v takratni Avstriji, podobno, kot nekoč njena predhodnica, Akademija filharmonikov. Tudi to potrjuje izredno smotrnost in živahnost glasbenega dela v mali kranjski prestolnici.

S Filharmonično družbo so imeli glasbeniki večjo srečo kot literati z obnovljeno Akademijo operozov, ki je kmalu po nastanku (1781) spet zamrla. Očitno so novo glasbeno združenje pripravili skrbneje in realneje. Predvsem pa je treba vedeti, da Filharmonična družba ne pomeni obnovitve Akademije filharmonikov. To bi bil nesmisel, vračanje v stare čase, ki se več ne morejo vrniti. Od Akademije filharmonikov do devetdesetih let 18. stoletja so se razmere družbeno in umetnostno tako temeljito spremenile, da bi vsako obnavljanje starega duha pomenilo sočasen propad tudi v primeru, če bi se pokazalo v kompromisni obliki.

Zato pač ne moremo imeti Filharmonične družbe za obnovljeno Akademijo filharmonikov in bi bilo to tudi povsem nestvarno.[85] Skupnosti obeh institucij se kažejo le v tem, da sta bili obe glasbeni združenji in da sta obe gojili glasbo. Med njima pa so bile občutne razlike. Filharmonična družba je bila sad novega duha in se je nedvoumno izrekla

za glasbeno klasiko, medtem ko je bila Akademija filharmonikov nosilec baročne glasbene kulture. In če so imeli v tej vodstvo aristokrati, ki so jo tudi osnovali, pa to ni bilo tako glede Filharmonične družbe. To je utemeljilo meščanstvo, za njenega ustanovitelja imamo ljubljanskega meščana, dimnikarskega mojstra Karla Moosa,[86] ki ga že poznamo kot čelista Brigidove kapele; moral je biti sposoben diletant instrumentalist z uspešnimi organizacijskimi lastnostmi.

Če naj podatek, da je bil Moos direktor družbe, zadošča za utemeljitev njegove ustanoviteljske vloge, pa ne smemo prezreti, da so k nastanku ljubljanske Filharmonične družbe prispevali tudi nekateri drugi ljubljanski glasbeniki. Med temi so bili gotovo Janez K. Novak, vsi člani kvarteta in Dusík. Torej diletantje in poklicni muziki, ki so složno sodelovali pri ustanavljanju te institucije. Če je bil pri tem Moos važen organizacijsko, pa je moral biti Dusík strokovno, umetniško. To dokazuje dejstvo, da ga je v letu 1794, torej v letu ustanovitve,[87] Filharmonična družba izbrala za svojega prvega častnega člana. Iz tega bi sicer lahko tudi sklepali, da je takrat že odšel iz Ljubljane. Praksa Filharmonične družbe je bila namreč ta, da je svoje bivše redne člane, ki so odhajali iz Ljubljane na druga službena mesta, ob teh priložnostih postavljala za častne. V Dusíkovem primeru pa to menda ne bo držalo. Dusík je bil namreč izbran za častnega člana v letu 1794, hkrati pa nam je še znano njegovo sodelovanje pri Filharmonični družbi iz leta 1795. Zato prej omenjena razlaga najbrž ne velja. Povsem prepričljivo se mi zdi, da je družba izkazala Dusíku čast za zasluge, ki si jih je zanjo pridobil, in ne iz kakih drugačnih nagibov.

Vodilni delež meščanstva pri ustanovitvi Filharmonične družbe najbolje prikazuje socialni sestav njenih prvih članov v letu 1794. Ti so bili trgovec Jakob Domian, meščan Dominik Fuga, lekarnar Franc Gloria, slikar in učitelj risanja Andrej Herrlein, Dominik Jamnigg (Jamnik), deželni lekarnar Jožef Philipp, kanonik Jožef Pinhak, ki je veljal za izvrstnega tenorista, duhovnika Karl Wolf in Jožef Steinmatz, Jožef Schrei, Anton Podobnigg (Podobn, Podobnik), Jakob in Vincenc Samassa, Franc Ed. Andrioli, že iz Brigi-

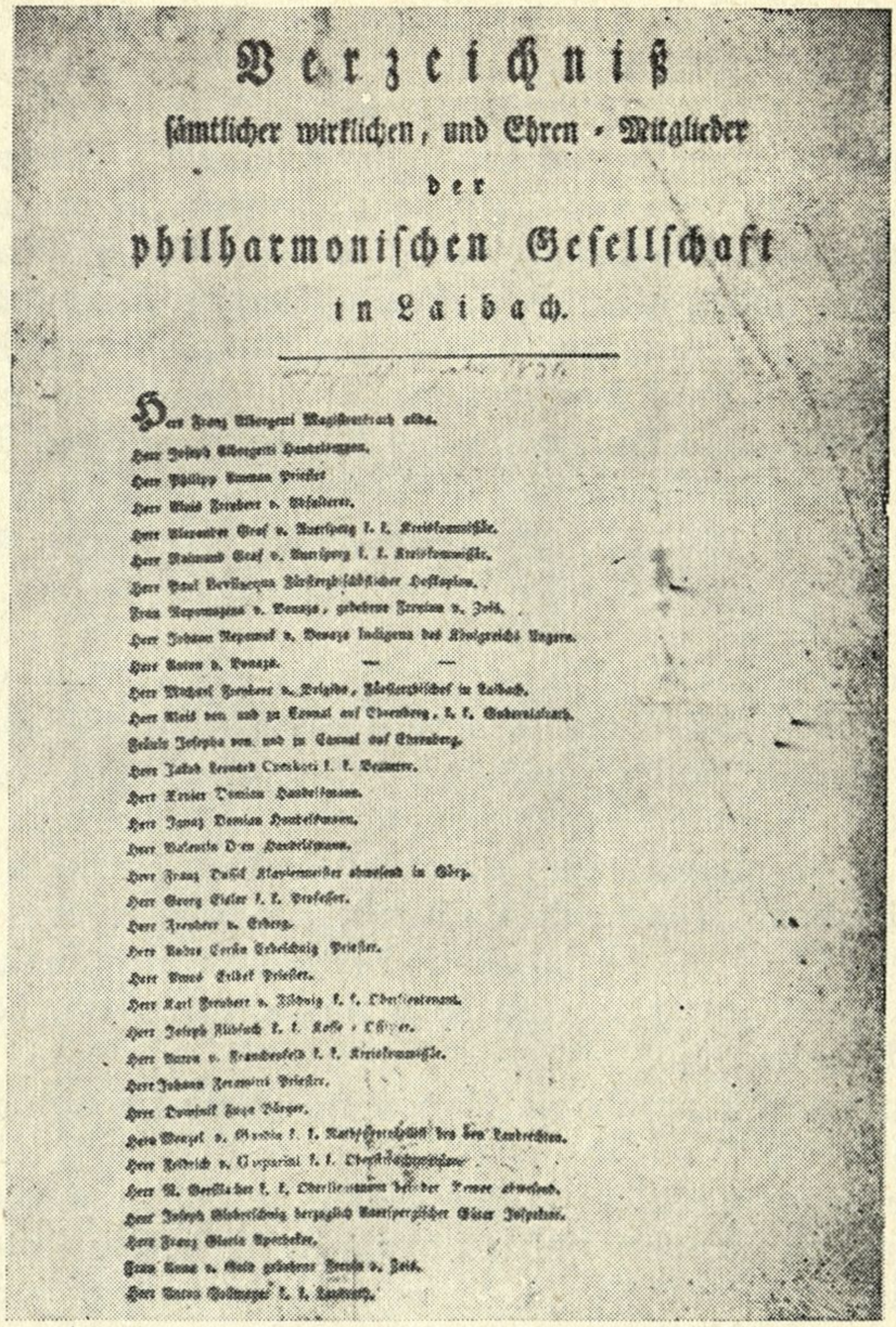
dove kapele znani Friedrich Wilhelm, Janez K. Novak in seveda vsi člani kvarteta (Jellemitzky, Flickschuh, Kogl in Moos). »Orchester-Director« je bil prvi violinist Jellemitzky.

Dusíka viri med člani ne omenjajo. Naj pa opomnim, da v tem primeru ne gre za originalne vire, ampak za spise kasnejših kronistov Filharmonične družbe, ki so častne člane omenjali posebej in med njimi tudi Dusíka. Tudi Moosa kot direktorja družbe niso navedli med člani, ampak posebej, izven njih, čeprav je bil seveda ne glede na to ali prav zato, ker je bil direktor, redni član.

Ti podatki so zanimivi in značilni iz več razlogov. Med člani so bili meščani raznih poklicev: trgovci, duhovniki, umetniki, intelektualci, poklicni glasbeniki. Združevali so se torej ne glede na svojo zaposlitev, glavno je bilo, da so ljubili glasbo in so se ji želeli posvečati bodisi kot poslušalci, bodisi kot izvajalci. Pri tem seveda sodimo, da so bili bolj ali manj vsi pristaši modernih naziranj, kar bo prihodnje gradivo tudi potrdilo.

Čeprav je v tem trenutku razumljivo, pa vendar preseneča, da med prvimi člani ni bilo nobenega iz vrst ljubljanskega plemstva. To lahko razumemo z raznih vidikov. Morda se je aristokracija zato držala ob strani, ker ni verjela, da bi bili novi ljudje iz meščanstva sposobni ustvariti kaj trajnejšega in umetniško vrednega. Morda je s tem hotela izraziti odpor proti novemu elementu, ki se je polastil vloge nosilca glasbene kulture. Morda tudi sami ustanovitelji v začetku niso vabili plemstva v svojo družbo.

Naj so že bili ti ali oni razlogi, dejstvo je, da se je slika kmalu spremenila. Stanovi so se izkazali naklonjene novi družbi in so ji že leta 1796, ko je gotovo že pokazala ne le voljo, ampak tudi sposobnost za življenje in prve uspehe, dali brez sleherne odškodnine sobo v redutni zgradbi. V svoji odločbi so poudarili, da jo podpirajo z zadovoljstvom.[88] Plemstvo se je vanjo vključevalo v čedalje večjem številu. N. pr. v letu 1801 so bili iz tega socialnega razreda člani Filharmonične družbe Alois pl. Apfalterer, Aleksander grof Auersperg, Raimund grof Auersperg, Elpidie grofica Barbo, rojena Kappus pl. Pichelstein, Reichard Ursini grof Blagay, Johanna Nep. pl. Bonazza,



Verzeichniß
sämtlicher wirklichen, und Ehren-Mitglieder
der
philharmonischen Gesellschaft
in Laibach.

Herr Franz Altengraf Magistratsrath etc.
Herr Joseph Altengraf Handelsmann.
Herr Philipp Balman Priester
Herr Ritter Freiherr v. Widmann.
Herr Alexander Graf v. Auersperg k. k. Kreishauptmann.
Herr Raimund Graf v. Auersperg k. k. Kreishauptmann.
Herr Paul Bevilacqua Fürstbischöflicher Hofkaplan.
Frau Rupertagna v. Benaza, gebohrne Freyinn v. Zois.
Herr Johann Nepomuk v. Benaza Indigena des Königreichs Ungarn.
Herr Rosa v. Benaza. — —
Herr Michael Freiherr v. Brigido, Fürstbischof in Laibach.
Herr Alois von und zu Canal auf Ehrenberg, k. k. Gubernialrath.
Felicia Josepha von und zu Canal auf Ehrenberg.
Herr Jakob Leonard Crenkert k. k. Beamter.
Herr Xaver Damian Handelsmann.
Herr Ignaz Damian Handelsmann.
Herr Valentin Deu Handelsmann.
Herr Franz Dolič Klaviermacher abwesend in Görz.
Herr Georg Eisler k. k. Professor.
Herr Freyherr v. Erberg.
Herr Valter Carlo Edelsheim Priester.
Herr Franz Felbel Priester.
Herr Karl Freyherr v. Fludwig k. k. Oberstlieutenant.
Herr Joseph Fludwick k. k. Kreis-Cassier.
Herr Baron v. Frankenfeld k. k. Kreishauptmann.
Herr Johann Jenzowitz Priester.
Herr Dominik Jugo Bürger.
Herr Wenzel v. Gavasini k. k. Rathsprotokollist bey der Landesstelle.
Herr Felicita v. Gavasini k. k. Obergespanstochter.
Herr A. Gerstner der k. k. Oberlieutenant bey der Prinz abwesend.
Herr Joseph Globočnik bürgerlich Kunstpergischer Glas Inspektor.
Herr Franz Gloria Apotheker.
Frau Anna v. Gole gebohrne Freyin v. Zois.
Herr Baron Gollmayr k. k. Landrath.

FRAGMENT ČLANSKEGA SEZNAMA FD
(najbrž za 1801, izvirnik v FA, NUK, M.)

Alois von und zu Canal auf Ehrenberg, Philipp pl. Codelli, Johanna pl. Desselbrunner, Anton pl. Frankenfeld, Wenzel Gandin pl. Lilienstein, Alois grof Gavasini, Franz pl. Hallerstein, Franz grof Hohenwart, Joseph pl. Kalchberg, Alois Kappus pl. Pichelstein, Franz Anton grof Lantieri, Ludwig grof Lichtenberg, Felicita grofica Porzia, Leopold pl. Rastern, Wenzel Storch pl. Sturmbrand, Alois pl. Tauferer, Sigmund,

Karl in Cecilia Zois, poleg njih pa še celo izvenljubljanski, tudi italijanski plemiči.

Do tega leta se je močno povečalo tudi število članov iz vrst duhovščine. Razen Pinhaka, Friedricha Wilhelma in Wolfa se za to leto navajajo še duhovniki Filip Amman, Marko Derganc (Derganz), Amos Erlbek, Johann Foramiti, Matija Jellouscheg (Jelovšek), Franc Kagnus, Robert Lessiak (Lesjak), Basilio Mesaglio in Wilhelm Zumpe, knezoškofijski dvorni kaplan Paul Bevilacqua, ki ga je očitno privedel s seboj Brigido kot Pellegrina Del Fiumeja, nadškof Brigido, župnik komende nemškega viteškega reda Andreas Korsin Erbeschnig (Erbežnik), generalni vikar in stolni kanonik Jurij Gollmayer ter stolni kanonik in kranjski dekan Avguštin Sluga.

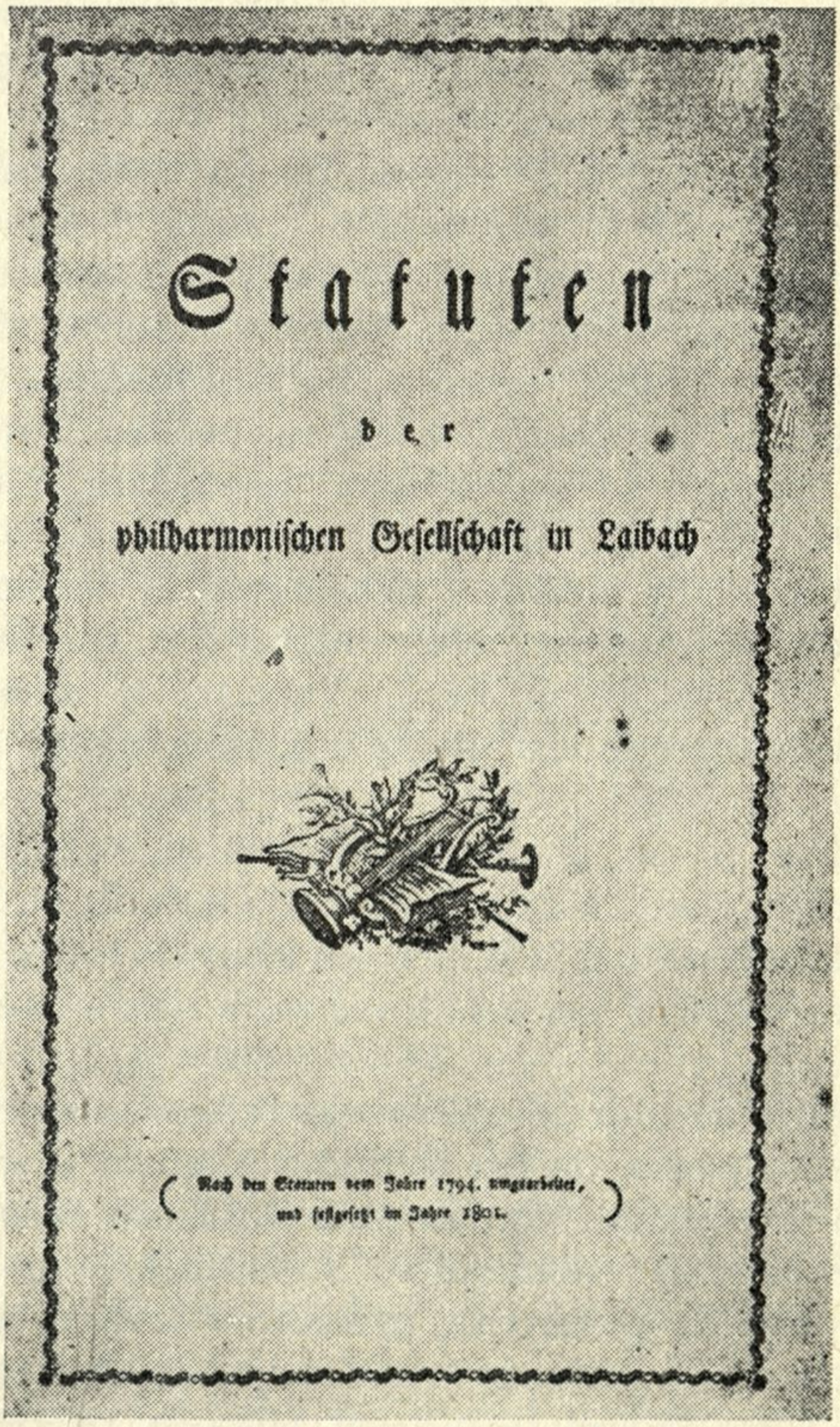
Med drugimi člani iz meščanskega razreda se poleg že znanih v letu 1801 omenjajo tudi regens chori ljubljanske stolnice Anton Höller, nekdanji kranjski deželni trobentač in pavkist Franc Skarnizl, prvi tenorist italijanske operne družbe, ki je menda tedaj gostovala v ljubljanskem mestu, Giulio Radicchi (Radicki, Radickj), kasnejši dvorni pevec, in drugi. Člani so se iz obeh razredov, meščanskega in plemiškega, izdatno množili še v naslednjih letih, kar nam viri tudi potrjujejo.[89]

Neprenehno množenje članov ne glede na oba razreda in na poklice, ki so jih opravljali, pove marsikaj. Zlasti to, da so se socialne razlike manjšale oziroma da se je plemstvo, ki je navzlic postopnemu propadanju še vedno hotelo biti aktualno, novemu stanju prilagodilo in začelo sodelovati z meščanstvom. Poleg tega je bil vzrok omenjenega pojava v samem delu Filharmonične družbe. Vse kaže, da si družba ciljev ni le zastavila, ampak jih je tudi uresničevala. K temu so prispevali statuti in realizacija tehničnih pogojev, ki so bili potrebni za izpolnjevanje nalog.

Že prvi statut, ki je bil izdelan 1. novembra 1794, natisnjen leta 1796 in predelan v letu 1801, precizno izraža namen družbe. Ta je bil: plemenitenje čustev z izbranimi, odličnimi skladbami in oblikovanje estetskega okusa z dobro izvedbo. Precej kasnejša dunajska Gesellschaft der Musikfreunde si je postavila za cilj pospeševanje in razvijanje

glasbe na vseh njenih področjih,[90] kar se kljub drugačni stilizaciji v bistvu ujema s cilji ljubljanske Filharmonične družbe. Novo nastajajoča glasbena združenja so namreč v splošnem hotela eno in isto: sodelovati v širjenju glasbe in njenih novih idej.

Ljubljanski statut, ki je svojo idejno smer napovedal tudi z uvodnimi Kloppstockovimi verzi (»Welch' eine Macht kann sich der Stärke freuen / Den Sturm der Seele zu



Statuten

der

philharmonischen Gesellschaft in Laibach

(Nach den Statuten vom Jahre 1794. umgearbeitet, und festgesetzt im Jahre 1801.)

NASLOVNA STRAN STATUTOV FD IZ LETA 1801
(izvirnik v FA, NUK, M.)

zerstreuen. / O Harmonie! die Zauberkraft ist dein«), je razen tega vseboval še vrsto zanimivih določil. Kolikor so za nas potrebna, si jih bomo ogledali.[91]

Iz statuta vidimo, da je družba vabila poznavalce (Musikkenner), izvajalce (ausübende Musiker) in prijatelje glasbe (Musikfreunde-Liebhaber). Člani so se delili v izvajalce in poslušalce, skupno pa so sestavljali eno telo. Direktor je moral biti tudi izvajalec, se pravi, da so od njega zahtevali dobro glasbeno razgledanost in obvladanje vsaj enega instrumenta. Teoretično ni bilo nikake omejitve po stanovih. V družbo so lahko stopali vsi ne glede na razrede in notranje družbene stopnje.

Člani so mogli biti le moški, ne pa tudi ženske. Novo družbeno vrenje še ni premagalo tradicije. Pač pa jo je začela premagovati potreba; ta proces je trajal do končne faze dolgo, nekaj desetletij. Gradivo kaže, da je bil filharmonični orkester čedalje bolj potreben razširitve. Poleg poklicnih muzikov, ki so največkrat prihajali iz škofovske kapele, se je seveda predvsem naslonil na diletante. Pa tudi ti številčno niso zadoščali. Zato so statuti že leta 1801 dovolili dostop v orkester tudi ženskam. Predpisali so, da se morejo poleg diletantov sprejemati tudi diletantke (Musikdilettantinen). Vendar so smele biti le izvajalke (»musizierendes Mitglied«), ne pa tudi poslušalke (»zuhörendes Mitglied«). Zaradi svojega prispevka glasbenim ciljem družbe pa so smele na interne prireditve privesti svoje spremljevalce. To čudno situacijo z dvojnim kriterijem so odpravili šele statuti iz leta 1849, ki so dovolili, da morejo postati člani družbe vsi zainteresirani ljudje ne glede na stan in spol.[92]

Akademije so bile po enkrat na teden, in sicer ne glede na letni čas, se pravi, da jih je bilo mnogo in je bilo potemtakem delo izvajajočih članov zelo obsežno. Poleg internih so bile še izredne akademije, s katerimi se je število koncertov oziroma glasbenih prireditev kajpak še zvečalo. V načelu so mogli interne akademije obiskovati le člani. Vendar je vsak izmed njih imel pravico privesti odlične tujce ali skozi Ljubljano potujoče prijatelje glasbe. Zaključena oblika filharmoničnega muziciranja dobro označuje

tedanjo prakso širjenja glasbene umetnosti, ki je bila torej še vedno privilegij majhnega, četudi v primerjavi s preteklostjo že razširjenega kroga izbranih ljubiteljev glasbe.

Filharmonične akademije prav gotovo niso imele političnega značaja in v tej smeri niso mogle biti nevarne. Strah pred revolucionarnimi idejami pa jih kljub njihovemu specifičnemu značaju ni obvaroval ukrepov oblasti. Ko je na spodbudo Janeza K. Novaka leta 1802 družba vložila na policijsko ministrstvo prošnjo za dovolitev internih prireditev, je sicer dobila pozitivno rešitev, vendar s pristavkom, da mora policijskemu direktorju ali njegovemu namestniku vsak čas dovoliti svoboden dostop.[93]

Na takih idejnih in organizacijskih zasnovah je začela leta 1794 delovati Filharmonična družba, ki je imela v razni rabi razna imena. Nekateri so jo istovetili kar z nekdanjo Akademijo filharmonikov, za druge je bila spet »die verehrungswürdige Gesellschaft von adelichen und Bürgern der Stadt Laibacs«, srečujemo jo tudi kot »Laibacher musikalische Gesellschaft« in »Laibacher Musikverein«; za Vodnika so bili filharmoniki, če je v vsakem primeru mislil nanje, kar pa utegnemo glede na formulacijo verjeti, »perjatli inu vuzheni od muſike«, »perjatli od musike« ali »muſikanti Lublanſkiga męſta«.[94] V vseh teh imenih pa gre vedno za »Filharmonično družbo«, kakor se je oficialno imenovala že od vsega začetka.

V način dela in smer, ki jo je zastopala, pa nas bo najbolje uvedel dragocen dokument, ki se je ohranil in spada v začetno razdobje njenega delovanja: Musicalien-Catalog der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach zum Gebrauche für auswärtige Herren Mitglieder dieser Gesellschaft, No. I, Seit 1. Nov. 1794 bis letzten Juni 1804.[95] Gre torej za prvo desetletje njenega obstoja, ko se je oblikovala in dokončno izoblikovala idejna linija njenega dela. V to bo nazorno posvetil izbor skladb, kakor se kaže v omenjenem viru.

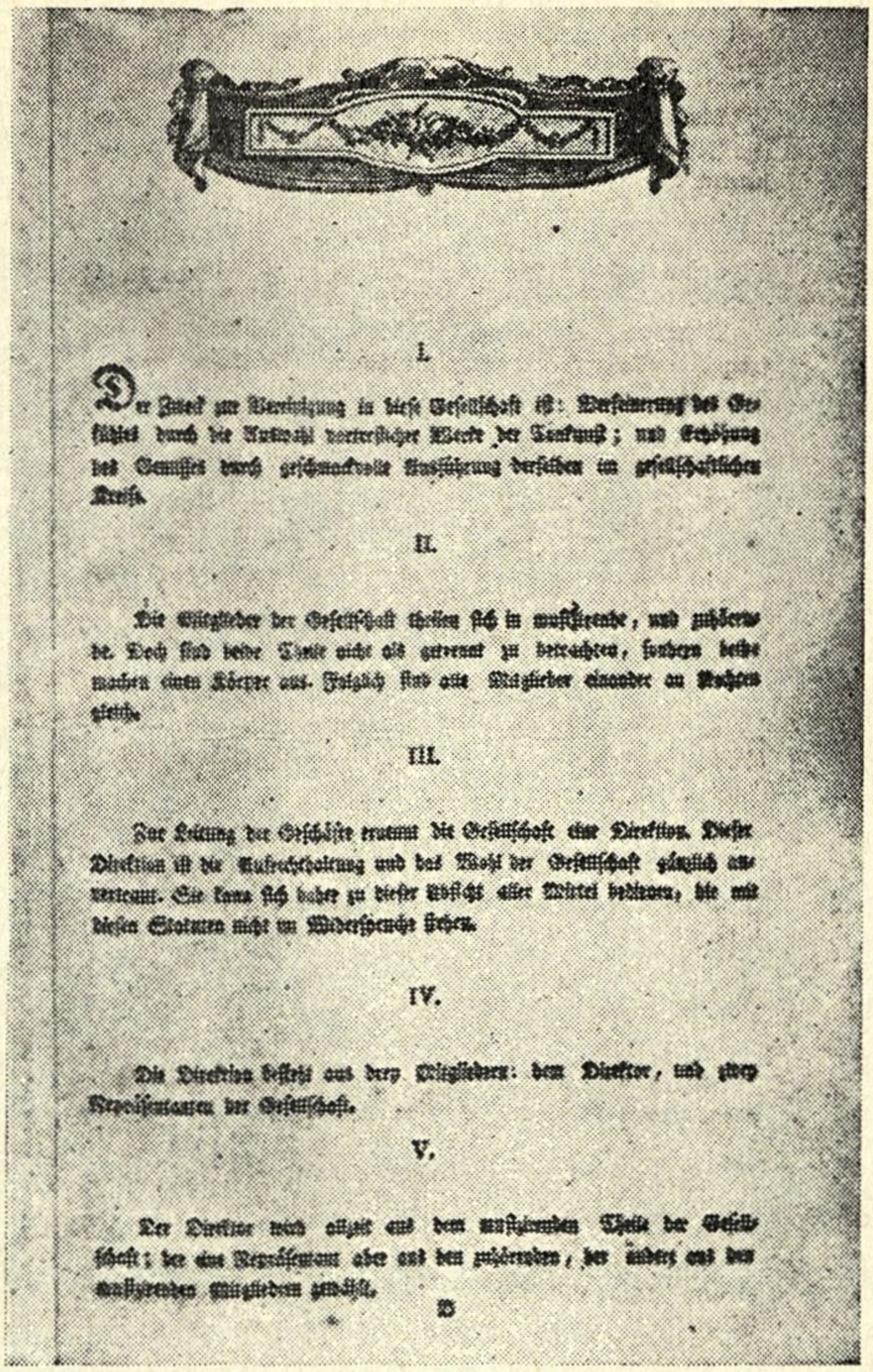
Omenjeni Musicalien-Catalog je strogo sistematičen. Obsežene skladbe deli v tri poglavja: »Kammer-Musik« (I), »Sing- und Kirchen-Musik« (II) in »Forte-Piano« (III).

»Kammer-Musik« ima pododdelke: »Symphonies«, »Ouvertures«, »Simf. Concertes«, »Concertes«, »Serenates, Sept. et Sext.«, »Quintuors«, »Quatuors«, »Trios« in »Harmonies«, pod »Sing- und Kirchen-Musik« so vključene »Arien«, »Duetten«, »Terzetten«, »Quartetten«, »Quintetten«, »Sestetten, Sept. u. Chöre«, »Orat. und Cantaten«, »Messen«, »Seelen-Aemter« in »Offertorien«, pod »Forte-Piano« pa »Concertes« in »Sonates, Trios«. Oglejmo si nekoliko podrobneje posamezne zvrsti, njihove skladbe in avtorje.

Med simfonijami navaja vir najprej dve Beethovnovi simfoniji v c- in d-duru. To sta gotovo prvi dve simfoniji velikega mojstra: prva, op. 21, je verjetno nastala leta 1799 in je bila prvič izvedena leta 1800 v dunajskem Dvornem gledališču; druga, op. 36, je najbrž iz leta 1802, prvič pa so jo Dunajčani poslušali leta 1803 v Theater an der Wien. »Eroica« je nastala oziroma je bila prvič izvedena leta 1806 in je torej naš Musicalien-Catalog še ne more imeti. Tako je imela ljubljanska Filharmonična družba obe prvi Beethovnovi simfoniji, nastali do leta 1804, ko je bil katalog zaključen.

Nadalje omenja katalog tri Dittersdorfove simfonije (c-, d- in g-dur), pet simfonij F. B. Dusíka (dve različni v c-duru, druge v g-, d- in es-duru), ki so najbrž nastale v času skladateljevega bivanja v Ljubljani, in štiri simfonije, katerih skladatelj je bil Adalbert Gyrowetz in so verjetno iz zbirk »18 Sinfonies Périodiques« ter »12 Sinfonies en Ouvres«, natisnjenih med 1790—1796.

Najštevilnejše so simfonije Josepha Haydna, ki jih je imel filharmonični arhiv za razdobje 1794—1804 kar 42. Haydnove simfonije so označene po številkah, ki so v raznih edicijah različne in jih je brez konkretnih primerov in natančnih izvirnih določil težko opredeliti. Izmed tistih, ki jih navaja katalog, jih hrani NUK celo vrsto in so glede na to, da se ujemajo s številkami kataloga, gotovo identične s simfonijami, ki jih je obsegal filharmonični arhiv za omenjeni čas. Te so: Grand symphonie št. 24 v d-duru, št. 22 in št. 21, Sinfonia Militare št. 26, Grande Symphonie št. 28 in 27, Sei Sinfonie a grand orchestra op. XXXV, obsegajoče Sinfonia I v g-molu, II v d-duru, III v g-duru,



I.

Der Zweck zur Vereinigung in diese Gesellschaft ist: Verfeinerung des Gefühles durch die Ausübung vortrefflicher Werke der Tonkunst; und Erhöhung des Genusses durch geschmackvolle Ausführung derselben im gesellschaftlichen Kreise.

II.

Die Mitglieder der Gesellschaft theilen sich in ausübende, und zuhörende. Doch sind beide Theile nicht als getrennt zu betrachten, sondern beide machen einen Körper aus. Folglich sind alle Mitglieder einander an Rechten gleich.

III.

Zur Leitung der Geschäfte ernennt die Gesellschaft eine Direktion. Diese Direktion ist die Aufrechthaltung und das Wohl der Gesellschaft gänzlich anvertraut. Sie kann sich daher zu dieser Absicht aller Mittel bedienen, die mit diesen Statuten nicht im Widerspruche stehen.

IV.

Die Direktion besteht aus drey Mitgliedern: dem Direktor, und zwey Repräsentanten der Gesellschaft.

V.

Der Direktor wird allzeit aus dem ausübenden Theile der Gesellschaft; der eine Repräsentant aber aus dem zuhörenden, der andere aus dem ausübenden Mitgliedern gewählt.

B

FRAGMENT IZ STATUTOV FD (1801)

IV v b-duru, V v c-duru in VI v c-molu, nadalje Sinfonie op. 55 z rokopisnim pripisom »Musikalische Gesellschaft in Laibach« na naslovni strani, Grand Symphonie Concertante št. 25 v b-duru, Sinfonie a Grande Orchester op. 56 v f-duru z isto navedbo kot prej (Musikalische Gesellschaft in Laibach), Sinfonie op. 66 v es-duru in op. 77 v c-molu, Sinfonia v es-duru, d-duru (»Imperiale«), d-duru, d-molu, a-duru, g-duru in fis-molu, zatem Sinfonia, ki je nanjo kopist na naslovni strani napisal »sinfonia a più strumenti che spiega tutte le Nazioni, Del Sig: Giuseppe Haydn« in je v a-duru, nato Sinfonia v d-duru in g-duru in končno Trois

Simphonies op. 51, izmed katerih je v katalogu zabeležena le prva. Te simfonije so deloma tiski in deloma prepisi in ustrezajo številkam našega kataloga v podpoglavju »Symphonies« po tem vrstnem redu: 33, 31, 51, 34, 53, 52, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 11, 8, 44, 48, 49, 54, 21, 27, 15, 18, 17, 22, 23, 28 in 45. Izredna množina Haydnovih del kaže na popularnost, ki jo je skladatelj užival tudi na Slovenskem.

Sledi Simfonija v g-duru, katere skladatelj je gotovo Franz Anton Hoffmeister (1754—1812), čeprav njegovo rojstno ime v katalogu ni navedeno. Ta je bil regens chori v neki dunajski cerkvi in je napisal mnogo kvartetov, kvintetov, koncertov, simfonij in drugih instrumentalnih skladb. Hoffmeistru sledi Louis Massoneau s simfonijama v es- in d-molu, izmed katerih je prva verjetno iz skladateljevega op. 3 (3 Sinfonies).[96]

Obsežneje je spet zastopan Mozart. Zanj navaja naš katalog simfonije pod zaporednimi številkami 67, 63, 66, 65, 60, 64 in 62. Te so bile: Simfonija v d-duru, K.—V. 385, za 2 violini, violo, kontrabas, 2 oboi, 2 fagota, 2 rogova, 2 trobenti in pavke, znana kot »Haffner-Sinfonie«, ki jo je mladi mojster napisal za neko slovesnost rodbine Haffnerjev v Salzburgu, domnevno, ko je bil Sigmund Haffner povzdignjen v plemiški stan; Simfonija v c-duru, K.—V. 425, ki je nastala, ko se je skladatelj leta 1783 vračal z Dunaja v Salzburg in je bil v Linzu na obisku pri grofu Thunu; Simfonija v es-duru, K.—V. 543, iz leta 1788; Simfonija v g-molu, K.—V. 550; Simfonija v b-duru, K.—V. 319, komponirana v Salzburgu leta 1789; Simfonija v c-duru, K.—V. 551, znana tudi kot »Jupiter-Sinfonie« (1788); in Simfonija v d-duru, ki pa je Köchler ne uvršča med simfonije, ampak jo navaja kot »Haffner-Serenade« pod K.—V. 248 b = 250.[97] Gre torej za šest simfonij in eno serenado.

Po Mozartovih simfonijah navaja naš katalog Simfonijo v d-duru, ki jo je napisal Franz Christoph Neubauer, ploden skladatelj in violinski virtuoz, dalje deset različnih simfonij Ignaza Pleyela in štiri simfonije Pavla Vranickega (Wranitzki, Wranizki).

V razdelku »Ouvertures« našteva Musicalien-Catalog dolgo vrsto teh skladb, s katerimi je bil filharmonični arhiv

MUSICALIEN-CATALOG

DER

PHILHARMONISCHEN GESELLSCHAFT

IN

LAIBACH.

Zum Gebrauche für auswärtige

Herren Mitglieder

dieser Gesellschaft.

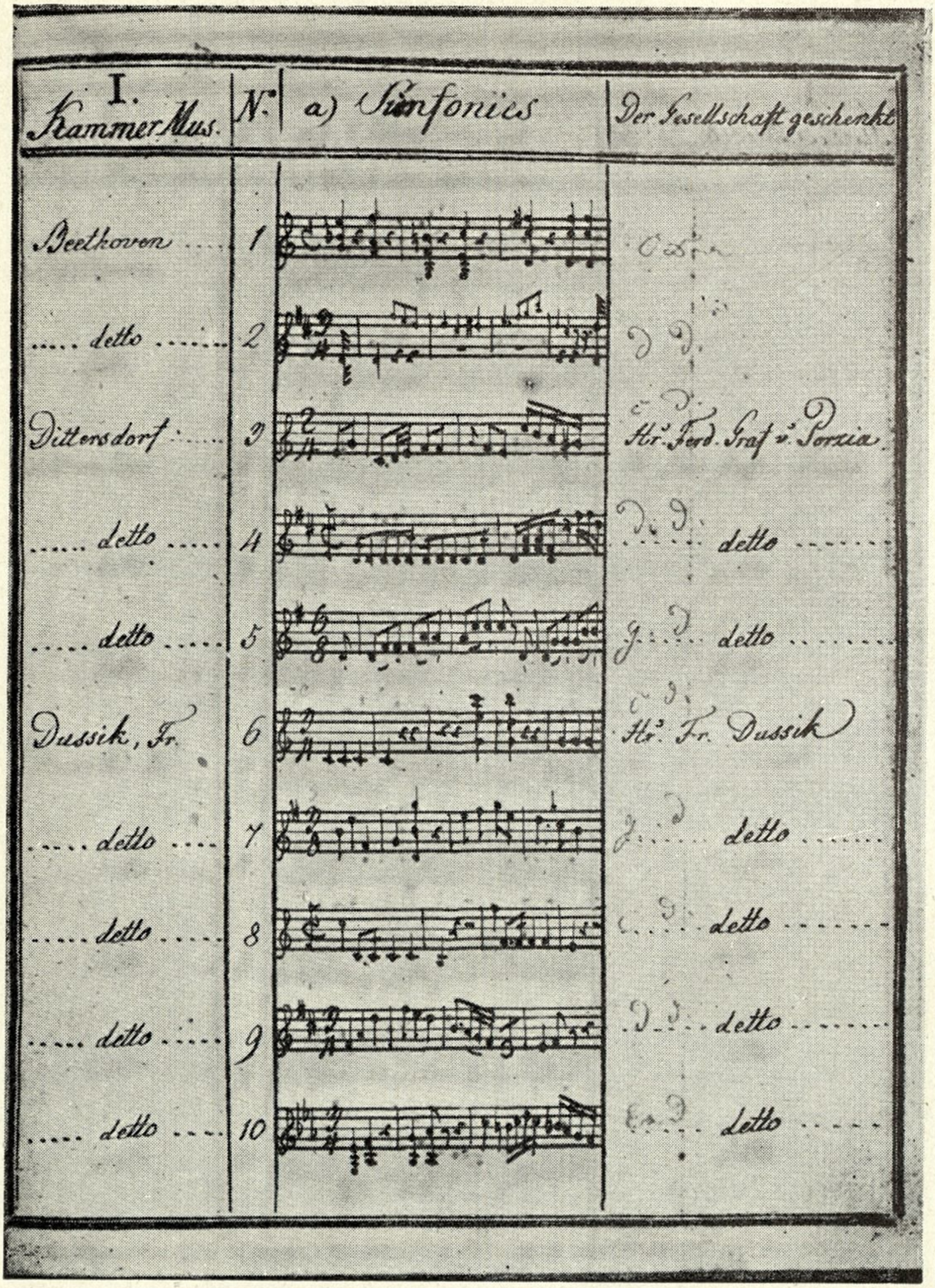
Nro. 1.

Seit 1. Nov. 1794 bis lezten Juni 1804.

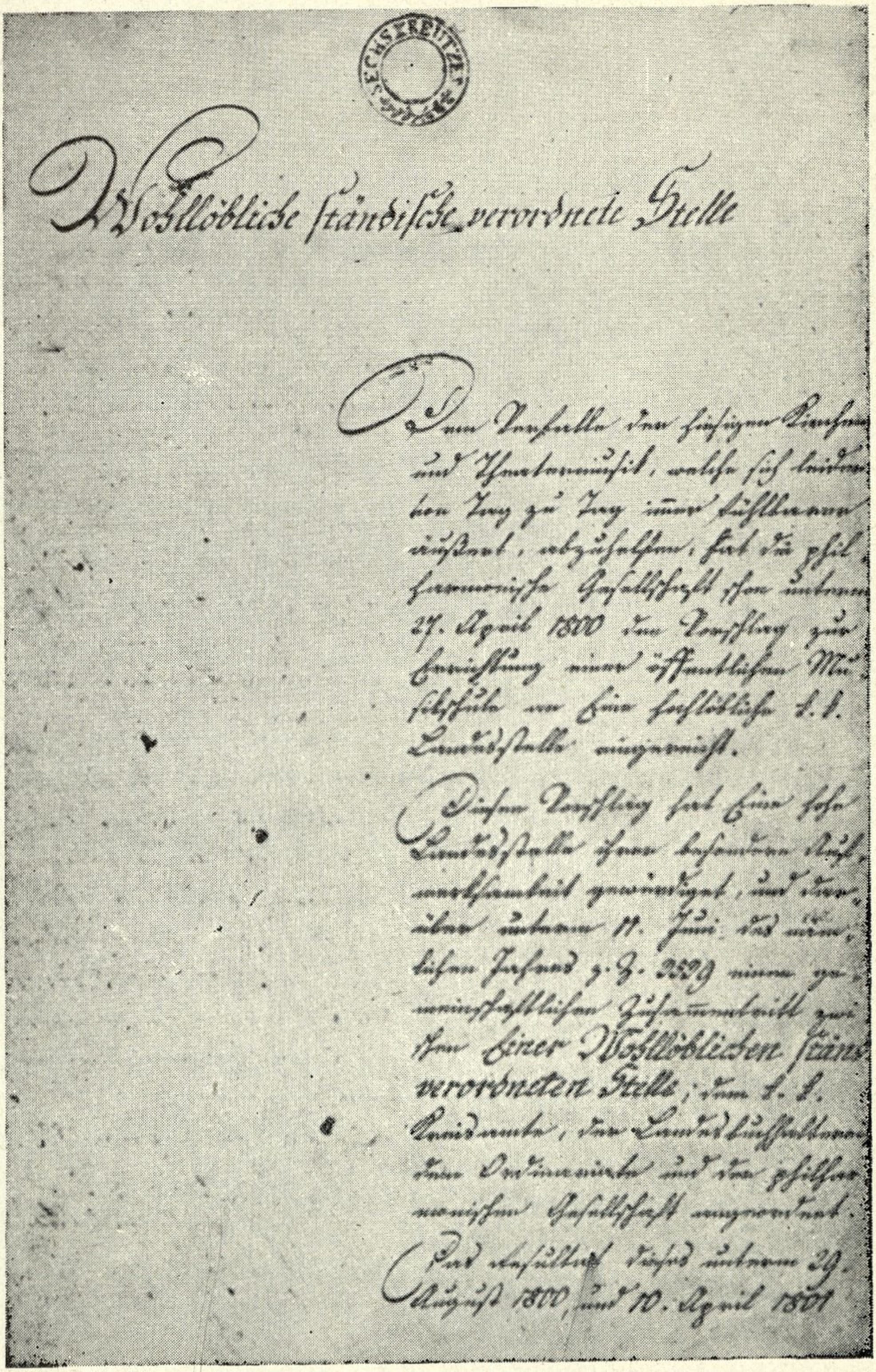
HISTORISCHER VEREIN FÜR KRAIN

Wird halbjährig fortgesezt.

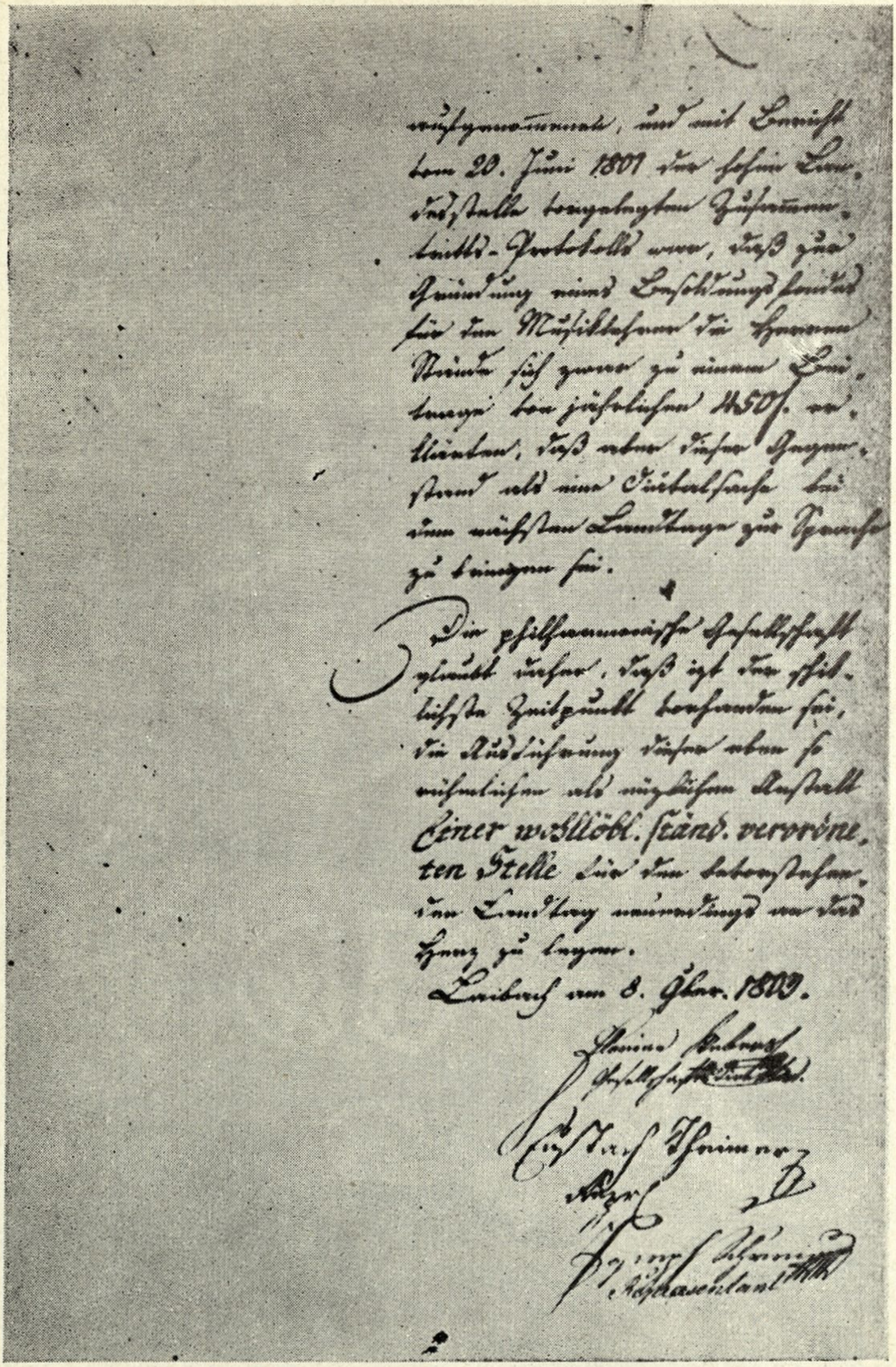
MUSICALIEN-CATALOG 1794—1804
(naslovna stran, izvirnik v FA, NUK, M.)



FRAGMENT IZ MUSICALIEN-CATALOGA



PREDLOG FD IZ LETA 1803 ZA USTANOVITEV GLASBENE ŠOLE V LJUBLJANI
(izvirnik v FA, NUK, M.)



PREDLOG FD IZ LETA 1803 ZA USTANOVITEV
GLASBENE ŠOLE V LJUBLJANI
(izvirnik v FA, NUK, M.)

bogato založen. Njihovi avtorji so bili Beethoven (c-dur), Christian Cannabich, Antonio Capuzzi (Caputi, Caputti) z uverturo k »Una Casa da vender«,[98] Luigi Cherubini (uvertura k »Lodoiski« /1791/, »Les deux journées« /1800/ in »De l'hôtellierie Portugaise« /1798/), Domenico Cimarosa (uverturi k »Nel Medonte« in »Orazi e Curiazi« /Gli orazi ed i curiazi/, 1794), Christoph Willibald Gluck (uverturi k »Alceste« in »Iphigenie«), Joseph Haydn (b-dur), Adolph Karl Kunzen, Simon Mayr (Mayer), pri katerem pa je težko ugotoviti, za katero njegovo uverturo gre,[99] Gaetano Marinelli (»Quanti accidenti«),[100] Mozart (uverture k »Zauberflöte«, »Le nozze di Figaro«, »La clemenza di Tito«, »Don Juan«, »Der Schauspiel Direktor« in »Die Entführung aus dem Serail«), Sebastiano Nasolini (uvertura k operi »La morte di Mitridato«, 1798), Giovanni Paisiello (uvertura k operi »Pirro«), Ferdinando Paer (uvertura k »La Camilla ossia il Sotterraneo«, ki jo je skladatelj označil za »dramma serio giocosa« in je bila prvič izvedena na Dunaju 1799), Angelo Tarchi (uvertura v d-duru), Johann Christoph Vogel (uverture v c-duru, k »Aleinna« in »Gli amori marinari«, to omenja Musicalien-Catalog kot »L'amor marinaro«, sicer se ta komična opera naziva tudi »Der Corsar oder Die Liebe unter den Seeleuten«, 1797) in Joseph Winter (uverturi k »I fratelli rivali« /1792/ in »Labyrinth«).[101]

Tej pisani zbirki uvertur sledi razdelek »Simf. Concertes« s skladbami, ki so jih napisali Johann Brandl, Capuzzi, Cannabich, François Devienne, Gyrowetz in Joseph Haydn, medtem ko so v razdelku »Concertes« le dela Pleyela in Venceslava Wratnega. »Serenates, Sept. et Sext.« obsegajo skladbe, katerih ustvarjalci so Pleyel, Gyrowetz, Kospoth, Fr. Dusík (Dussik, gotovo František Benedikt), Mozart, Alessandro Rolla, Förster (najbrž Emanuel Alois), Beethoven in Danzi. S kvinteti (»Quintuors«) so zastopani Beethoven, Mozart (es- in b-dur), Franz Krommer in Peter Hänsel (Haensel), s kvarteti (»Quatuors«) Capuzzi, Josef Mysliveček, Titz, Lidel, Giovanni Giuseppe Cambini, Felice Giardini, Oltolina, Joseph Haydn, Pössinger, Ignaz Franz Mosel in Sigismund Neukomm, s triosi pa Pleyel in Beethoven. V razdelku »Harmonies«, kar pomeni glasbo za pihala, ki so

jo svoj čas znatno gojili, so kot avtorji skladb navedeni Mozart (»per 2 Clarti., 2 Corni et 1 Fag.«), Paisiello (iz »Molinare« za 2 oboi, 2 klarineta, 2 rogova in 2 fagota) in Cimarosa (iz »Matrimonio segreto« za isto zasedbo kot pri Paisiellu).

Precej bogata je tudi »Sing- und Kirchen-Musik«, kjer je sestavljavec kataloga združil arije, duete in podobne zvrsti z vokalno-instrumentalno cerkveno glasbo, pri čemer se očitno ni oziral na značaj (posvetni in duhovni), ampak na vokal s spremljajočim instrumentalom ali z njegovo družitvijo. Tu navaja med arijami skladatelje, kot so: Nasolini, Cimarosa, Johann David d'Apell, Paisiello, Giuseppe Gazzaniga, Cherubini, neznan avtor (Anonimo), Majer in Mayer (?), Salieri, Marcos Antonio Portogallo (Portogal, Portugal) in Francesco Bianchi. Skladatelji duetov so bili Mozart, Cimarosa, Salieri, Curcio in Giuseppe Farinelli, tercetov Cimarosa, Paer in Paisiello, kvartetov Stefano Pavesi, kvintetov Salieri, sekstetov, septetov in zborov pa katalog ne navaja po avtorjih, kakor tudi ne omenja skladb. V vseh primerih gre seveda za zvrsti, ki so vzete iz raznih oper navedenih skladateljev.

Oratorijev in kantat je imel filharmonični arhiv po navedbah kataloga šest: »Der sterbende Jesus« Francesca Antonia Rossettija (Franz Anton Rössler), »Letne čase«, »Stvarjenje« in »Sedem poslednjih besedi« Josepha Haydna, Händlovega »Mesijo« in Cannabichev »Mozart's Gedächtniss-Feier«. Maši sta bili le dve: Dusíkova v c-duru in maša Josepha Haydna v c-duru. V razdelku »Seelen-Aemter« so kot skladatelji navedeni Laucher, Mozart in Pleyel; maloštevilni so bili tudi skladatelji ofertorijev (Fr. B. Dusík /»Cantantibus Organis«/, Michael Haydn /»Beatus vir«/, Winter /»Dominus memor fuit nostri«/, Mozart /»Miseri cordias Domini«/).

Cerkvena glasba je torej le slabo zastopana in še ta je večinoma koncertna. Kakor je bilo že pri Akademiji filharmonikov, tako je osamosvajanje Filharmonične družbe nasproti cerkveni glasbeni ustvarjalnosti in sodelovanju na glasbenem koru stolnice še bolj očitno. Škofovska kapela je bila vedno izraziteje navezana nase, čeprav je za razne

prilike dobivala potrebne instrumentaliste, kadar so morali nastopiti v večjem številu, tudi iz vrst filharmonikov, to je ljubiteljev glasbe — članov filharmoničnega orkestra.

Tudi klavirska glasba v omenjenem katalogu ni kdovekaj številna. Pač zato, ker ni bilo prave potrebe, saj je imel vsak pianist lastno literaturo. Skladatelji »concertes« so bili Mozart, August Eberhard Müller, Beethoven in Johann Franz Xaver Sterkel. Gotovo so mišljeni njihovi klavirski koncerti. Avtorji »Sonates, Trios« so bili Beethoven, Jan Antonín Koželuh, Mozart, Anton Eberl, Johann Gänsbacher, Jan Nepomuk Hummel in Kleinheinz.

Skupno je imel filharmonični arhiv v prvem desetletju svojega obstoja 239 skladb. Med njimi so bile najštevilnejše simfonije (82), tem sledijo uverture (40), serenade (18), arije (18), kvarteti (14), sonate in klavirski triosi (9), nato pa druge v katalogu navedene zvrsti. To kar impozantno število glasbenih del si je družba nabavila deloma sama, večinoma pa je bila za obogatitev svojega arhiva navezana na darovalce. Teh res zasledimo dolg niz. Ferdinand grof Porzia je daroval več skladb, ravno tako Friedrich Wilhelm, Wolfgang Schmitt, knjigarnar Jurij Licht, Franc Ksaver Domian, Karl Moos, profesor Anton Gruber, nadporočnik N. Gerstlacher, Karl Zois (Carl Freiherr v. Zois), K. B. Kogl, generalni major N. grof v. Bussi, Jos. Durelli, Jurij Vitschitsch, Christoph Bonomo, Franc pl. Andrioli, Ignac Sentscher (Senčar), Janez K. Novak, kneginja Maria Leopoldina, doktor medicine Anton Schmitt (Schmith, Schmid, Schmidt), Jos. Philipp, Jos. Fischer, Joh. Nep. Schindler, Matija Kargl, graški trgovec Franz Deyerkauf, graški uradnik Johann Paul Hysel (Hyssl), neki Beckert (Bekert), Alois pl. Apfalterer in Fr. B. Dusík, ki je poklonil pet svojih simfonij in dva ofertorija. Darovalci so bili večinoma člani filharmonične družbe, nekaj pa je tudi takih, ki jih v članskih seznamih ne zasledimo (Durelli, Sentscher, Maria Leopoldina, Fischer), kar kaže, da je družba iskala darovalce tudi izven svojih vrst in celo izven Ljubljane.

Za osvetlitev idejne smeri, ki jo je zastopala Filharmonična družba v začetku svojega delovanja, je Musicalien-Catalog zelo poučen. Poleg manj znanih in razvojno

nepomembnih skladateljev, ki pa so v našem seznamu razmeroma redki, so v njem najpomembnejši ustvarjalci minulega in novega stilnega razdobja. Capuzzi, Cimarosa, Portogallo, Paisiello, Paer, Gazzaniga, Bianchi, Farinelli so bili v svojem času znameniti operni skladatelji italijanske orientacije, deloma pomembni za razvoj opere buffe. Preko Cimarose, Paera in Gyrowetza je novoneapeljska italijanska smer oplodila tudi sever, kjer so delovali Cimarosa in Gyrowetz na Dunaju, Paer pa v Dresdenu. Gänsbacher, Winter, Danzi in Cannabich spadajo v mlajšo mannheimsko šolo, so sodobniki dunajske klasike in deloma že pod njenimi vplivi. Med sodobnike, deloma tudi pristaše in nadaljevalce dunajske klasike se uvrščajo tudi Dittersdorf iz starejše dunajske šole, čigar povezava s klasiko pa je razvidna že iz tega, da je bil Beethovnov učitelj; nadalje učenec Josepha Haydna Rossetti (Rössler), Mozartov učenec Hummel, učenec Michaela Haydna Gänsbacher, kozmopolitsko usmerjeni učenec Josepha in Michaela Haydna Neukomm, eden najvidnejših predstavnikov češkega glasbenega klasicizma Mysliveček, že precej klasicistično vplivana Joseph Weigl in Salieri, ki sta bila hkrati med najvidnejšimi dunajskimi skladatelji konca 18. in začetka 19. stoletja, Cherubini, na katerega je spočetka vplival Gluck in pozneje zlasti Joseph Haydn, klasicistično orientirana Pleyel in Michael Haydn in drugi. In končno: Joseph Haydn, Mozart in Beethoven so bili osrednje osebnosti dunajske klasike. Ta je z Beethovnom dosegla svoj končni ter pravi smisel in formo, ki jo je še nadaljevala vrsta skladateljev, med njimi tudi Hummel, E. T. A. Hoffmann in Cherubini.

Kljub temu da so v našem katalogu še skladatelji, katerih stil ali še ni jasno opredeljen, ali je še obrnjen v preteklost ali pa izrazito prehodnega značaja, kar je za to razdobje še vedno popolnoma razumljivo, je splošna in vodilna orientacija natančno razvidna. V filharmoničnem arhivu za omenjeno razdobje odločno prevladujejo ali klasiki ali v klasicistični stil se nagibajoči skladatelji. Nova smer se je torej z nastopom Filharmonične družbe uveljavila bolj kot kdaj prej; prevzela je vodstvo in v svoji vlogi daleč prerasla vse druge stilne pojave, ki jih še kaže Musicalien-

Catalog in so bili poslej čedalje manj aktualni. Kajpada tudi nova družba ni mogla v trenutku odvreči preteklosti. Kolikor je ni upoštevala zaradi njene umetniške vrednosti, jo je morala zavoljo estetskega okusa poslušalcev internih in izrednih filharmoničnih akademij, torej zaradi koncertnega občinstva, ki ga tudi ni mogla kar čez noč prevzgojiti in se mu je kolikor toliko morala prilagoditi, ne da bi se s tem odvrnila od svoje načelne poti. Zato toliko uvertur, arij, vokalnih duetov, tercetov, kvartetov, kvintetov, serenad in podobnih zvrsti, ki so bile stilno še precej v preteklosti, čeprav so vnašale vase tudi že elemente nove, klasicistične miselnosti.

Trditev, da se mora Academia Philharmonicorum zahvaliti za svoj razcvet italijanski, Filharmonična družba pa nemški kulturi,[102] se s skrbno analizo našega kataloga pokaže enostranska in ozka. Za Akademijo filharmonikov sicer v splošnem velja, čeprav dvomim, da bi jo bilo treba tako formulirati. Ne velja pa za Filharmonično družbo, ne za razdobje, ki ga pravkar obravnavamo, ne za poznejše in vsaj tako ne, kakor se glasi. Ljubljanska Filharmonična družba se je nujno morala ozirati na dediščino, ki je imela bore malo ali nič opravka z nemško kulturo. Upoštevati jo je še morala ne glede na to, kakšni in kateri nacionalni glasbeni kulturi je ta preteklost pripadala po današnjih razlagah. In tudi klasike, ki jo je dominantno uveljavljala Filharmonična družba, ni mogoče omejiti zgolj na nemški ustvarjalni krog. Ta je bil sicer najmočnejši in odločilen, vendar ga moremo in moramo razumeti v širšem, kozmopolitskem smislu, ki je še kljub ostritvi nacionalnih kriterijev in vedno izrazitejšemu prilivu nacionalnih elementov v glasbeno umetnost opravljal svoje poslanstvo. Tudi ne smemo prezreti, da so v razvijanju klasicističnega stila sodelovali prav tako skladatelji nenemške narodnosti, med njimi Čehi, Francozi in tudi Italijani. Novemu stilu so dali tehtne prispevke, dela, ki jih je nekaj obsegal tudi ljubljanski Musicalien-Catalog. Zato je treba popraviti oziroma razširiti pravkar omenjeno enostranost tako, da se je mogla Filharmonična družba razrasti ob klasicističnem stilu, pri čemer ni niti treba posebej poudarjati, da je imela

v klasiki ustvarjalnost nemških skladateljev spričo njihovega ustvarjalnega poleta konec 18. in v začetku 19. stoletja prednost.

Seznam muzikalij filharmoničnega arhiva jasno kaže tudi način in oblike dela ter sestav glasbenih sporedov ljubljanskega filharmoničnega orkestra. Raznovrstne skladbe povedo, kakšne instrumentaliste in katere instrumente so potrebovali za izvajanje programa Filharmonične družbe. Predvsem so morali imeti zasedbo, ki jo je zahteval simfonični orkester. Ta je nujno že v začetku, brž ko so začeli izvajati simfonije, ustrezal glede zasedbe, najsi je bila ta morda res skrčena v številu posameznih instrumentov, vendar ne glede predpisanih, ki so morali biti vsi. Kakor hitro je imel filharmonični orkester simfonično zasedbo, za izvajanje drugih v katalogu navedenih zvrsti ni bilo več problemov.

Vzporedno s formiranjem orkestra in nabavljanjem muzikalij je morala Filharmonična družba skrbeti še za sistematiko in uspešnost dela. Izkušnje iz prvega delovnega decenija so jo napotile k formulaciji »Instruktion für das Orchester der philharmonischen Gesellschaft in Laibach«. Določbe teh instrukcij, nastalih leta 1805, je gotovo v praksi uporabljala že prej, zato se bomo seznanili z njihovimi najvažnejšimi mislimi.

Delovne funkcije so natančno opredeljene. Vodilno mesto ima tako imenovani direktor orkestra (»Orchester-Direktor«). Ta je v vsakem primeru in vedno moral biti prvi violinist. Določal je orkestralne vaje, skrbel za red v orkestru, za instrumente in muzikalije. Poleg njega sta bila pomembna še drugi violinist (»Direkteur der zweiten Violine«) in violist. Ti trije instrumentalisti niso smeli nikoli manjkati, med seboj so se morali odlično razumeti in podpirati. Da bi se izognili neuglašenosti orkestra, so instrukcije predpisovale način, po katerem se doseže pravilna intonacija posameznikov, instrumentalnih skupin in celote. Nadalje so v njih podrobne določbe o začetku izvedbe, ki naj bi bila enotna in učinkovita. Posebno značilni so predpisi glede interpretacije. V skladbah, kjer igra več instrumentalistov isti instrument, naj bo podajanje kar

najpreprostejše. Zato se mora vsak izvajalec natanko ravnati po muzikalnih znamenjih. Nobene note ne sme ne podaljšati ne skrajšati, nobene ligature izpustiti ali jih narediti po svoje, kjer jih ni, ne sme vnašati nobenih okrajševanj. Na začetkih skladb in pri fermatah naj vsakdo upre oči v direktorja orkestra, da bo nadaljevanje izvedbe enotno. Če se orkester ne ravna po teh predpisih, nastanejo motnje glede enotnosti in ravnotežnosti izvedbe, ki lahko neprijetno učinkuje; estetska celota se spremeni v zmes tonov, ki vzbuja v poslušalcih pogosto mučne občutke. Enotnost naj doseže direktor orkestra. Zato naj se vsak član ravna po njegovih navodilih, ne da bi se pri tem čutil osebno prizadetega, kajti ne gre za spretnost posameznika, temveč celote. Zato naj vsak instrumentalist gleda in vidi v direktorju orkestra človeka, ki mu gre za popolnost izvedbe in s tem za sloves orkestra ter družbe. Med izvedbo sme dajati pripombe le direktor orkestra in nihče drug, ker bi s tem motil direktorja in druge izvajalce ter povzročal nerazpoloženje. Komur se zdi potrebno, naj svoje mnenje pove pred izvedbo ali po njej direktorju samemu.[103]

Stilizacija omenjenih instrukcij pove razločno, kako je bilo v filharmoničnem orkestru pred letom 1805, se pravi v razdobju 1794—1804, na katero se nanaša tudi naš katalog. Direktor orkestra si je moral svojo pozicijo in ugled očitno šele zagotoviti. Kolikor ni šlo z delom in lastno osebnostjo, so bile potrebne instrukcije in posebne ustrezne določbe v statutih. Nekatere določbe instrukcij, ki sicer ne bi bile potrebne, če se to ne bi godilo, kažejo, da so si instrumentalisti dovoljevali vsakovrstne svojevoljnosti. Bili so nedisciplinirani, niso upoštevali direktorja orkestra in so kar med izvajanjem delali pripombe glede njegove interpretacije ter delili lastne nasvete. To jim ni bilo težko. V času, ki o njem razpravljamo, in v diletantskih orkestrih, med katere spada tudi ljubljanski, so bili direktorji orkestra — prvi violinisti — največkrat po kvaliteti taki kot drugi člani. To dokazuje tudi stanje v ljubljanskem filharmoničnem orkestru do leta 1804 in še pozneje. V razdobju 1794—1799 ali 1800 je bil direktor orkestra prvi violinist Jellemitzky. Po nekaterih virih naj bi bil leta 1799

direktor orkestra Janez K. Novak. V tem letu zasledimo še naziv »Musikdirector«, ki ni bil istoveten z direktorjem orkestra, kajti za glasbenega direktorja je v letu 1799 naveden duhovnik Friedrich Wilhelm. Funkcija glasbenega direktorja je v primerjavi z direktorjem orkestra pomenila menda le organizacijsko vodstvo nad orkestrom in zborom, medtem ko je opravljal strokovno funkcijo kapelnika direktor orkestra. Za razdobje 1801—1808 je po enih virih naveden kot direktor orkestra profesor Jurij Eissler (Eyssler), po drugih pa naj bi bil v letu 1804 Ignaz Krombholz, ki je bil po poklicu kanclist v upravi Auerspergovih knežjih posestev.[104] Kljub nejasnosti podatkov torej vemo, da so bili direktorji orkestra diletantje, ljubitelji glasbe, ki se od drugih filharmonikov v načelu niso razlikovali. Le morda tako, da so bili prvi violinisti in najbrž tudi precej glasbeno razgledani, kar pa drugih članov orkestra ni motilo, da se ne bi upravičeno ali neupravičeno strokovno postavljali v isto pozicijo. Le tako namreč moremo razumeti neurejene razmere, ki so glede tega vladale v orkestru in seveda niso bile specifične samo za ljubljanski filharmonični orkester.

Način dela direktorja orkestra je bil menda v tem času še isti kot nekoliko prej in se je kljub velikim spremembam obdržal še v začetek 19. stoletja. K orkestru 18. stoletja je spadal vsaj en klavir, od koder so tudi dirigirali. Po mnenju Philippa Emanuela Bacha brez klavirja ni bilo mogoče nobene skladbe dobro izvesti. Poleg nekakega dirigenta za klavirjem, ki je skrbel predvsem za pevce, je opravljal dirigentsko funkcijo še prvi violinist, se pravi direktor orkestra ali poznejši koncertni mojster, ki je s svojimi telesnimi gibi in soigro vodil instrumentaliste. V ožjem pomenu besede je bil torej dirigent le prvi violinist. Dirigentska praksa pa ves čas 18. stoletja ni bila povsod ista in je bila v raznih deželah deloma različna.

Iz omenjenih instrukcij sodimo, da se je ljubljanski filharmonični orkester v začetku svojega delovanja ravnal po praksi, ki je ostala še izza rokokoja. Isti vir pa nič ne pove o tem, da bi poleg prvega violinista imel kako funkcijo v vodenju ansambla tudi morebitni klavirist. Klavir so v Filharmonični družbi sicer imeli, to nam je znano že iz

leta 1795. Vendar kaže, da je vodstvo pripadalo direktorju orkestra — prvemu violinistu — tudi takrat, kadar so izvajali filharmoniki to ali ono vokalno-instrumentalno delo, se pravi, ko so bili razen instrumentalistov izvajalci tudi pevci. Omenjene instrukcije nujno vodijo k temu sklepu.



PRIMEREK IZ FILHARMONIČNEGA ARHIVA ZA RAZDOBJE 1794—1804

Instrukcije za orkester iz leta 1805 značilno pripovedujejo tudi o svojevoljnostih, ki so se kot drugod razpasle tudi v izvedbah ljubljanskega filharmoničnega orkestra. Kot prej v baroku je bila instrumentalna izvajalna praksa še zmeraj zelo svobodna. Orkester je bil dostikrat zaseden tako, kakor je bilo ljubo kapelniku. V času, ko so bile še vedno v rabi tudi skladbe, v katerih so še uporabljali generalni bas (basso continuo), čeprav je že začel izginjati, so bile take svoboščine

razumljive. S klasiko so nastale v izvajalni praksi sicer velike spremembe, ki so pa kljub temu le počasi odpravljale dotedanje razvade. Saj je znano, da so razni kapelniki spreminjali celo Beethovnovo instrumentacijo in bistvo posameznih stavkov njegovih skladb. Če je bilo to mogoče n. pr. na Dunaju in pri samem Beethovnu, kaj več so si kapelniki in instrumentalisti lahko dovoljevali v Ljubljani. Opozorila, ki se v omenjenih instrukcijah nanašajo na okraševanje, ligature, fermate, krajšanje in večanje notnih vrednosti in podobno, gotovo niso bila brez razloga. Izvirala so iz zakoreninjene tradicije, ki se je instrumentalistov držala še izpred osnovanja filharmoničnega orkestra in so se je trdno oklepali.

Izvajalna praksa ljubljanskega filharmoničnega orkestra tega razdobja ni znana le iz omenjenih instrukcij. O nji smemo posredno sklepati tudi iz primera, ki je znan iz leta 1800. Ko je ljubljanski kanonik Pinhak skupno s sinom Wolfganga Schmitta obiskal Josepha Haydna, je ta na prošnjo omenjenih dal svojo »Mašo v c-duru«. Z izvedbami svojih del pa je imel že številne slabe izkušnje, o čemer pričajo tudi navodila, ki jih je dal, ko so ob izvolitvi opata v Göttweigu leta 1768 izvajali neko njegovo kantato.[105] Še dobrih trideset let zatem se prejšnja praksa ni izpremenila. Zato je tudi »Mašo v c-duru« mlademu Schmittu in Pinhaku zaigral na klavirju in zapel večino začetkov, da bi Pinhak slišal razne tempe in spoznal tudi izraz, kakor si ga je predstavljal Haydn sam. Vse to naj bi Pinhak v Ljubljani pojasnil Janezu K. Novaku.[106] Pismo, ki ga je nato Schmitt poslal Novaku in v katerem priporoča tudi Haydnov oratorij »Stvarjenje«, je res polno podrobnosti, ki jih je glede okraševanja, tempov in agogičnih znamenj izrekel Haydn. To pismo hkrati potrjuje, da v Ljubljani ni bilo nič drugače kot v drugih mestih z glasbeno tradicijo in da je moral Novak zares okrog leta 1800 ali vsaj zdaj opravljati funkcijo direktorja orkestra. Saj bi sicer Schmitt ne bil sporočal Haydnovih navodil glede interpretacije njemu, marveč tistemu, ki je imel to vlogo, razen v primeru, če je bil Novak glasbeni direktor in je omenjena navodila nato posredoval direktorju orkestra. Po virih pa je bil glasbeni direktor

Friedrich Wilhelm in smemo zato sklepati, da je bil prvi violinist Novak, hkrati torej tudi direktor orkestra oziroma kapelnik.

S skladbami, ki jih obsega Musicalien-Catalog, je v prvem desetletju svojega obstoja vseh razvad preteklosti polni filharmonični orkester lahko izpolnjeval svoje poslanstvo. Ne dvomimo in tudi ne moremo dvomiti, da je te skladbe izvajal na izrednih in internih akademijah. Viri so razen omenjenega kataloga, ki pa je dovolj tehten, da si iz njega ustvarimo potrebno sliko, za razdobje 1794—1804 pičli.

Ko je leta 1796 v ljubljanskem Stanovskem gledališču igral pianist in skladatelj Hummel, znan po vsej tedanji Srednji in Zahodni Evropi, si je to mogoče razlagati na dva načina: ali je izpolnjeval pavze med dejanji kake operne ali dramske uprizoritve, ali pa je dopolnjeval čas med posameznimi stavki kake simfonije ali druge skladbe, ki jo je izvedel filharmonični orkester. Ker natančni podatki niso znani,[107] smemo dopustiti obe možnosti, toliko bolj, ker filharmonične akademije niso bile le v redutni dvorani, ampak tudi v Stanovskem gledališču in v dvorani komende nemškega viteškega reda. Način, ki sem ga omenil, namreč da gre v Hummlovem primeru za izpolnjevanje pri gledališki predstavi ali filharmoničnem koncertu, pa je v skladu s tedanjo prakso, ko samostojni solistični koncerti še niso bili v navadi.

Iz naslednjega, 1797. leta je znano, da je Filharmonična družba v počastitev rojstnega dne cesarja Franca II. priredila veliko muzikalno akademijo.[108] Spored ni znan, kakor tudi ni znan za regato, ki jo je leta 1799 priredila Filharmonična družba,[109] menda z namenom, da bi vsaj v tem nadaljevala nekdanje, še iz časa Akademije filharmonikov in še od prej popularne zabave na Ljubljanici. Seveda se je zdaj tudi v takih prireditvah čutila sprememba glasbenega okusa, ki se je celo ob teh priložnostih prilagajal sodobnosti.

O glasbenih prireditvah ljubljanskih filharmonikov je tu pa tam poročal tudi Vodnik v »Lublanskih Novizah«. Iz njih lahko izvemo, da je bila 18. februarja leta 1797 »v' ſredo 15. dan tiga meſza... muſika dershaná v' Lublanſkim theatri, od taiſtih muſikantarjov, kateri ſo al v' zerkovne

muſike ſlushbi, al ſizer perjatli inu vuzheni od muſike... Poſluſhavzov niblo preſilno doſti...«[110] Tako tudi Vodnik potrjuje že prikazani sestav filharmoničnega orkestra, v katerem so bili muziki škofovske kapele in diletantje iz vrst ljubljanskega plemstva in meščanstva. Ti »perjatli od musike ſo na oſmi dan tiga męſza, to je zhetertek v' reduti musiko narejali...«[111] V obeh primerih je Vodnik verjetno poročal o izrednih filharmoničnih akademijah, h katerim je imelo dostop nekoliko širše, četudi še vedno izbrano občinstvo. O številnih internih akademijah, ki so bile vsak teden, ni obveščal v »Lublanskih Novizah«, čeprav jim je utegnil prisostvovati, če je bil res poslušajoči član Filharmonične družbe že v letu 1796, kot nam poroča Radics.[112] Pač pa je zabeležil regato, ki je bila v juliju 1797: »Torek poprejſhniga tędna ſo muſikanti Lublanſkiga męſta ſe s' musiko gori po Lublanizi na zholnih pelali...«[113] Ker so regate prirejali le filharmoniki, je torej jasno, da gre vedno zanje, ko Vodnik omenja »muſikante Lublanſkiga męſta«, »perjatle od musike« ali »perjatle inu vuzhene od muſike«. Žal pa v nobenem primeru ni razvidno, kaj so izvajali, kakšen glasbeni spored so nudili ljubljanskim poslušalcem. Seznam skladb, ki so jih imeli v filharmoničnem arhivu, je mnogo preobsežen, da bi iz njega mogli sklepati kaj konkretnega.

Pomanjkljivost virov seveda ne pravi, da bi bila dejavnost filharmonikov majhna. Kolikor je nista ovirali občasni francoski okupaciji v letih 1797 in 1804, se je gotovo razvijala v smislu statutov in instrukcij, razen če ni Filharmonična družba — podobno kot pozneje — tudi že v tedanjem okupacijskem obdobju uvedla kulturnega molka. Zelo verjetno izrednih akademij takrat ni bilo, pač pa so bile skoraj gotovo interne. Delo je torej teklo precej normalno, le da ni vse tu ali tam zapisano. Zato in spričo tega manjka več del filharmoničnega arhiva, ker so viri iz tega razdobja tako pičli, da še zdaleč ne nudijo popolne podobe o tedanjem delovanju filharmoničnega orkestra.

Nekoliko obilnejši so spet v letu 1800. Tedaj so sredi avgusta v čast lordu Horatiu Nelsonu na njegovi poti skozi Ljubljano filharmoniki priredili »glasbeno akademijo«,[114] ki

jo je ta »zmagavec pri Abukirju« poslušal v družbi »z mylordom in mylady Hamilton«. Ob tej priložnosti so izvedli »slovečo, na Angleškem zloženo simfonijo«, ki je bila gotovo Josepha Haydna »Vojaška simfonija«. To so imeli tudi v filharmoničnem arhivu, kar spet potrjuje, da jim je ta aktivno rabil za filharmonične glasbene izvedbe. Po »Vojaški simfoniji« so filharmoniki še z »izrednim čustvom in točnostjo predvajali italijansko arijo ‚La virtú brittana'«.[115] Poročila pravijo, da se je Nelson povoljno izrazil o uspehu diletantov, torej o filharmoničnem orkestru, ki je edini mogel biti izvajalec, četudi to ni posebej in direktno omenjeno.

Tega leta so filharmoniki v decembru v šentjakobski cerkvi izvedli še Haydnovo »Mašo v c-duru«, ki jo je mojster poslal v Ljubljano s Pinhakom in je znana iz Schmittovega pisma Novaku. Izvedba je bila menda izvrstna; poročila trdijo, da so Haydnovo mašo poslušalci sprejeli z navdušenjem, pa tudi z občudovanjem.[116] Če se smemo zanesti na sposobnosti estetskega presojanja poročevalca, je bil Novak dober kapelnik. Ni dvoma, da je upošteval tudi navodila, ki jih je za pravilno izvedbo ter interpretacijo dal sam Haydn.

Seveda filharmoniki tudi leta 1800 niso pozabili na regato, ki se je Ljubljančanom že davno priljubila. Vir pravi, da jo je priredila »die hier seit 1794. bestehende musikalische Gesellschaft« in je ob tej priložnosti sodelovala »türkische Musik«.[117] Take regate so bile vsako leto tudi poslej. Na Ljubljančane je menda še prav posebej napravljala vtis tako imenovana »glasbena ladja« (»Musikschiff«), to je čoln, na katerem so bili muzikanti in od koder so se razlegali veseli zvoki.[118]

V vnanjem smislu so potemtakem filharmoniki še vedno opravljali isto funkcijo kot njihovi predniki mestni muziki ali Akademija filharmonikov. Z akademijami so častili obiske visokih gostov, pomembne dogodke iz domačega življenja, kot so bili godovi, rojstni dnevi, poroke in smrti cesarjev in drugih članov vladarske hiše, guvernerjev, škofov in drugih osebnosti, slavili so razne zmage in podobno. Kajpada so bile njihove naloge zdaj večje in drugače usmerjene kot nekoč. Njihovo delo je sistematično

sledilo za cilji, ki so jih bili postavili statuti in deloma tudi instrukcije. Vse to pa je narekovalo premišljeno programsko politiko, ki je morala pretežno upoštevati sodobno ustvarjalnost.

S tega vidika si lahko razlagamo tudi izvedbo Haydnove »Maše v c-duru«, pa še bolj izvedbo »Stvarjenja« istega skladatelja. S tem oratorijem so filharmoniki prvič seznanili poslušalce konec decembra leta 1801. Poročila pripovedujejo, da so bili pevci in instrumentalisti izvrstni.[119] Kdorkoli je že bil tokrat interpret, se je gotovo potrudil, da bi se približal skladateljevi zamisli. Verjetno je dal Haydn tudi za »Stvarjenje«, podobno kot leto prej za »Mašo v c-duru«, ljubljanskim izvajalcem svoja navodila, ki jih je morda posredoval spet Schmitt, in v njih povedal, kako naj zajamejo oratorij, da bodo ustregli njegovi zasnovi. Koliko so to realizirali, iz virov ne izvemo.

Haydnovo »Stvarjenje« se je tudi naslednja leta in desetletja pogostoma ponavljalo na ljubljanskih koncertih. Njegova izvedba v letu 1801 pomeni velik dogodek v delu filharmonikov. Z njim so pokazali, da lahko uspešno izvajajo tudi tako zahtevne skladbe, kot je nedvomno ta oratorij. Hkrati spoznamo iz tega, da je Filharmonična družba poleg instrumentalnega že imela tudi vokalni ansambel. Na teh tehničnih temeljih se nam poslej kažejo nove, vedno razsežnejše izvajalne perspektive. Kolikor se morda Filharmonična družba reproduktivno in idejno ni afirmirala že dotlej, se je vsaj tedaj, in ne le v ozkem domačem, ampak tudi v širšem merilu.

Za čas 1802—1804 so viri spet izgubljeni. Akademije pa so bile nedvomno tako kot dotlej in Musicalien-Catalog je živ dokaz za to, kaj so imele na sporedih. Dejstvo je, da se je klasicistični stil v razdobju 1794—1804 dokončno utrdil. Odločno je obvladal reprodukcijo in jo usmerjal, z njo pa, če že ne celotno, vsaj koncertno področje glasbene dejavnosti konca 18. in začetka 19. stoletja na Slovenskem.

V to podobo glasbenega življenja se še značilno riše izvolitev Josepha Haydna za častnega člana ljubljanske Filharmonične družbe v letu 1800. O tem, da bi slovitega mojstra pridobili za častnega člana, so ljubljanski filharmo-



Die mit höchstem k.k. Hof- und Staats
Polizey-Ministerial Schreiben vom 26. Juny 1802 bestätigte hierortige
philharmonische Gesellschaft, deren Absicht nebst dem geselligen Vergnügen Verfeinerung des
Gefühles, Erhaltung und Steigerung der Kunst, dann Bildung des Geschmackes im Gebiethe der Tonkunst ist, wird bey ihrem
Streben den Verein durch den Beytritt neuer, den Zweck der Gesellschaft befördernder Glieder, auf eine immer höhere Stufe
der Vollkommenheit zu bringen, dieses ihr Vorhaben am zweckmäßigsten realisiren, wenn sie durch Überreichung
der gegenwärtigen Diploms unter Anschluß der Gesellschafts Statuten und des Nahmensverzeichnisses ihres der-
mahligen Personalstandes, auch vom heutigen Tage an der Zahl ihrer
angereihet zu haben versichert.

Von der philharmonischen Gesellschaft
Laibach am 16

Gesellschafts Director.

Repräsentant

Repräsentant

Secretär

PRIMEREK SPREJEMNE LISTINE FD (izvirnik v FA, NUK, M.)

niki premišljali že nekaj pred letom 1800 ali vsaj tedaj. Priprave, ki so bile potrebne v ta namen, pa kažejo previdnost, s katero so se lotili tega vprašanja. Očitno so se zavedali dvojega: da še nimajo takega slovesa, da bi mogli Haydna brez privoljenja in bojazni, da odkloni, izvoliti za častnega člana, in da bi se s tem, če Haydn sprejme častno članstvo, zelo povečal njihov ugled in prestopil lokalne meje. V ta namen naj bi kanonik Pinhak s pomočjo posredovalcev seznanil Haydna z načrtom in željo Filharmonične družbe. Ta Pinhak, ki so ga s Zoisovim in Linhartovim krogom družile razsvetljenske ideje, je v letu 1800 potoval na Češko in Moravsko in naj bi svojo nalogo opravil na poti skozi Dunaj. Že omenjeni Schmitt pa je sporočil, da je »unser geliebter Haydn gerade beim Fürsten (Esterházy) zu Eisenstadt«. Tako se je mogel srečati Pinhak s Haydnom šele ob vrnitvi, ko se je spet ustavil na Dunaju.

O srečanju med Haydnom in Pinhakom je Novaku poročal Schmittov sin,[120] ki je bil tudi sam navzoč. Pisal je, da je Haydn pripravljen postati častni član ljubljanske Filharmonične družbe, le da je obžaloval, da ji to ne bo mnogo koristilo. Vzradostil pa se je nad njeno rastjo, ki sta mu jo prikazala obiskovalca.[121]

Poročila pravijo, da je nato še v letu 1800 »Doktor der Tonkunst, der königlichen Schwedischen musikalischen Akademie und des Nationalinstitutes zu Paris Mitglied« Joseph Haydn postal častni član Filharmonične družbe. Dal ji je lesk, ki se mu je neposredno zatem zanj oddolžila z izvedbo »Maše v c-duru« in nekoliko kasneje tudi »Stvarjenja«. Odslej so sporede ljubljanskih filharmoničnih koncertov polnile tudi druge Haydnove skladbe, ki jih je imel filharmonični arhiv dovolj in so bile gotovo tudi že pred letom 1800 pogosto na sporedih filharmoničnih akademij. S svojo dojemljivo, tekočo, melodiozno in čustveno široko glasbo je Haydn pritegnil ljubljanske poslušalce kot tudi v mnogih drugih evropskih deželah. Morda še za spoznanje bolj, ker so se zaradi njegovega častnega članstva v Filharmonični družbi čutili z njim še tesneje vezani. Vsekakor ima Joseph Haydn v glasbenem življenju klasicističnega vzpona na Slovenskem posebno mesto, ki se je

odsvitalo tako v razvoju produkcije kot reprodukcije na tem ozemlju.

S tem, kar sem omenil doslej, pa še neposredni stiki ljubljanske Filharmonične družbe s Haydnom niso bili končani. Znano je, da se je družba v letu 1808 obrnila nanj zaradi kanonov. Ne vemo pa, ali so bili mišljeni tako imenovani nemški kanoni za štiri do pet glasov brez spremljave, katerih prvi zvezek je izšel leta 1800 v Salzburgu in so bili — najbrž zaradi teksta šestega kanona (»Adam hatte sieben Söhne«) — na Dunaju prepovedani, ali pa gre za nove kanone, ki naj bi jih bil napisal stari mojster na prošnjo Filharmonične družbe. Tokrat je stike menda posredoval doktor Anton Schmitt, ki je bil tudi član ljubljanske Filharmonične družbe in je mogel podobno kot njegov soimenjak Wolfgang pomagati pri uresničevanju njenih želja. Ta je sporočil, da Haydna že dolgo ni videl, ker stanuje zelo daleč. Pravi, da je skladatelj že slab in skoraj nič več ne piše, da pa ga bo kljub temu obiskal in skušal dobiti kanone.[122] Ali je to storil ali ne, ni znano, ravno tako tudi ne, ali je Filharmonična družba dobila zaželene kanone.

Do leta 1804 je torej glasbeni klasicizem zaoral globoke brazde v kulturno življenje na Slovenskem. Spoznali pa bomo, da je bila z novimi vplivi poživljena preteklost v gledališki glasbi še vedno močna. Vendar to stanja načelno ne izpreminja. Klasicistični stil je prevzel vodilno vlogo. Z njim in z delom, ki se je uresničevalo v njegovem znamenju na teh tleh, pa so vstajale nove naloge in zahteve, ki so hkrati odsev celotnih družbenih in posebej umetnostnih gibanj ob vstopu v novo stoletje.

NAPORI ZA IZOBRAŽEVANJE DOMAČIH GLASBENIKOV

Ne v svetu in ne posebej na Slovenskem ne označuje konca 18. in začetka 19. stoletja le glasbeni klasicizem, ki je bil že sam posledica reformističnih umetnostnih in družbenih gibanj. Vzporedno s temi nastopa še vrsta med seboj povezanih in odvisnih pojavov, ki razvojno niso bili nič manj pomembni kot novi stil. Prinašali so občutne spremembe, izvirali so iz enako pogojenih korenik in so bili skupno z glasbeno ustvarjalnostjo usmerjeni k istemu cilju, k pojmovanju glasbe kot vrednote širšega družbenega okolja.

V večjem delu 18. stoletja ta ideologija še ni bila tako jasna. Glasba je bila sicer vedno večji organizem, krog poslušalcev pa še vedno majhen in izoliran. Zmogljivosti izvajalcev so bile izredno velike in vsestranske in so se izvrstno kazale tudi v formiranju »popolnega kapelnika«, kakor si ga je zamislil Johann Mattheson. Zahteve, postavljene zanj, pa ne izvirajo le iz težnje po sistematiki in spekulaciji. Temeljile so na značilnostih omenjenega stoletja, ki v glasbi slovi tudi kot stoletje generalnega basa. To je v skladu z razraslimi potrebami instrumentalne glasbe dalo Leopolda Mozarta »Versuch einer gründlichen Violinschule« (1756), Johanna Joachima Quantza »Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen« (1752) in Carla Philippa Emanuela Bacha »Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen« (1753). Prvi poskusi torej, iz katerih je razvidna očitna želja, da bi pomagali razvoju tudi v tej smeri, da bi vskladili razvoj instrumentov in ustrezne glasbe

in sodelovali pri uresničevanju zahtev, ki so tedaj čakale instrumentaliste.

Pravih, razširjenih prijemov pa s tega vidika še vedno ni bilo. Instrumentalisti in pevci so bili preobremenjeni. Vse glasbene elemente so morali poznati v nadrobnostih. Izvajanje violinske sonate je na primer zahtevalo od obeh izvajalcev absolutno poznanje harmonije, prakse okraševanja, instrumenta, stila, polifonije in homofonije. V pomoč naj bi jim bila nastajajoča teoretska literatura, ki pa ni bila namenjena samo poklicnim muzikom, marveč tudi ljubiteljem glasbe, diletantom, ki so delovali kot izvajalci, komponisti in kapelniki in na katere se je C. Ph. E. Bach posebej obrnil v svoji knjigi. Praktična in teoretska vprašanja glasbene umetnosti so se torej čedalje bolj stapljala in postajala vedno aktualnejša.

Razcvet glasbe proti koncu razsvetljenega in ob vstopu v novo stoletje bi bil nastopajočo krizo še bolj zaostril, če ga ne bi spremljali nasproti preteklosti tako rekoč povsem spremenjeni vidiki v tolmačenju vloge in nalog te umetnosti. Dotlej je bila last aristokracije, visokega meščanstva in cerkve, a je postajala poslej splošna dobrina. Novi individualizem je rodil nove probleme in zahteval nove oblike. Ideal je postal virtuoz, v ospredju je bil instrument. Hkrati so se spet spreminjali vidiki, ki so bili v 18. stoletju še odločilni. Praksa in teorija sta se začeli znova razhajati, prva si je podredila drugo.

V taki situaciji je upadala seveda tudi vloga dotedanjih diletantov, čeprav so bili še vedno pomemben činitelj za gojitev glasbene umetnosti in so se v svoji značilni obliki držali še globoko v 19. stoletje. Tudi vsa glasbena združenja, ki jih poznamo iz konca 18. in začetka 19. stoletja, so sad njihovega dela. Z našo Filharmonično družbo vred. Kljub uspešnemu delu v prvem desetletju pa je morala tudi ona občutiti notranje in vnanje težave. Te so se kazale predvsem v pomanjkanju dobrih muzikov, ki bi bili v celoti kos tehničnim in interpretacijskim zahtevam novih skladb.

Vendar sklepamo iz virov, da je bil filharmonični orkester v prikazanem oziru še najmanj prizadet. Menda je združil najboljše instrumentaliste iz vrst diletantov, škofov-

ske kapele in meščanske godbe, o kateri je znano, da je delovala tudi še v letu 1801, ko jo je vodil violinist Schedwy, in prav tako v nadaljnjih letih.[123] Svojo tradicijo je ta godba vztrajno nadaljevala, čeprav so bile razvojne in tehnične razmere vedno manj ugodne. Izvajalce, ki jih je bilo najprej sedem, nato pa deset, je najemala od primera do primera iz kroga poklicnih muzikov; leta 1807 ji je bil kapelnik Jožef Mikš (Miksch), leta 1808 pa Anton Höller. Glede na način dela in nestalni sestav je čedalje večje spremembe kajpada manj občutila kot na primer filharmonični orkester. Ta pa je bil s tega vidika spet na boljšem iz opisanih razlogov in ne nazadnje tudi zato, ker je med francosko okupacijo 1809—1813 popolnoma nehal delati, čeravno mu je pretrgana kontinuiteta pozneje povzročila mnoge težave.

Vse kaže, da sta omenjeno krizo ob vstopu v 19. stoletje najmočneje občutili instituciji, ki sta bili za razvoj glasbene kulture na Slovenskem tudi velikega pomena: škofovska kapela in Stanovsko gledališče. O tem gledališču, ki je neposredno povezano z nastajajočimi problemi, bom podrobno spregovoril pozneje. Tu naj za ilustracijo omenim le, da njegovo vodstvo okrog leta 1808, pa včasih tudi prej in pozneje, ni bilo zadovoljno z domačimi instrumentalisti, ki so sestavljali gledališki orkester. V odgovoru Giuseppeju Lainerju, ki je tega leta ponudil operno družbo Vincenza Ludovisija, je zahtevalo, naj impresarij privede s seboj dobrega prvega violinista kot vodjo orkestra, češ da je ljubljansko gledališče slabo oskrbljeno z dobrimi glasbeniki. To seveda ni merilo na filharmonični orkester, iz katerega so v opernem stalneje sodelovali le njegovi plačani člani, se pravi profesionalci, in člani škofovske kapele, meščanske in vojaške godbe. Vendar tudi diletante srečujemo kot razmeroma česte goste v opernem orkestru.

Izhod iz krize je ob podpori Filharmonične družbe sprožila škofovska kapela oziroma njen delodajalec stolni kapitelj. Aktivno sodelovanje Filharmonične družbe je bilo toliko bolj razumljivo zaradi koristi, ki si jih je od realizacije načrta obetala sama. Raven instrumentalistov škofovske kapele, ki je bila v času dokončne prevlade posvetne in vzporednega usihanja cerkvene glasbe v zatonu, v prvih

letih 19. stoletja ni mogla biti kaj prida. O tem govori tudi spomenica, ki jo je 8. oktobra 1803 Filharmonična družba naslovila na stanove. V njej opozarja na propadanje cerkvene in gledališke glasbe v Ljubljani, češ da je to vsak dan očitnejše. Zato omenja svoj predlog stanovom z dne 27. aprila 1800 za ustanovitev javne glasbene šole, ki je bil ugodno sprejet in je bil 11. julija istega leta že skupni sestanek predstavnikov stanovske uprave, okrožnega urada, škofijskega ordinariata in Filharmonične družbe. Rezultat teh prizadevanj in dela v letu 1801 naj bi bila ustanovitev posebnega fonda, iz katerega bi plačevali učitelja glasbe, vendar glede tega še ni bilo nič storjenega. Zato meni Filharmonična družba, da bi bil zdaj najprimernejši čas za uresničenje omenjenega zavoda.[124]

Ta spomenica pove mnogo. Iz nje razberemo, da Brigidova reorganizacija ni prinesla trajnejšega rezultata in da se je kljub naporom in delnim začasnim uspehom kvaliteta glasbenega kora ljubljanske stolnice znova poslabšala. Bržkone so se menjavali tudi instrumentalisti pogosteje, kot je bilo v korist delu. O Pellegrinu Del Fiumeju na primer ne vemo mnogo, kako je deloval, in nam ni znano, koliko časa je bil škofov kapelnik. Viri so maloštevilni tudi o spremembah, ki so nastajale v sestavu izvajalcev izza zadnjega desetletja 18. stoletja. V letu 1795 je n. pr. kapitelj nastavil za četrtega violinista metropolitanskega kora Ferdinanda Winklerja, regens chori pa je postal leta 1800 Anton Höller, ki je bil sicer odličen glasbenik, kar seveda še ni vse pomenilo. Težnje za izboljšanjem pa so bile in so se kazale na razne načine. Mednje spada tudi razpis štipendije iz glasbenega fonda ali fonda deželnih trobentačev (»Laibacher Musikfond«, »Trompeterfond«) v letu 1799,[125] ki so ga ustanovili ob razpustu deželnih in mestnih muzikov in ga leta 1815 končno porabili za javno glasbeno šolo. Omenjena štipendija je bila gotovo namenjena za šolanje muzika, ki bi bil na voljo škofovski kapeli.

Menda je hotel ordinariat preprečiti ali vsaj zmanjšati stalno menjavanje izvajalcev in si tudi pridobiti kvalitetnejših muzikov, zato je zahteval zvečanje postavke za glasbo v stolnici. V pismu iz leta 1804 deželnemu zboru je to

utemeljeval s tem, da je treba povzdigniti bogoslužje, ki naj se z glasbo okrasi, zlasti še, ker je Ljubljana glavno mesto.[126] Govoril je tudi o preprostem ljudstvu, ki ga je treba pridobivati z glasbo v cerkvi. Deželni zbor je vsoto zvečal in naročil, da se uporabi v skladu z ordinariatom in Filharmonično družbo. Ta si je potemtakem že pridobila pozicijo glavnega svetovalca v glasbenih zadevah in je soodločala celo v sestavi instrumentalistov ter pevcev ljubljanske katedrale, ki jih je bilo v letu 1804 štirinajst: organist, 4 pevci, 4 violinisti, violist, 2 hornista in 2 oboista.[127] Podobno je bilo na koru v letu 1805, ko je kapitelj predočil deželnim stanovom tedanje stanje in spet zahteval zvečanje dotacije. V svojem poročilu je omenil, da plačuje tele izvajalce: organista, kapelnika, starega koralista, 4 violiniste, violista, 2 hornista, 2 oboista, diskantistko Jožefo Zazula, ki ji je zaradi njenega izredno dobrega glasu dal »ad personam« 140 goldinarjev, medtem ko bo dobil prihodnji diskantist samo 100 goldinarjev, tenorista, altista in še enega dečka pevca, čigar ime pa ni navedeno.[128] V zahtevi po zvečanju dotacije je še pripomba, da je treba skrbeti tudi za instrumente in nabavo muzikalij. Kaj so izvajali, pa iz ohranjenega gradiva ni razvidno. Vsekakor skladbe, ki so ustrezale prikazanemu instrumentalnemu sestavu, po vsej verjetnosti podobno, kot je bilo proti koncu 18. stoletja. Se pravi, da so bili baročni cerkveni skladatelji še vedno v veljavi in priljubljeni, kar ni nič nerazumljivega, če upoštevamo, da se je praksa generalnega basa obdržala v tej zvrsti najdalje, še precej v 19. stoletje. To bodo potrdili tudi poznejši primeri.

Podobno kot v letih 1804 in 1805 je bil zaseden glasbeni kor ljubljanske stolnice v času francoske okupacije, ko so bili poleg instrumentalistov najeti za pevce Ferdinand Schwerdt (Schwerd), še iz leta 1790 znani Janez Rojc, ki ga Brigidova reorganizacija menda ni mogla odstraniti ali pa je pozneje spet prišel v škofovsko kapelo, Matija Babnik (Babnig, Babnigg), ki je bil leta 1808 tudi Höllerjev pomočnik pri meščanski godbi, in Klara Ruffali.[129]

Ta sestav je zanimiv z dveh vidikov. Prvič zato, ker je namesto diskantista uvedel diskantistko (Zazula, Ruffali)

kljub cesarskemu dekretu z dne 19. decembra 1806, da ženske ne smejo delovati na cerkvenih glasbenih korih razen v primerih, ko so žene, hčere ali sestre vodilnih muzikov (regens chori, šolnik in podobno). Ta odredba je bila v zvezi s kritiko cerkveno glasbenega dela, češ da glasba v cerkvi bolj povzroča raztresenost in zabavo, namesto da bi pospeševala pobožnost.[130] Še bolj jo je zaostril dekret z dne 10. februarja 1825.[131] Vse to kaže, da dekreti niso nikjer mnogo pomagali in tudi v ljubljanski katedrali ne, kjer so kljub njim vzdrževali ženske in se njihovim glasovom niso odrekali. Nadalje pa je omenjeni sestav značilen še zato, ker je navzlic jožefinskim reformam in poskusom, ki so v tej smeri sledili tudi pozneje, ljubosumno varoval instrumentaliste na koru ljubljanske stolnice.

Ko se je ljubljanski stolni kapitelj 7. junija 1805 obrnil na »Hochlöbliche Kaiser. auch Kaiser. Königl. Länderstelle« oziroma na »Hochlöbliche Kaiser. auch Kaiser. König. Landeshauptmannschaft im Herzogthum Krain und Grafschaften Görz und Gradisca«, je hkrati s prošnjo za zvečanje sredstev za vzdrževanje glasbe v stolnici dal tudi predlog za njeno izboljšanje. V njem se upira odstranitvi godal (»Saitenspiel«) in pihal (»Istromenti di Fiato«), ki naj bi jih nadomestili vokalisti (»Singstimmenkapelle«). Pri tem se sklicuje na izjavo, ki jo je dal regens chori, po čigar mnenju zgolj vokalna glasba, tudi če bi bila morda pomnožena z dvema oboama in dvema rogovoma, za tako prostorno cerkev, kot je stolnica, ne bi zadoščala. V tej obliki bi morda glasba služila ljudskemu petju, ne bila bi pa dovolj za figuralne maše in večernice, ki jih mora za varovanje svojega dostojanstva imeti stolna cerkev. Pač pa predlaga kapitelj nastavitev sposobnega učitelja, ki naj bi mu dali lepši izraz »kapelnik« in naj bi izobraževal pevce ter instrumentaliste. »Kapelnik« naj ima tele kvalitete: biti mora trezen in moralen, imeti mora dober bas, kar pravi, da naj bi sodeloval na glasbenem koru kot basist, naj bo sposoben poučevanja koralnega in figuralnega petja, znati mora orglati in, če je mogoče, naj bo verziran tudi v drugih glasbenih disciplinah, da bi ob konkurenci več kandidatov lahko izbrali najboljšega in tako dali prednost tistemu, ki

obvlada največ instrumentov. Dolžnosti »kapelnika« bi bile tele: ob nedeljah in praznikih bi moral intonirati in dirigirati ljudsko petje, v teh dnevih naj bi pri poldvanajsti maši in pri popoldanskih litanijah ob spremljavi orgel intoniral »Wir ehren Dich« in končno naj bi trikrat na teden brezplačno, pa odlično poučeval koralno in figuralno petje. Da bi ta pouk pravilno izkoristili in bi bil dovolj obiskan, mora ordinariat poskrbeti, da se ga bodo udeleževali bogoslovci in v koralu še neizurjeni beneficianti. Kapelnik ali bolje glasbeni učitelj pa bo za svoje delo poleg stanovanja v bogoslovju dobival dohodke prejšnjega šolnika (»Kirchen Schulmeister«) in za privatni pouk posebej na leto 400 goldinarjev.[132]

Težnja, da bi s cerkvenih korov odstranili instrumentaliste, se torej ni mogla uresničiti niti v škofijskih, kaj šele v podeželskih cerkvah, čeprav so posvetne oblasti silile k temu in skušale usmeriti cerkveno glasbo v duha, ki bi ustrezal njenemu značaju. Kanoniki so bili temu nasprotni, tudi v ljubljanski stolnici. Hoteli so obdržati svoje dotedanje glasbene izvajalce (»Musickpersonal«), hkrati pa so vendar želeli dati koncesijo posvetni oblasti, od katere so bili gmotno deloma odvisni. Zato so predvideli »kapelnika«, ki naj bi nadomestil nekdanjega učitelja pevske šole. Ta je očitno usahnila in želeli so jo, kolikor bi bilo v novih razmerah še mogoče, obnoviti. Dejstvo, da so mu med dolžnostmi naložili tudi intoniranje in vodenje ljudskega petja, spet dokazuje približevanje ciljem posvetnih oblasti. Vendar je bilo, tako kaže celotna zasnova omenjenega dopisa, ljudsko petje skrajno omejeno in bolj formalnost kot vsebinska sprememba glasbenega dela bogoslužnega reda. Terezijanske in jožefinske pesmarice so bile tudi še zdaj v ljubljanski stolni cerkvi le malo v rabi. Neprimerno bolj aktualni so bili instrumentalisti. Kanoniki pa so bili previdni. Hoteli so obdržati staro in uvesti novo, kolikor je bilo to neogibno potrebno in bistveno ne bi spremenilo tradicije. Dosegli so oboje in cesar je leta 1806 odobril ljubljanski stolnici posebno podporo »za izboljšanje glasbe in hkrati za pouk mladine v tej umetnosti«. Dvorna pisarna je naročila stanovom, da tudi oni podprejo cesarjevo

odobritev. Predvsem naj se podpira tista mladina, ki kaže nadarjenost in napredek v učenju, se pravi v seznanjanju z glasbo.[133]

Dejavnost stolnega kapitlja za poživitev in izboljšanje cerkvene glasbe, kakor ji sledimo v letih 1804, 1805 in še 1806, je bila posledica neuspeha, ki ga je imela v letih 1800—1803 Filharmonična družba s svojimi predlogi za ustanovitev javne glasbene šole. Potrebo take institucije so stanovi sicer priznali, niso pa poskrbeli za njeno realizacijo. Stiska glede instrumentalistov je zato vodila kapitelj, da je mislil na nekakšno obnovitev nekdanje stolne pevske šole. Ne sicer v formalnem smislu, kar v tedanjem razvojnem stadiju ni bilo več mogoče, ampak vsebinsko. Kakšni so bili uspehi, viri ne povedo, ker so po letu 1806 in 1808 spet bolj skopi. Prihodnje razpravljanje pa bo pokazalo, da so se napori le deloma obnesli.

Kljub bolj sistematični skrbi stolnice za glasbeni naraščaj, ki ga je potrebovala na svojem koru, pa Filharmonična družba ni opustila svoje zamisli. To bi bila sicer morda lahko uresničila v razdobju »Provinces Illyriennes«. Vendar je bila tedaj namenoma pasivna in ni hotela sodelovati s tujimi oblastmi. S tem ni zavrla le možnosti večjega odmevanja novih duhovnih tokov, ki so prihajali na Slovensko s francosko zasedbo, ampak je menda zamudila tudi priložnost za hitrejšo realizacijo omenjenega načrta. Tega pa se vendarle ni mogla odreči. Ne le zato, ker navsezadnje ni šlo samo za škofovsko kapelo in za instrumentaliste Stanovskega gledališča, ampak tudi za glasbeno dejavnost v Ljubljani in na slovenskih tleh nasploh in končno tudi zanjo samo. Ni se namreč omejevala zgolj na svoje področje. Posegala je izven njega, bila je širokopotezna in je svoje naloge in cilje širila. Kot sodobne, napredne institucije drugod, se je tudi ona zavedala svojega poslanstva in se ni zanimala samo za koncertno delo. Popolnoma jasno ji je bilo, da more prispevati k rešitvi vedno razločnejše krize glede instrumentalistov in orkestralne reprodukcije le ustrezna glasbena šola. Gotovo so ji bili znani tudi uspehi, ki so jih v tej smeri že dosegli v drugih avstrijskih pokrajinah in zahodnoevropskih

kulturnih deželah. Za njimi ni ne mogla in tudi ne hotela zaostajati iz načelnih in stvarnih razlogov; k realizaciji prvih oblik glasbenega šolstva so jo silile dejanske potrebe. Pri pripravah so ji pomagali dotedanji vzori.

Razvojni proces nastajanja glasbenih šol je bil dolgotrajen. Sega daleč v preteklost in je dobil preko srednjeveških pevskih šol, pozneje pa preko dvornih instrumentalnih in vokalnih kapel vseh tipov, pevskih zborov latinskih šol in institucij mestnih muzikov prve konkretnejše oblike v začetku 16. stoletja. Ko je takrat v Italiji nastajala nova umetnost in so se v zvezi z razvojem novih oblik ter kompozicijske tehnike spreminjale izvajalne zahteve, je nastala tudi potreba po novi fiziognomiji muzika, ne le ustvarjalca, ampak tudi izvajalca. Ta je seveda iskal svoje vzore tam, kjer jih je bilo največ. V Italiji in predvsem v velikih kapelah ter pri osebnostih, ki so slovele. Odlični pevci in instrumentalisti so potujočim, znanja iščočim mladim nadarjenim ljudem posredovali vse, kar so potrebovali v izvajalni praksi. Novi izvajalci so pridobitve razširjali dalje. Tako je bilo že nekoč in tudi sedaj. Poleg tega individualnega šolanja se je hkrati izoblikoval v Italiji prvi tip konservatorija.

Ko je Giovanni di Tappia leta 1537 v Neaplju osnoval »Conservatorio della Madonna di Loreto« (Conservatorio Santa Maria di Loreto), je bila to dobrodelna ustanova za siromašne otroke. Ti so si v njej pridobivali temelje splošnih vednosti, predvsem pa so se izobraževali v glasbi, da so lahko peli na cerkvenih korih. Taki in sorodni konservatoriji, ki jih je bilo v 15. in 16. stoletju čedalje več, niso bili identični s tipi italijanske akademije, nemške kantorije ali švicarskega glasbenega kolegija (collegium musicum). Vsi pa so opravljali v glavnem take naloge kot njihov začetnik v Neaplju in so si sčasoma pridobili pomen za izobraževanje instrumentalistov, pevcev in tudi komponistov. Tako ali drugače imenovani so se polagoma formirali v nekake glasbene šole. Nekdanji »conservatorio buon pastore« (1615) v Palermu se je na primer leta 1738 oblikoval v »collegio di musica«, ki se je pozneje spet vrnil k osnovnemu nazivu (»conservatorio di musica«).

Nove zahteve so ob koncu razsvetljenega stoletja še zaostrile potrebo po preciznejši organizaciji glasbenega šolanja. Izven Italije si je pariška Velika opera prva osnovala zavod za šolanje pevcev. Imenovala ga je »École royale de chant et de déclamation« (1783 ali 1784), poznejši »Institut national de Musique« (1793), ki se je končno izoblikoval v »Conservatoire national de musique et de déclamation«. Prvotni pevski šoli so se postopoma priključevali oddelki za razne instrumente in kompozicijo, ki so v svoji končni obliki privedli do tipa konservatorija, akademije ali visoke šole, kakor so se pač imenovali ti zavodi v raznih mestih in deželah. Podobno pariškemu konservatoriju so se razvijali tudi praški (1810 ali 1811), dunajski (1816) in drugi konservatoriji, katerih matice so bile novo nastala glasbena združenja. Ta so za svojo rast potrebovala tako pevce kot instrumentaliste in so v ta namen videla najboljšo možnost v lastnih pevskih in instrumentalnih šolah, ki so jih ustanavljala v svojem okviru. Take šole pa so postopoma prerasle v konservatorije. Seveda ne povsod, temveč le tam, kjer so imela glasbena združenja centralni pomen in značaj glasbene institucije za določeno pokrajino ali ozemlje nasploh.

Nekaj podobnega je bilo pred očmi tudi ljubljanski Filharmonični družbi, ko je leta 1800 prvič sprožila misel o potrebi glasbene šole. Čeprav je imela že v kratkem času svojega obstoja vlogo vodilne glasbene organizacije na tedanjem Kranjskem, ji tehnične okoliščine očitno še niso dovoljevale, da bi ustanovila glasbeno šolo, ki bi najprej služila za lastne in nato tudi za splošne potrebe. Bržkone to tudi ni bilo še nujno okrog leta 1800 in nekoliko pozneje, ko so prikazane motnje zavrle njeno reproduktivno delo. Trenutno je bila glasbena šola mnogo aktualnejša za škofovsko kapelo in za Stanovsko gledališče kot za Filharmonično družbo, pri čemer moramo upoštevati še to, da zmanjšani pomen kranjske prestolnice in okrnjena vloga stanov nista mogla biti spodbuda za ustanavljanje take institucije, kot bi bila glasbena šola. Ne ta ne ona stran torej nista bili v korist Filharmonični družbi, da bi se mogla

uveljaviti tako široko kot njene prejšnje in poznejše vrstnice v velikem svetu.

Iz vseh teh razlogov se je prvotna ideja o obliki in ciljih predlagane glasbene šole v Ljubljani, kakor si jo je zamislila Filharmonična družba, bistveno spremenila. K temu je še pripomoglo dejstvo, da je bila po francoski zasedbi začasno manjša tudi glasbena dejavnost Stanovskega gledališča, zlasti pa so se začeli interesi ljubljanske škofovske kapele nujno spreminjati. Umikali so se težnji posvetnih oblasti, da je treba cerkveno glasbo rešiti pogubnega vpliva instrumentalistov in skladb, ki so bile v popolnem nasprotju s potrebami in značajem cerkve. Omenjene težnje pa niso uživale podpore večine visokega klera, ki je bil drugačnega mnenja. Instrumentalisti so se mu zdeli še vedno potrebni. Stolni kapitelj se jim še ni odrekel in Stanovsko gledališče jih je navzlic zoženemu delovanju vendarle potrebovalo. Nasproti njim pa je zrasla cena organistov, ki so bili bolj kot za ljubljanske nujni za podeželske cerkve. To je značilno vplivalo na nove napore za ustanovitev glasbene šole, ki so se obnovili po odhodu Francozov iz Ljubljane in z drugih zasedenih delov slovenskega ozemlja.

Obliko, ki naj bi jo končno dobila glasbena šola, je tako rekoč narekoval gubernij. Ta je konec leta 1814 zahteval od Filharmonične družbe, naj izdela tak predlog, ki bo upošteval splošne koristi javnega glasbenega pouka in možnosti, da bi se le-tega udeleževali tudi učiteljski kandidati. Na temelju teh direktiv je Filharmonična družba dne 30. januarja 1815 sporočila, kako si zamišlja ureditev tega vprašanja. Po njenem mnenju so bili violina, klavir, generalni bas in orgle glavni predmeti glasbenega izobraževanja mladine. Šolanje naj bi trajalo štiri leta, ki bi zadoščala za pridobitev potrebnih spretnosti. V tem času naj bi gojenci že delovali v cerkveni glasbi in na javnih akademijah. Proti koncu študija naj bi se zlasti usposobili v petju in igranju violine ter se v ta namen praktično uporabljali pri vokalni in instrumentalni reprodukciji nasploh, hkrati s študijem generalnega basa in temeljev tako imenovane višje umetnosti pa naj bi se pripravili tudi za učenje pihal. Sprejemajo naj se v starosti od osmih do dvanajstih let, ki je najpriprav-

nejša za začetek sistematičnega glasbenega šolanja. V načelu naj se pripuščajo k pouku v glasbeni šoli le revni dečki, ki jih sme biti največ osemnajst. Vendar se morejo udeleževati učenja instrumentov tudi otroci premožnejših staršev, to pa le v primeru, da plačajo šolnino. Med šolanjem ne smejo



LJUBLJANSKI ŠKOF ANTON ALOJZIJ WOLF
(izvirnik v škofijski palači v Ljubljani)

gojenci glasbene šole v nobenem primeru igrati v gledališkem orkestru in še manj za ples. Le v privatnih akademijah dobrih družin bi smeli sodelovati in še to le s privoljenjem učitelja. Ta mora biti temeljito izobražen pevec, orglavec in violinist, razen tega pa mora v osnovah obvladati tudi pihala.[134]

Predlog so podpisali Janez K. Novak, Jožef Mikš, Tomaž Dreo in Florian Webers. Poslali so ga guberniju, ki je še vprašal za mnenje konzistorij. Tedaj se je začela obsežna korespondenca med forumi, ki so odločali o obliki prihodnje glasbene šole. Poleg Novaka in drugih vodilnih ljudi iz Filharmonične družbe je bil pri teh pripravah še zlasti važen kanonik in šolski nadzornik, poznejši ljubljanski škof Anton Alojzij Wolf. Ta se je v dopisu guberniju z dne 1. marca 1815 v glavnem strinjal s predlogom Filharmonične družbe, posebej s prepovedjo sodelovanja v gledališču in na plesih, kjer je največ priložnosti za zapeljevanje, h kateremu je mladina tako zelo nagnjena (»als eben diese Gelegenheiten der grösste Anlass zu Verführungen sind, wozu das jugendliche Alter so sehr geneigt ist«), in je še poudaril potrebo po velikih moralnih kvalitetah glasbenega učitelja. Imel je le nekaj pomislekov in pripomb. Med temi naj omenim večji poudarek, ki ga je Wolf dajal glasbenemu izobraževanju preparandistov kot prihodnjih ljudskošolskih učiteljev, in mnenje, da je število gojencev preveč omejeno.[135]

Po teh in še mnogih drugih pripravah so se 31. julija istega leta sešli Wolf, Novak, okrožni komisar Anton pl. Frankenfeld, rektor liceja Matevž Ravnikar in predstavnik državnega računovodstva Jos. Ernst Lacher. Znova so pretresli predlog Filharmonične družbe in se zedinili o podrobnostih glede vnanje oblike in notranjih fines glasbene šole. Gubernij je nato poslal predlog centralni organizacijski dvorni komisiji, ki je 11. decembra 1815 privolila, da se v okviru ljubljanske normalke uvede javni glasbeni pouk. Medtem so se podrobnosti še nadalje izpopolnjevale, odločbi centralne komisije pa so sledili tako imenovani organizacijski statuti (»Organische Statuten«), ki so v bistvu popolnoma isti, kot je bil nekdanji predlog Filharmonične družbe. V definitivni obliki so jih formulirali Novak, Wolf in ravnatelj normalke Johann Ev. Eggenberger.[136]

V začetku leta 1816 je bil objavljen razpis za mesto glasbenega učitelja. Ponovil je zahtevo, da mora biti poleg tega, da je izvrstnih moralnih kvalitet, temeljito verziran pevec, orglavec in prav tak violinist, nadalje da mora imeti

najpotrebnejše znanje v pihalnih instrumentih in biti sposoben za poučevanje. Ob delavnikih bo moral trikrat na teden, vselej po eno uro, poučevati glasbo učence glasbene šole in preparandiste, za kar bo dobival 450 goldinarjev in posebej za učiteljske kandidate 50 goldinarjev. Imel bo položaj učitelja normalke in se bo smel ukvarjati tudi s privatnim poučevanjem, vendar se bo moral izogibati vsakemu delu, ki bi škodovalo ugledu javnega učitelja. Poleg podatkov o starosti, zaposlitvi, spričevalu o glasbenih sposobnostih in podobnih stvareh je moral vsak kandidat predložiti še nravstveno spričevalo, ki naj ga izdajo cerkvene in politične oblasti v kraju njegovega bivanja.[137] Skladno s poostrenim moralnim in političnim kurzom tistega razdobja je bil poudarek na nravstvenih kvalitetah izredno močan, nič manjši, kot ga omenja razpis za strokovne sposobnosti. Te so morale biti zelo raztegljive in vsestranske. Kljub novemu razvoju je v praksi še vedno veljala zahteva, da naj bo glasbenik vešč vseh mogočih stvari. Posebej je bilo to potrebno za učitelje glasbenih šol, ki si jih še niso mogli privoščiti v večjem številu. Prav zato je bila prikazana zahteva koncentrirana na eno samo osebo.

Medtem ko so prihajale prošnje za razpisano mesto glasbenega učitelja, je na ljubljanski normalki preparandiste že poučeval v glasbi Jožef Mikš. Njegovo delo je kanonik Wolf ocenil zelo pozitivno in vse je kazalo, da bo Mikš kandidat, ki ga bodo izbrali za glasbenega učitelja.[138] Kandidatov pa je bilo kar dvajset: organist in regens chori ljubljanske šentjakobske cerkve Leopold Ferdinand Schwerdt, goriški stolni kapelnik Franz Kubick, davkar v Kočah pri Beljaku Georg Plieml, organist in regens chori ljubljanske stolnice Anton Höller, glasbenik (»Tonkünstler«) Joseph Gloss iz Mlade Boleslave, učitelj na ljubljanski normalki Jožef Mikš, gubernialni pisarniški praktikant Anton Swoboda (Svoboda) iz Prage, polkovni trobentač Florian Habig iz Pardubic, učitelj Anton Reitmann iz Vordernberga, učitelj glasbe Franz Sokol (Sokoll) iz Celovca, tajnik knežjega namestništva v Krki na Koroškem Timotheus Kajetan Ginzberger, mestni in cerkveni muzik Joseph Mathias Horalek iz Celovca, glasbeni učitelj Wenzel

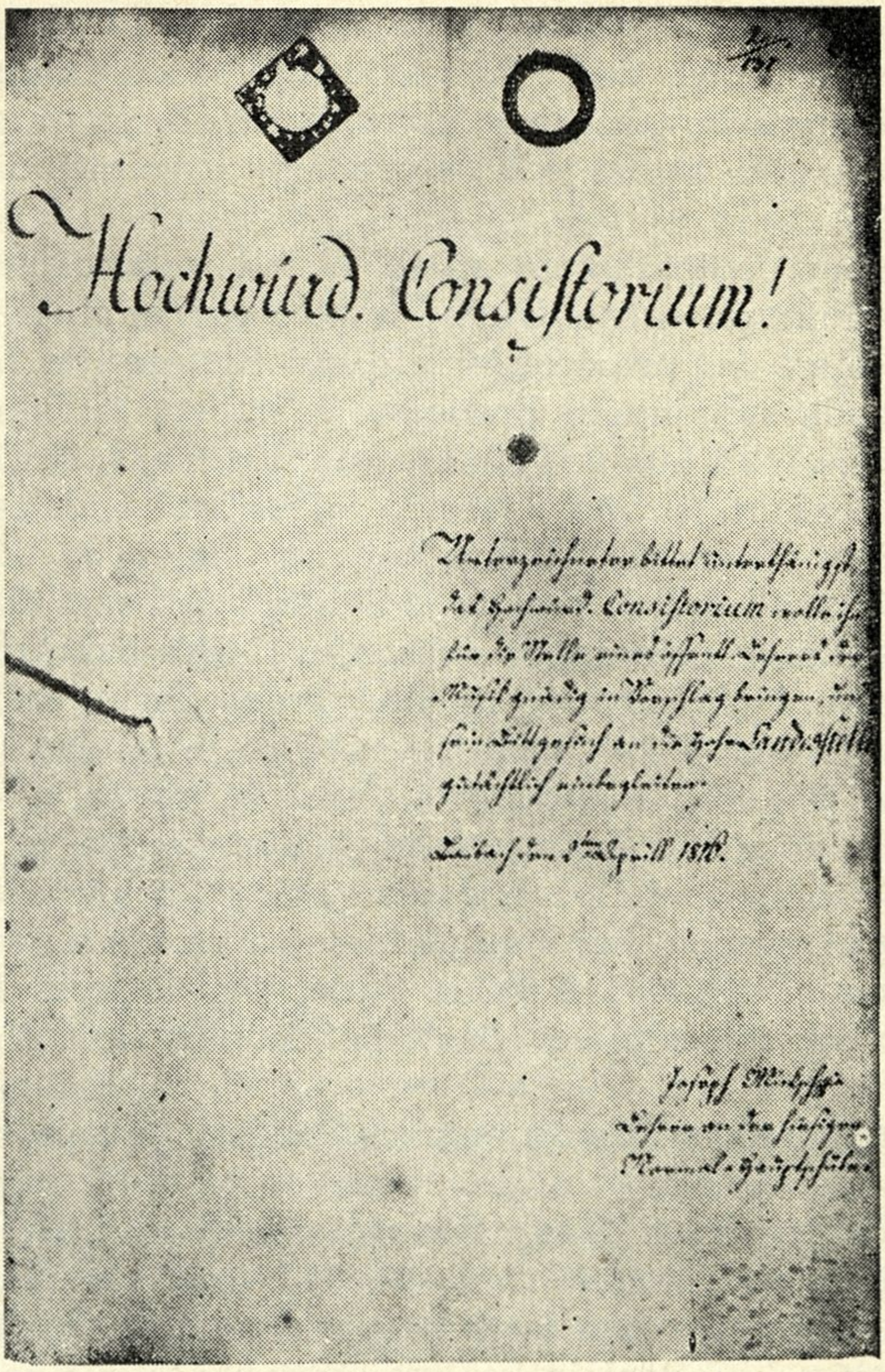
Korbelius iz Gössa na Gornjem Štajerskem, učiteljski pomočnik na glavni šoli v Judenburgu Michael Baumgartner, glasbenik Leopold Mink z Dunaja, organist mestne cerkve v Eisenstadtu Michael Demmel, glasbeni učitelj Jakob Schauff z Dunaja, pomočnik na šoli svojega očeta Franz Schubert z Dunaja, privatni učitelj (»Instruktor«) Peter Anton Hanslischek iz Badena, pomožni učitelj Joseph Wöss iz Losdorfa pri Mölku in organist v Gmundenu Mathias Pernsteiner. Zlasti številni so bili kandidati češkega rodu, čemur se ne čudimo, kajti zanimanje češke glasbene emigracije za delo na slovenskem ozemlju je bilo že dolgo zelo veliko.

Zelo zanimivi so podatki in pripombe, ki jih glede posameznih kandidatov navaja »Competenten-Tabelle«. V ljubljanski Filharmonični družbi, ki se je morala izjaviti predvsem glede glasbenih sposobnosti, so jo sestavili 26. maja 1816 in podpisali Novak, Webers, Joseph Wagner in Joseph Lusner.[139]

Za Schwerdta, ki je bil rojen v Weizendorfu na Avstrijskem in je bil leta 1816 star 39 let, pravi ta tabela, da igra čelo izvrstno, violino zelo dobro, petje in orgle dobro, da je skladatelj in ima teoretsko znanje v vseh pihalih; že od leta 1807 do prihoda Francozov je bil javni glasbeni učitelj, leta 1812 pa si je na stroške šentjakobske župnije organiziral privatno glasbeno šolo, ki več ne obstaja, pa jo je vodil v splošno zadovoljstvo; nravstveno je izvrsten. Kubick je bil doma s Češkega, star 44 let, dober v igri na godalih in pihalih, verziran v orglanju in petju, hkrati skladatelj; moralno je priporočljiv, po poročilih, ki jih je dobila Filharmonična družba, zanesljiv, spreten, priden in pošten glasbenik; bil je pet let tudi vojaški kapelnik in govori nemško, češko in italijansko. Plieml je bil rojen v Hambergu pri Regensburgu, star 28 let, dobrih moralnih kvalitet, absolviral je filozofske in teološke študije, bil že profesor in imel uspehe v učenju glasbe. Zelo dobro mnenje so imeli sestavljavci o Höllerju, ki je bil doma iz Neunkirchena na Avstrijskem in star 55 let. Nravstveno so ga priporočili, orgle in čelo je obvladal izvrstno, druge godalne instrumente povprečno, petje in pihala teoretsko, pa tudi skladal je;

pripombe ga označujejo kot znanega in splošno priznanega glasbenika in skladatelja. O Glossu niso natančno vedeli, od kod je doma (Zanescht ali Unterkresko), nravnosti pa je bil pohvalne, dobro je teoretsko in praktično poznal orgle, violino in vsa pihala, petje ni omenjeno; bil je devet let in šest mesecev tudi vojaški kapelnik. Mikš je bil po rodu Čeh in tedaj star 37 let, nravnosti izvrstne; klavir in orgle je igral dovršeno, petje in violino je dobro obvladal, klarinet in fagot odlično, znal pa je tudi komponirati. Pripombe v tabeli govorijo o njem kot o spoštovanem učitelju normalke, ki si je pridobil izvrstne zasluge in znal ravnati z mladino, kar bi bilo ugodno tudi v primeru, če bi postal učitelj glasbe. Le da je Mikš želel to mesto v povezavi s svojo dotedanjo zaposlitvijo, ki bi ga v izpolnjevanju dolžnosti glasbenega učitelja ne ovirala. Tudi Swoboda je bil Čeh; praktično je dobro obvladal orgle, violino in petje, bil tudi skladatelj in je teoretsko poznal razne instrumente. Bil je še mlad, star komaj 26 let, pa nadarjen; uveljavil se je tudi kot skladatelj in učitelj glasbe. Iz pripomb je razvidno, da se je potegoval za mesto iz gole ljubezni do glasbe. Prav tako je bil češkega rodu Habig, ki je bil povprečen v petju in igranju na vsa pihala in godala. Tabela opozarja, da ima deset otrok; s tega vidika bi ga menda hotela priporočati, vsaj na videz, obenem pa pristavlja, da njegove umetniške sposobnosti niso najboljše. Stilizacija kaže, da se sestavljavci tabele tudi nad njegovo številno družino niso kdovekaj navdušili, četudi so skušali to zakriti. Kot Swoboda je bil mlad tudi Reitmann, doma iz Hartberga na Štajerskem, in glasbeno menda kvaliteten; dobro je obvladal petje, orgle in violino, gozdni rog izvrstno. Čeh Sokol je zelo dobro igral na klavir, orgle in violino, ravno tako je bil dober pevec. Poznal je tudi pihala in je bil zlasti izvrsten klarinetist. Pripomba pravi o njem, da je bil šest let vojaški kapelnik in da je štiri leta z uspehom poučeval glasbo v Celovcu. Deloval je tudi kot temeljit komponist, zlasti pa so sestavljavci pohvalili njegovo nravnost, o kateri niso imeli le pismenih, ampak tudi ustna priporočila. O Ginzbergerju ni bilo znano, od kod je doma. Pač pa je izvrstno igral na violino in orgle in je bil dober pevec. Podobno je

ocenjen Horalek, doma iz Palanke na Češkem. Zanj in za Ginzbergerja je omenjeno, da imata odlična spričevala. Korbelius, ki je bil rojen v Hostonicah na Češkem, je ocenjen v tabeli kot izvrsten pevec, orglavec, violinist in čelist, ki teoretsko in praktično obvlada tudi pihala in je nravstveno vzoren ter baje tudi metodično zelo dober. Popolnoma iste kvalitete je imel tudi Baumgartner, čigar rojstni kraj ni bil znan in je bil domnevno doma iz Judenburga. Zelo dobra muzikalna spričevala je imel tudi Mink, ki so ga sicer priporočili razni dunajski kapelniki, pa bi bil baje boljši za privatnega kot za javnega učitelja glasbe. Demmel po mnenju tabele ni bil le izrecen glasbeni talent, od katerega so si mogli obetati uspeh v komponiranju, ampak tudi temeljit pevec, violinist, orglavec in pianist; doma je bil iz Weizelsdorfa na Nižjem Avstrijskem. Moravan po rodu je bil Schauff, čigar moralne kvalitete so bile vzorne; temeljit in priporočljiv je bil v petju, orglah in igri na godalne instrumente, medtem ko je pihala teoretsko dobro obvladal. Priporočil ga je tudi Salieri. Ta je priporočil še Schuberta, za čigar rojstni kraj sestavljavci tabele niso vedeli, kakor tudi ne za njegovo starost, vendar so domnevali, da je še zelo mlad in neoženjen. Navedli so, da zelo dobro obvlada petje, orgle in violino, znanje pihal pa ni razvidno iz dokumentov. Je tudi skladatelj, priporočili sta ga tudi mestno glavarstvo in vrhovno šolsko nadzorništvo na Dunaju. Prav tako ni bilo znano, kje se je rodil Hanslischek, ki je dobro igral na orgle in violino, medtem ko ni bilo jasno, kako je s petjem in obvladanjem pihal. Tudi njega je kot Schauffa in Schuberta priporočil Salieri. Med vsemi tremi mu je dal najboljše priporočilo, kar je seveda vplivalo tudi na oceno sestavljavcev tabele. Glede na to, da je Hanslischek govoril tudi češko, lahko sklepamo, da je bil kot mnogi tedanji kandidati prav tako doma s Češkega. Wöss je bil dobro verziran v petju in orglah ter vseh godalih in pihalih. Pernsteiner, ki je bil doma na Češkem, je bil menda izvrsten fagotist in klarinetist, pa tudi dober pevec in orglavec. Hkrati je obvladal vse godalne in pihalne instrumente.


Hochwürd. Consistorium!

ROKOPIS JOŽEFA MIKŠA
(izvirnik v konz. odd. ŠAL)

Če navedbe omenjene tabele držijo, so bili razen Habiga vsi kompetenti izvrstni in zelo uporabni glasbeniki, ne le pevci in instrumentalisti, ampak mnogi med njimi tudi komponisti. O njih je najprej razpravljal stolni kapitelj oziroma konkretno Wolf, ki je guberniju po vrsti predlagal Schauffa, Sokola in Kubicka. Poudaril je, da je ta njegov predlog v skladu s stališčem Filharmonične družbe; utemeljil

je kvalitete vsakega posameznega prosilca, ki ga je predlagal, in končno sporočil, da je Mikš odstopil od kandidature.[140] Izmed kompetentov, ki jih je predlagal Wolf, pa gubernij ni osvojil Schauffa, ki mu je šlo v predlogu prvo mesto, ampak Sokola.[141]

Schubert potemtakem sploh ni bil v seznamu predlagancev Filharmonične družbe in stolnega kapitlja, čeprav mu je Salieri dal priporočilo: »Io qui Sottoscritto affermo, quanto nella supplica di Francesco Schubert in riguardo al posto musicale di Lubiana sta esposto. Vienna, 9. Aprile 1816. Antonio Salieri, primo maestro di cappella della Corte Imp. reale.« O tem so bili izrečeni razni sklepi in domneve, mnogo so pisali tudi o tem, da je Salieri v isti sapi dal enaka ali celo še boljša priporočila Schauffu, Hanslischku in menda tudi Wössu.[142] Schubertu ni bilo treba delati zahtevane preizkušnje, ker je bil Salierijev učenec in ga je priporočil tudi stolni kanonik in nadzornik elementarnih šol na Dunaju Josef Spendou. Dunajsko mestno glavarstvo pa je v zvezi s Schubertom sporočilo nižjeavstrijski vladi svoje mnenje, ki je spet izzvenelo kar najugodneje za njegovo nastavitev v Ljubljani.[143] Oprlo se je na Salierijevo izjavo, ki jo je v svoji vlogi uporabil seveda tudi Schubert sam. V njej je zapisal, da prosi za »Musik-Director-Stelle zu Laibach«, kar sicer ni ustrezalo stilizaciji razpisa. Poudaril je tudi, da poleg kompozicije obvlada še orgle, violino in petje in misli, »dass er laut beiliegenden Zeugnisses unter allen um diese Stelle nachsuchenden Bittwerbern als der Fähigste erklärt wird«.[144] Ta samozavestna ocena lastnih sposobnosti in prednosti za nastavitev v Ljubljani je kaj razumljiva. Gotovo se nanaša na druga dva ali tri kompetente, ki jih je Salieri tudi priporočil in je bilo to Schubertu znano. Ker ju ali jih menda ni kdovekaj cenil, kar je prihodnost priznala kot upravičeno, se je v primerjavi čutil prvega in edinega, ki bi smel dobiti tako mesto. Drugačno tolmačenje omenjenega pasusa njegove prošnje najbrž ne bi bilo pravilno.

Da stolni kapitelj in Filharmonična družba nista predlagala Schuberta za učitelja na javni glasbeni šoli, ni nerazumljivo. Podatki o njegovem življenju so bili kljub priporočilom pomanjkljivi, tedaj komaj devetnajstletni

mladenič še ni imel slovesa. Njegovi stiki z Ljubljano se torej omejujejo le na prošnjo, ki sem jo omenil in je za zgodovino ljubljanske javne glasbene šole značilen in zanimiv dokument. Za Schuberta pa je bilo nedvomno koristno, da je ostal na Dunaju, kjer se je mogel v razmahnjenem kulturnem življenju široko razviti.

Sokol je prisegel 10. septembra 1816. S tem je javna glasbena šola stopila v življenje, smer in ton pa ji je dajal njen prvi učitelj, ki je bil njen pedagoški in umetniški vodja. Ko je Sokol, ki se je rodil leta 1779 v Sadski na Češkem, umrl v Ljubljani leta 1822, je njegova vdova Konstancija prosila za pokojnino. Direkcija ljubljanske normalke, ki ji je bil Sokol formalno podrejen, je njeno prošnjo priporočila vrhovnemu šolskemu nadzorništvu z utemeljitvijo, da je bil rajni pri izpolnjevanju svojih dolžnosti natančen in je kot učitelj glasbe prispeval v korist domovine.[145] Prav gotovo je bilo to res. Vendar se Sokol med svojim bivanjem in delovanjem v Ljubljani ni omejil le na glasbeno šolo. Vključil se je tudi v Filharmonično družbo, postal njen član in nastopal na njenih akademijah kot pevec in klarinetist.[146] Ni pa nobenih podatkov o njegovem skladateljskem delu, o katerem lahko sklepamo iz prej omenjene tabele.

Vse kaže, da je glasbena šola dobro uspevala, ko jo je vodil Sokol. Po njegovi smrti je bilo seveda mesto učitelja, ki bi jo vodil, spet razpisano. Prijavili so se Janez Slavik, Janez Kreiner, Venceslav Wenzel (Wenzel Wenzel), Jakob Kukla, Janez Prkša, Venceslav Materna in Gašpar Mašek. Že imena pa tudi podatki pravijo, da so bili razen Kreinerja vsi prosilci Čehi. Mesto je dobil Gašpar Mašek in ga imel do upokojitve. Pod njegovim vodstvom pa je glasbena šola občutno propadala. Kje je temu vzrok, je težko reči. Morda Mašek ni imel posebnega smisla za pedagoško delo, saj sta ga neprimerno bolj zanimala dirigiranje in kompozicija. Dolžnosti na glasbeni šoli ni opravljal v redu. Pritožbe so bile pogoste in kritike hude. Mašek se mestu kljub temu ni odpovedal, kajti bilo mu je vir stalnih in varnih dohodkov.[147]

Iz organizacijskih statutov javne glasbene šole je razvidno, da je ta institucija opravljala ali bi vsaj morala

opravljati dve funkciji. Prva je bila v tem, da naj bi se na glasbeni šoli izobraževali pevci in instrumentalisti. Ti naj bi si med šolanjem pridobili tolikšno sposobnost, da bi se lahko zatem izpopolnjevali in se poklicno posvetili reproduktivnemu glasbenemu delu. O tem posredno govori že prepoved igranja v orkestru Stanovskega gledališča in na plesih. Razen poklicno se usmerjajočih učencev pa so se glasbenega pouka gotovo udeleževali tudi tisti, ki jim je bilo to v veselje in so razgledanost v glasbi imeli za dopolnitev svoje splošne izobrazbe. Ti so prihajali iz premožnejših plasti, kar so predvidevali tudi organizacijski statuti. O uspehih prvih in drugih pa ni zanesljivih podatkov ne za čas Sokolovega ne za razdobje Maškovega delovanja. Deloma so utegnili biti dobri za Sokola. Morda tudi še za Maška, ki je sprva menda prizadevno deloval. Vendar le za kratko dobo, kajti že v letu 1826 poročajo viri o neresnosti in malomarnosti Maškovega dela na javni glasbeni šoli. Nadaljnja razpravljanja bodo pokazala, da so bili tudi morebitni uspehi glasbene šole v prikazani smeri in ne glede na to, ali jih je dosegel Sokol ali Mašek, premajhni za stvarne potrebe in niso pomenili realizacije ciljev nove institucije.

S prvo, neposredno se je družila še druga, posredna funkcija javne glasbene šole, ki je bila v tem, da je moral njen učitelj posredovati ustrezno in potrebno glasbeno izobrazbo tudi učiteljskim kandidatom. Ta razširitev nalog glasbene šole je bila posledica novih vidikov, ki niso utemeljeni le v razvojnih značilnostih nove glasbene umetnosti, ampak tudi in predvsem v zahtevah novo se oblikujoče družbe ob vstopu v 19. stoletje.

Volja širših plasti do aktivnega sodelovanja v javnem kulturnem življenju se je na razne načine kazala tudi v glasbi. Poklicni muziki, ustvarjalci in izvajalci, so se sproščali; niso bili več vezani na prejšnje ozke možnosti, ampak so začeli polagoma stopati v službo splošnosti. Nastajale so nove, meščanske glasbene organizacije, ustanavljali so poklicne in priložnostne orkestre ljubiteljev glasbe. Že to je zahtevalo razširitev in večjo sistematiko glasbenega izobraževanja.

Hkrati so se oglašale nove ideje, ki so nadaljevale razmišljanja, kakor so jih o glasbi v svojih spisih razvijali Descartes, Komenský in Rousseau. Prevzel in naprej jih je razvijal Pestalozzi, nanje sta se naslonila tudi Goethe in Schiller; sledili so jim še drugi pisci, ki jih je zanimal človek in njegovo mesto v družbi, med njimi tudi Jean Paul. V začetku 19. stoletja so dobila ta razpravljanja specifično glasbeno smer. C. F. Michaelis, Nina d'Aubigny, John Hullah, Fr. Wilhelm Lindner, Hans Georg Nägeli, Michael Traugott Pfeiffer, Carl August Zeller, Carl Schulz, Theodosius Abs, B. C. L. Natorp, Ernst Hentschel, J. G. F. Pflüger in še vrsta glasbenikov najrazličnejših narodnosti se je začela ukvarjati s posebnimi problemi glasbenega izobraževanja. Izkristalizirala so se nova naziranja o muzikalni nadarjenosti, ki so jasno in odločno povedala, da glasba ni privilegij izbranega kroga, ampak pravica vsakogar. Temeljila so na spoznanju, da je za glasbo nadarjen vsak normalno razvit individuum, ki dobi s tem tudi naravno pravico do razvijanja svojih dispozicij. V tem smislu so teoretiki poudarjali, da mora glasba zajeti vse ljudstvo, in so se prvič konkretno dotaknili vprašanja samodejavnosti in improvizacije, ki bi ju morala v svojem okviru uveljaviti šola za splošno izobraževanje. Te pomembne misli so sicer tedaj ostale še teorija, ki so jo le tu pa tam poskušali preliti v življenje. Čeprav so morale razmeroma še dolgo čakati na začetek uresničevanja, pa so v duhovnih gibanjih, ki so se ob vstopu v novo stoletje kazala tudi v glasbi, povzročile pravo revolucijo.[148]

Vzporedno z naziranji, ki pomenijo začetek novega obdobja v pojmovanju glasbenega vzgojstva, so se tudi na slovenskem ozemlju kazali specifični pojavi, katerih oblika in vsebina sta bili nasprotni naprednim znanilcem nove glasbene metodike. Jožefinizem in janzenizem sta se skušala utrditi tudi z glasbo. Pri tem jima je bilo za uspešen argument dejstvo, da je postajala cerkvena glasba vse bolj posvetna. Skušala sta jo zaobrniti v njen duhovni tok, na cerkvenih glasbenih korih pa uveljaviti vokaliste, ki bi se z njimi odprla širša pot tudi terezijanskim in jožefinskim pesmaricam in nadaljnjim poskusom v tej smeri.

Praktično pa so nova gibanja kljub notranjim idejnim nasprotjem, ki jih označujejo, odmevala pozitivno. Poudarjena je bila potreba po glasbenem izobraževanju preparandistov, prihodnjih učiteljev na podeželju. Ne glede na to, kakšni motivi so jo vodili in narekovali, je bila koristna in je pomenila novo razširitev težnje po širjenju glasbene kulture med širše plasti. Petje sicer še ni bilo učni predmet ljudskih šol, ne po šolski uredbi iz leta 1774 ne po uredbi iz leta 1805. Mnogo naprednejša kot avstrijska je bila v tem pruska uredba (General-Schulverordnung) iz leta 1810, ki je že predpisala glasbo za vse šole. V središču je bila seveda gojitev cerkvenega petja in zlasti tehten poudarek je imela glasba v seminarjih, ki so izobraževali učitelje.[149] Prizadevanja so se torej koncentrirala tam, kjer so bila najbolj aktualna in od koder je bilo pričakovati največ uspehov.

Čeprav ni bilo uzakonjeno, pa so poučevali glasbo tudi v šolah na Slovenskem. Ne le v gimnazijah, ki so imele v tem že dolgotrajno prakso, ampak tudi v kurzih za prihodnje učitelje in zato tudi v elementarnih šolah, kamor so odhajali absolvirani preparandisti. To dokazujejo razni viri. Na ljubljanski normalki je poučeval v glasbi preparandiste Sokol. Kandidati za učitelje na trivialkah so morali n. pr. v letu 1820 pri njem polagati izpit iz kadenc, orglanja in cerkvenega petja.[150] Svoje znanje so seveda prenašali dalje, ko so poučevali in hkrati delovali kot organisti na svojih službenih mestih. Pa tudi izven Kranjske oziroma ljubljanske škofije so se učitelji ukvarjali s poučevanjem glasbe. Lavantinski ordinariat je leta 1819 pisal dekanu v Šmarju pri Jelšah, da je pouk glasbe, ki ga dajejo nekateri učitelji svojim učencem, lahko zelo koristen, če nanje vpliva vzgojno, zlasti če prispeva k pobožnemu petju. To pa je baje le redkokdaj, »sondern die Lehrer bilden sich aus ihren Schülern oft ... eine Art von Musikbanden«, s katerimi potem nastopajo, kjer je priložnost za popivanje ali za postranski zaslužek.[151] O istem govori tudi okrožnica vsem šolskim nadzornikom te škofije iz leta 1819. V njej je rečeno, da ima glasbeni pouk, ki ga vežejo nekateri učitelji s svojo službo, vedno vrednost, če plemeniti čustva učencev in posebej, če z zboljšanjem petja prispeva k pobožnejšemu

spremljanju službe božje. Vendar je tako le malokdaj, ker učitelji sestavljajo iz svojih učencev instrumentalne godbe. Celo taki učitelji so, »die die Schule preisgeben und Hochzeiten, Bällen und Schenkhäusern, wo Musik zum Tanze gegeben wird, nachjagen«.[151a]

Iz teh virov lahko spoznamo, da so se učitelji intenzivno ukvarjali z glasbo v šoli in izven nje, le da njihovo delo največkrat ni bilo ne kvalitetno ne skladno s težnjami, ki bi jih morali imeti šola ali cerkev. Bolj kot petje jih je menda zanimala instrumentalna glasba. Cilj šolskih oblasti je bil drugačen. Hotele so omejiti instrumentalno in povzdigniti vokalno glasbo. Te pa ne zato, da bi rabila šolskim namenom, čeprav so tu pa tam govorile tudi o plemenitenju čustev učencev. Prvi in končni cilj gojitve petja v šoli je bil, da bi se učenci usposobili za petje v cerkvi in s tem prispevali h krepitvi pobožnosti. Namen je bil torej izrazito religiozen, pač ustrezno tedanji šolski politiki in ciljem vladajočega sistema. V ta namen so tudi drugod uvajali učiteljske kandidate v generalni bas in cerkveno glasbo, za kar so seveda morali obvladati tudi temelje glasbene teorije. Tako so se n. pr. učili preparandisti v Gradcu,[152] kjer se način in obseg glasbenega izobraževanja ni razlikoval od ljubljanskega. Tudi celovški kandidati so se morali usposobiti v orglanju in koralnem petju. Vendar so se pritoževali, da tega v trimesečnih kurzih ni mogoče doseči tako, kot bi bilo treba. Zato so kot v Gradcu tudi v Celovcu iskali pomoči pri tamkajšnjem glasbenem društvu.[153]

Pouk glasbe, ki so ga v raznih središčih nudili učiteljskim kandidatom, torej ni bil namenjen toliko šolskim in vzgojnim kolikor cerkvenim, se pravi verskim ciljem. V praksi se je mnogokrat sicer oddaljil od svojega osnovnega namena. Vselej pa je imel v obdobju glasbene klasike le malo ali nič skupnega s sijajnimi idejami, v katerih so konec 18. in v začetku 19. stoletja filozofi, pisci, vzgojniki in glasbeni teoretiki odkrivali moč in vzgojno vrednost glasbe. Kljub temu je bila v prizadevanja teh podeželskih učiteljev položena kal novega duha. Spočetka še zastrta, povsem nerazvidna. Pozneje je hkrati z razvojem začela brsteti in je v spreminjajočih se ugodnejših razmerah obetala uspehe.

Vendar se je glasbeno delo učiteljev slovenskega podeželja že v začetku 19. stoletja precej razlikovalo od dela njihovih prednikov večine 18. stoletja. Deloma je bilo temu vzrok postopno prisvajanje nove miselnosti, deloma pa tudi glasbeno izobraževanje, ki so ga bili poslej vedno bolj deležni in je bilo kljub različnim ciljem konec koncev vendarle rezultat ali vsaj odsev novo nastopajočih družbenih naziranj.

Z izpolnjevanjem obeh omenjenih funkcij je ljubljanska javna glasbena šola nedvomno prispevala k uresničevanju tehničnih okoliščin, potrebnih za rast glasbene kulture na Slovenskem. Njeni gojenci so od leta 1818 naprej pogosto nastopali na raznih, tudi filharmoničnih akademijah. Tako so instrumentalisti sodelovali 27. novembra 1818 na »veliki muzikalni akademiji«, ko je Filharmonična družba izvedla neko kantato Johanna Rudolfa Zumsteega. Ali 8. junija 1821, ko je pevski zbor javne glasbene šole sodeloval pri izvedbi sopranske arije z zborom iz Rossinijevega »Tancreda«. Podobno jih lahko srečamo še v letu 1823, pozneje pa se sled o njihovem javnem delovanju izgubi,[154] verjetno iz že omenjenih razlogov.

Navzlic nekaterim uspehom, ki jih je ljubljanska javna glasbena šola pokazala v začetku svojega obstoja, pa ni izpolnila obetov. Delo njenega glasbenega učitelja je bilo preveč vsestransko, pa tudi že sama organizacijska zasnova je bila takšna, da ni mogla zagotoviti resničnega uspeha in zadovoljiti potreb po instrumentalistih. Te pa so bile velike, čeprav so se zelo spreminjale in imamo o njih v raznih letih zelo nasprotujoče si ali pomanjkljive podatke. V letu 1815 je na primer Franz Jaëll opozoril obiskovalce Stanovskega gledališča, da sodelujejo v orkestru domači ljubitelji glasbene umetnosti.[155] Ali je to storil zaradi intenzivnejših patriotskih čustev, ki so neposredno po francoski zasedbi še prevevala Ljubljančane, ali pa zato, ker so bili domači diletantje toliko kvalitetni, da bi lahko omenjeno opozorilo pritegnilo številnejše poslušalce, je težko sklepati. Bolj verjetna se kaže prva teza. Saj zveni prepričljivo domneva, da se je neaktivnost filharmoničnega orkestra v razdobju 1809—1813 in še kasneje kazala kvečjemu negativno in nikakor pozitivno.

Gledališki orkester pa so večinoma le sestavljali diletantje, ki so bili hkrati sestavni deli filharmoničnega orkestra. Zlasti utegne to veljati za neposredni čas po letu 1813, ker so se v gledališkem orkestru zaposleni poklicni muziki najbrž deloma porazgubili in odšli na nova mesta, vojaški godbeniki pa menda niso zadoščali in tudi niso bili najboljših kvalitet. Tako je bilo skoraj nujno, da so leta 1815 zasedli orkester Stanovskega gledališča predvsem domači ljubitelji glasbe — instrumentalisti. Takrat pa seveda še ni bilo javne glasbene šole, ki bi morebiti lahko pomagala s svojimi instrumentalnimi gojenci.

Kljub prvim naporom te institucije je Filharmonična družba leta 1818 pozvala vse diletante, ki so se ukvarjali z instrumentalno ali vokalno glasbo (»an sämmtliche P. T. Herrn Instrumental- und Vokalmusik-Dilettanten«), naj podpro oba filharmonična ansambla, orkester in zbor, »um das Streben nach dem edlen Zwecke, Verfeinerung des Gefühls und Bildung des Geschmackes im Gebiethe der Tonkunst gemeinschaftlich mit der Gesellschaft zu theilen«.[156] Vse torej kaže, da je bila stiska, da so namreč celo Filharmonični družbi, ki prej teh ovir ni poznala v tolikšni meri, manjkali instrumentalisti in vokalisti in ni mogla v celoti izpolnjevati zastavljenih nalog. Javna glasbena šola ji kajpada s potrebnim naraščajem ni mogla postreči, ker ga v tako kratkem razdobju še ne bi bila mogla vzgojiti, tudi če bi ga hotela.

Ovire pa so se poslej še množile. Poročilo iz leta 1820 omenja, da je Filharmonična družba v zadnjih dveh letih izgubila zelo koristne člane. Tako so na primer oboisti godbe ljubljanske garnizije odšli s svojim regimentom v Italijo, nadomestila pa ni bilo.[157] V kongresnem letu 1821 se je stanje sicer trenutno izboljšalo. Tedaj je namreč poleg nemške gledališke družine gostovala tudi italijanska operna stagiona iz Benetk in Milana, sodelovala pa je še vojaška godba infanterijskega regimenta barona Wimpfena iz Celovca. V Ljubljano so prišli še mnogi drugi tuji umetniki. Iz virov vemo, da je bilo takrat v ljubljanskem mestu celo preveč violinistov, violistov, čelistov, kontrabasistov, flavtistov, klarinetistov, fagotistov, hornistov, trompetistov in

pavkistov.[158] Kakor hitro je bil kongres končan, pa so odšli tudi tuji izvajalci in v vrstah instrumentalistov je spet nastala velika vrzel.

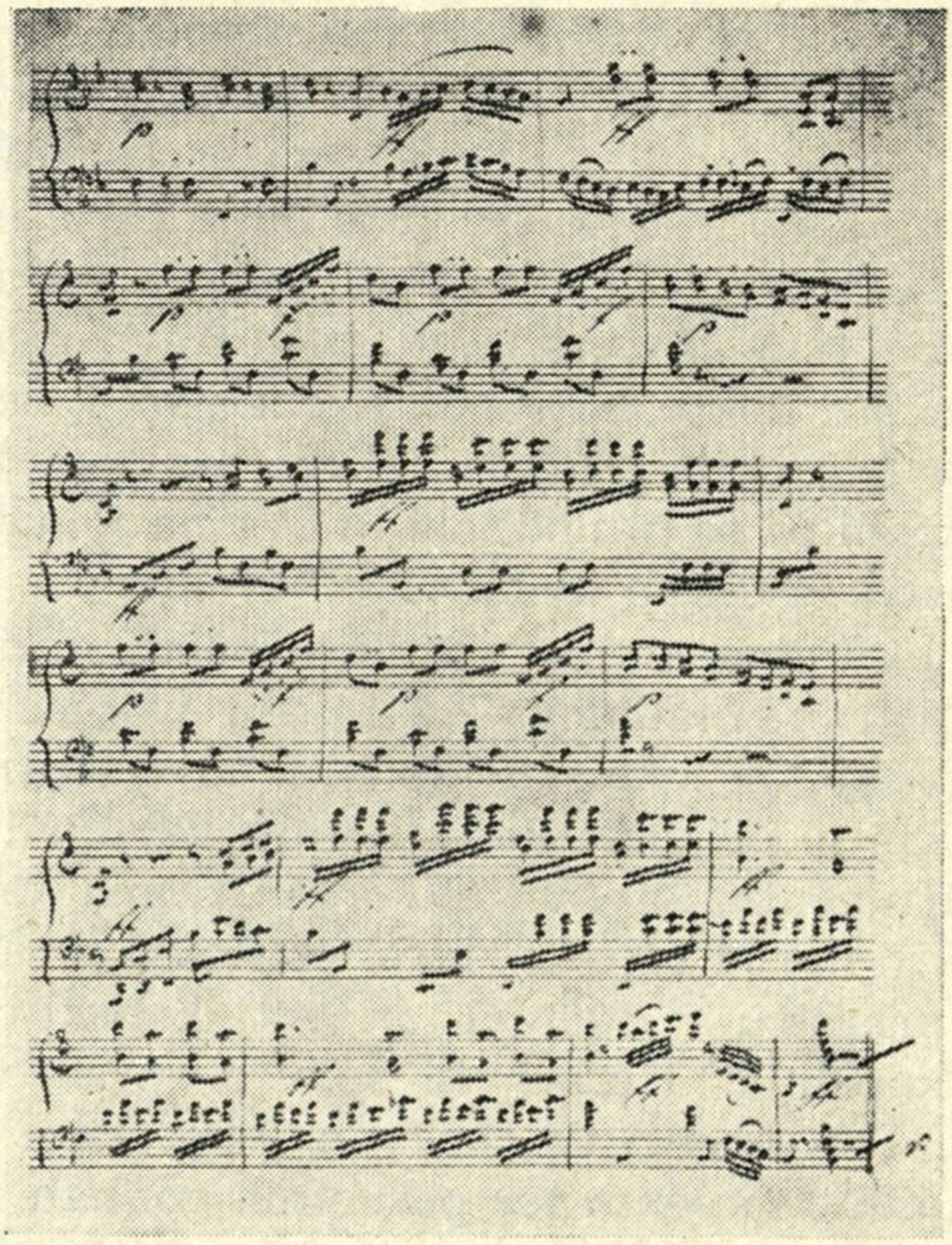
Filharmonični družbi je bilo jasno, da svojega orkestra ne more opirati na slučajne tujce, najsi so bili to vojaški godbeniki ali skozi Ljubljano prihajajoči instrumentalisti, ki so se tu ustavljali za daljši ali krajši čas. Če je prej še računala na instrumentaliste iz javne glasbene šole, je spričo izkustev gotovo kmalu spoznala, da od tod ne bo dovolj naraščaja in da ta institucija ne bo rešila krize. V letih 1820—1822 bi se s te strani že lahko pokazali prvi rezultati. Teh pa tako, kot si je zamišljala in želela Filharmonična družba, očitno ni bilo ali pa so bili preneznatni, da bi se bilo z njimi izboljšalo stanje in odpravilo pomanjkanje instrumentalistov in pevcev.

Da bi svojima ansambloma zagotovila stalno rast in nepretrgano delo, je morala imeti relativno stalno število izvajalcev. Njihovo jedro so morali biti instrumentalisti in vokalisti, ki bi se kar najmanj menjavali, se pravi, domačini iz vrst diletantov ali poklicnih glasbenikov. Te si je morala pridobiti tako ali tako, da bi bila čimmanj odvisna od tujih muzikov, na katerih stalnost ni smela in mogla računati.

Za uresničenje teh potreb in ciljev je ljubljanska Filharmonična družba ubrala novo pot, ki ji je bila v mislih sicer že leta 1800 in pozneje, pa je s spremenjeno organizacijsko strukturo javne glasbene šole ni mogla realizirati. Za to novo pot je tedaj imela že več zgledov kot ob prelomu v 19. stoletje. Dunajska »Gesellschaft für Musikfreunde«, s katero je vzdrževala dobre in tesne stike že takoj v začetku te nove vrstnice, si je že leta 1814 osnovala »Chorübungsanstalt«, ki je bil šola za izobraževanje zborovskih pevcev in ga je vodil Salieri. Pariški in praški primer sta dala Dunaju novo spodbudo, ki se je izrazila v potrebi po zavodu s širšim delovnim območjem. Potem ko si je dunajska družba leta 1817 osnovala lastno »Singschule«, ki naj bi po želji deželne vlade posebno skrbela za cerkveno glasbo in dovoljevala izobraževanje tudi preparandistom, so dobile namere realnejšo obliko. Petju so se postopoma pridruževali tudi instrumenti, tip konservatorija je postajal

čedalje razločnejši in je služil pripravljanju pevcev ter instrumentalistov.

Z oddelki za petje in instrumente je dunajska »Gesellschaft für Musikfreunde« zlasti hotela koristiti sebi. Želela je ustvariti lasten in stalen pevski ter instrumentalni ansambel, ki bi služil izvedbam njenega programa, se pravi



FRAGMENT IZ MIKŠEVE SKLADBE »TANTUM ERGO«
(št. 1 in 2)

realizaciji ciljev. Isto, čeprav seveda ne v takem obsegu, je hotela doseči tudi ljubljanska Filharmonična družba. Če ji prej razmere tega še niso dovolile, je zdaj, ko so bile težave največje, morala najti obliko in način, ki bi z njima premagala stisko in onemogočila usihanje. To pa je bilo mogoče le z ustanovitvijo lastnih oddelkov za petje in instrumente.

Iz virov sodimo, da je Filharmonična družba najprej ustanovila violinsko šolo. Ta je morala delovati že pred letom 1821, kajti v tem letu je član uprave Josef Bosizio podal o njej uničujoče poročilo. Končal ga je s tem, da bi bilo treba to šolo odpraviti in se raje posvetiti izobraževanju pevcev.[159] Res so poslušali njegov nasvet, kajti v istem letu je bila osnovana pevska šola. Njen prvi vodja je bil Gašpar Mašek, ki je hkrati prevzel dolžnost kapelnika filharmoničnega orkestra in se obvezal tudi za poučevanje klavirja.[160] Pevska šola je delovala do leta 1829, ko je še navedena kot »Gesang-Schule der philharmonischen Gesellschaft« in je bil njen vodja še vedno Mašek. Od 1830 dalje pa je ni več najti vse do leta 1839, ko je spet začela delati, vendar z novo učiteljico, Josephine Haderlein. Razpoložljivo gradivo kaže, da je morala biti dobra pevka in pedagoginja, čeprav so se pritožbe glede njenih svojevoljnosti kar množile. Njeni koncertni uspehi pa so bili odlični in pevska šola se je v času njenega vodstva izvrstno uveljavila.[161]

S pevci pa Filharmonična družba seveda ni mogla rešiti vprašanja instrumentalistov. Že kmalu zatem, ko je odpravila violinsko, je želela ustanoviti novo instrumentalno šolo. Leta 1822 je predložila magistratu ustanovitev šole za pihalne instrumente, ki bi bila organizirana tako kot na Reki. Nastavili naj bi učitelja, ki bi poučeval pihala in orgle, sodeloval v orkestru in stolnici ter šentjakobski cerkvi in bi bil hkrati kapelnik. Učenci te šole bi prav tako lahko sodelovali v obeh omenjenih cerkvah, v opernem orkestru in pri vseh drugih cerkvenih ter posvetnih godbah v Ljubljani in izven nje. Ker bi bili tako zanjo zainteresirani razni činitelji, naj bi stroške za vzdrževanje učitelja in delovanje šole nosili magistrat, stolni kapitelj, Filharmonična družba in meščanski strelci (»bürgerliches Schützenkorp«). Vsem tem naj bi namreč instrumentalna šola sčasoma dajala potrebne glasbenike.[162]

Predlog Filharmonične družbe pa ni imel odziva ne tedaj in ne pozneje. Zato si je leta 1826 osnovala lastno šolo (»Gesellschafts-Lehranstalt«). Godala je učil Josef Beneš (Benesch) in pihala Johann Wagner. Oba oddelka sta delovala v letih 1826—1828. Očitno je bil za njiju velik

odziv, kajti leta 1826 je imela n. pr. šola za pihala 27, šola za godala pa 16 gojencev. Ko je leta 1829 odšel Beneš, je instrumentalna šola spet prenehala delati in se je obnavljala le občasno, ko je bil v filharmoničnem orkestru angažiran kak odličen instrumentalist, godalec ali pihalec.[163] Kontinuitete tako seveda ni bilo in pravega uspeha prav tako ne. Zato Filharmonična družba kljub naporom ni mogla realizirati svojih namenov in se je tako rekoč stalno borila za število in izvajalno kvaliteto instrumentalistov svojega orkestra. Iz teh razlogov pa je imel ravno take težave tudi stolni kapitelj v škofovski kapeli in pomanjkanje instrumentalistov so čutili tudi v Stanovskem gledališču in meščanski strelci, ki so si želeli ustanoviti lastno godbo. Vse te institucije pa so bile kot doslej tudi poslej odvisne od dobre volje domačih diletantov in še vedno razmeroma redkih poklicnih muzikov ter od tujcev; ti so prihajali v Ljubljano v precejšnjem številu z namenom, da bi se zaposlili v filharmoničnem in gledališkem orkestru, in so bili večinoma češkega rodu.

Iskanje novih poti za uresničevanje ciljev je torej v nekem smislu uspelo. Kaže se v novih organizacijskih oblikah glasbenega dela, ki so se realizirale z javno glasbeno šolo, glasbenim izobraževanjem učiteljskih pripravnikov, pevske šole in instrumentalnih šol Filharmonične družbe. Te institucije, ki so se med seboj razlikovale tako po nalogah kakor po namenih, so rodila nova družbena vrenja in nova umetnostna naziranja. Deloma so bila tudi plod specifičnih problemov, ki pa v splošnem na slovenskih tleh vendarle niso bili drugačni kot v drugih deželah Srednje in Zahodne Evrope. Le da tu niso našle tako ugodnih razvojnih možnosti kot ponekod drugod, čemur je iskati vzroke v družbeni strukturi tedanje Avstrije in specifičnem položaju slovenskih pokrajin.

Nove institucije res niso v celoti izpolnile pričakovanj, celo razočarale so tu in tam. Kljub temu pa pomenijo nove činitelje, ki niso bili le potrebni, ampak tudi pomembni za nadaljnje razvijanje glasbenega življenja na Slovenskem v vseh njegovih delovnih smereh.

NADALJEVANJE KONCERTNEGA DELA

Kot ob koncu 18. je bila Filharmonična družba tudi v prvih desetletjih 19. stoletja še vedno edina glasbena organizacija na Slovenskem, ki je sistematično gojila simfonično in komorno glasbo in druge oblike koncertnega dela. Četudi je dobivalo narodnostno vprašanje na tem ozemlju vedno jasnejše poteze, so imeli to družbo kot dotlej za institucijo, ki s tem novim pojavom nima nobenega opravka. To je pač treba razumeti tako, da razvoj slovenskega narodnostnega vprašanja še ni bil na tisti stopnji, ki bi bila v nasprotju z nacionalističnimi težnjami nemškega elementa na slovenskih tleh. Razen tega se je določneje izražal v literarni umetnosti kot v glasbi, ki ima že po svojem formalnem, pa tudi izraznem bistvu manj oprijemljive možnosti za ugotavljanje specifičnih značilnosti notranje vsebine. Tudi ne smemo prezreti, da je pomen nacionalnega v razvoju glasbene umetnosti sicer rasel in dobival vedno večji obseg ter vpliv, pa na Slovenskem v tej smeri še ni bil tako aktualen kot marsikje drugje.

To so razlogi, ki pojasnjujejo, zakaj ljubljanska Filharmonična družba skoraj celo prvo polovico 19. stoletja narodnostno še ni bila tako občutljiva postojanka, da se ne bi vanjo včlanjevali taki, kot so bili poleg barona Žige Zoisa Valentin Vodnik, Matija Čop, Blaž Potočnik ali Gregor Rihar.[164] Vodnik je naveden med člani leta 1817, Čop leta 1835, ko je utonil, Rihar in Potočnik od leta 1830 naprej vse do njune smrti, torej tudi v letih, ko je že nastala ostra narodnostna diferenciacija in se je tudi v tej družbi prelomilo nekdanje sožitje med Slovenci in Nemci.[165]

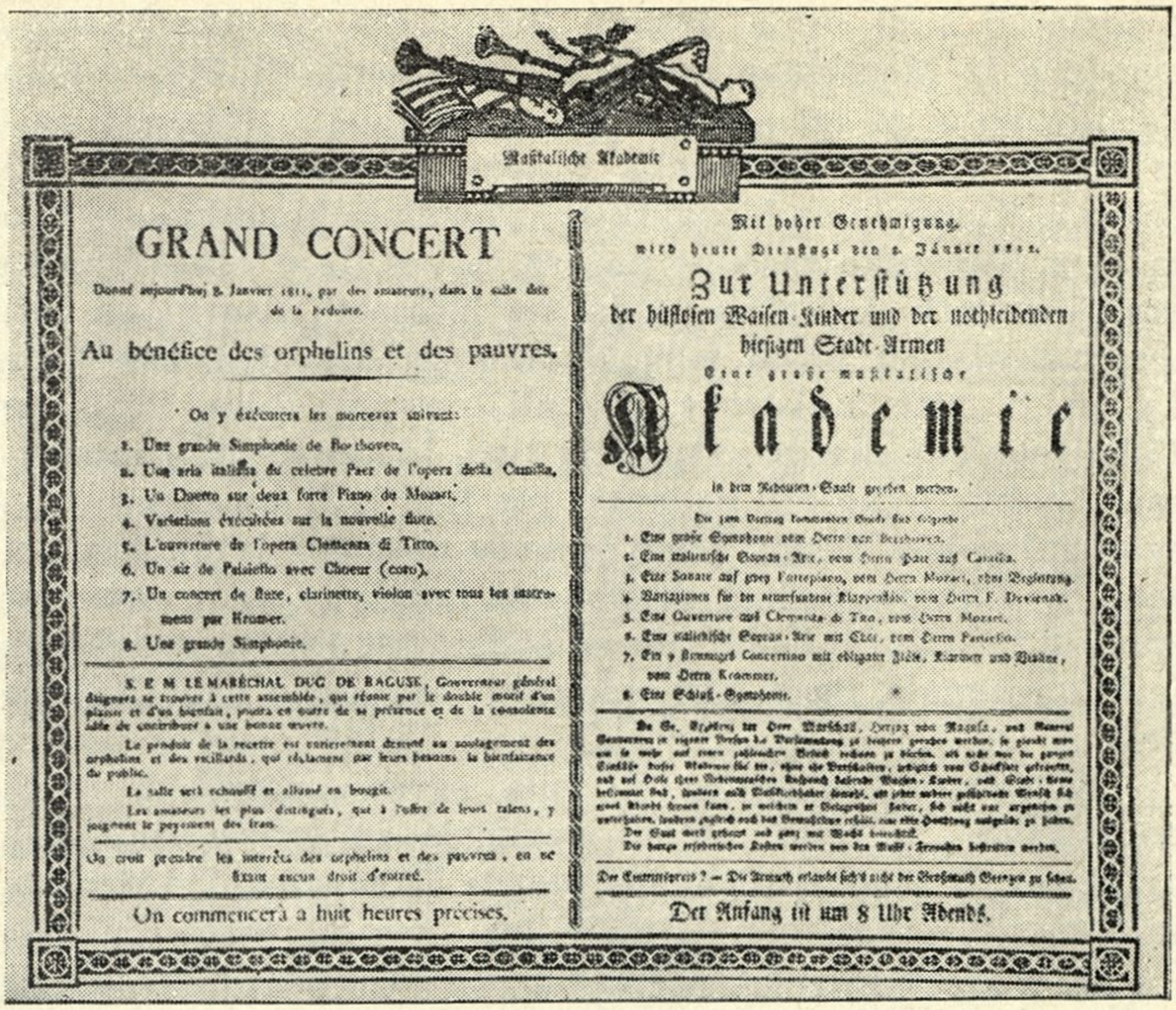
Ko je bil Vodnik član Filharmonične družbe, pa še ni bilo tistega narodnostnega prizvoka kot v poznejši, zlasti ustavni dobi. Podobna je bila še situacija, ko je v to institucijo stopil napredni, nacionalno jasni in zelo omikani Čop. Navzlic temu se vprašujemo, kaj ga je napotilo v Filharmonično družbo. Verjetno tesen stik z družino Schmidburgov, v kateri je poučeval poljščino, vzdrževal z njo prijateljske stike in se gotovo udeleževal tudi domačih koncertov v tej hiši. Razen tega je bil baron Joseph Camillo Schmidburg v letih 1823—1840 protektor Filharmonične družbe in je Čop domnevno njemu na ljubo stopil vanjo. Tudi Riharju in zlasti Potočniku ne kaže odrekati zavesti narodnostne pripadnosti. Ob njuni vključitvi v Filharmonično družbo pa se prebujajoče se narodnostno čustvo še ni intenzivno usmerilo v glasbeno delo na Slovenskem. Pozneje sta ji kljub nastalim spremembam ostala zvesta menda zato, ker sta v njej še vedno gledala to, kar je bilo prej in se je potem malone diametralno zaobrnilo v nasprotno smer.

V prvih desetletjih 19. stoletja je bila Ljubljana v splošnem kulturno še enotna, čeprav je bila strankarsko že razdeljena. To in dejstvo, da Slovenci v tem razvojnem stadiju še niso dali povoda za spore, je omogočilo Filharmonični družbi relativno nadaljevanje kozmopolitske linije, ki je bila zlasti realna toliko, kolikor se je nanašala na odnose med nemškim in slovenskim elementom. Brž ko je te meje prešla, pa je bila mnogo bolj občutljiva in ni bilo več sledu o njenem kozmopolitstvu. To potrjuje tudi dogodek iz leta 1817, ko je član filharmoničnega odbora Anton Marno v spored za akademijo na čast grofu Strassoldu predlagal neko italijansko kantato. To so drugi člani odbora odklonili z motivacijo, da ne gre, da bi nemško društvo pozdravilo guvernerja nemške province v tujem jeziku.[166] Nemara je bila ta gesta še odsev reakcije na stanje za francoske zasedbe, ko je postal poudarek na nemški glasbeni ustvarjalnosti močnejši in zavestnejši. Vendar nazorno prikazuje nemški kurz Filharmonične družbe in potrjuje pravilnost prejšnjega tolmačenja njenega kozmopolitstva. Družba se je vsekakor čutila v političnem oziru avstrijsko in v nacionalnem nemško. Če tak značaj v prvem desetletju obstoja še

ni bil izrazit, čeprav so bili zanj že vsi pogoji, pa se je razvil v razdobju francoske zasedbe, ko družba ni upoštevala želje novih gospodarjev glede glasbenih prireditev in je imela za boljše in koristnejše umolkniti.[167] Še izraziteje se je izkristaliziral po odhodu Francozov iz Ljubljane, čeprav na zunaj razen v izjemnih primerih ni kazal teh znakov.

Organizacijska struktura Filharmonične družbe je bila tudi zdaj v bistvu ista kot prej. Statuti iz leta 1817 se niso razlikovali od statutov iz leta 1794 oziroma 1796 in 1801. Njene akademije so bile še vedno za zaprtimi vrati in namenjene le članom ter povabljenim gostom. Krog poslušalcev je bil sicer precej širok, pa vendar omejen. Razlogi so bili deloma v tem, da je ob koncu 18. stoletja začeta demokratizacija glasbene umetnosti napredovala le s počasnimi koraki, deloma pa jih je treba iskati tudi v tehničnih možnostih. Velikost dvoran, v katerih je Filharmonična družba prirejala svoje akademije, je bila namreč razmeroma majhna. Stara filharmonična dvorana je na primer sprejela okrog 550, viteška v komendi nemškega viteškega reda okrog 350 in redutna dvorana okrog 160 poslušalcev. Tako je moralo biti število obiskovalcev že s tega vidika nujno omejeno.

Sredi drugega desetletja 19. stoletja se je morala Filharmonična družba boriti še z mnogimi težavami, saj je bil videti njen obstoj zelo problematičen. Zastoj za časa »Provinces Illyriennes« je še po odhodu Francozov nekaj časa izredno močno vplival na njeno dejavnost. Ko je bil 2. oktobra 1814 neki koncert, njeno ime sploh ni bilo omenjeno. Iz poročil sodimo, da je bilo ustanovljeno neko novo glasbeno društvo, ki je hotelo podpreti invalidski fond (»zur Unterstützung des österreichischen Invaliden-Fonds sich gebildete Musikverein«) in so se zanj na programu podpisali Joseph Luzac, Karl de Zur in Karl T. Nittel.[168] Ob tej priložnosti je to društvo izvedlo spored, ki so ga sestavljale glasbene točke in deklamacije. Iz istega vira vemo, da je ves program izvedla družba 50 diletantov. Kaj so izvedli, ni znano. Poročilo govori le o tem, da so bile glasbene točke izvedene dobro in da je neka pevka s čistim in umetniškim



SPORED ZA »GRAND CONCERT« LETA 1811
(primerek v NUK, M.)

predvajanjem dosegla velik uspeh ter potrdila sloves, ki ga je kot dovršena umetnica imela že prej.

Povsem gotovo je, da so bili ti diletantje iz vrst filharmoničnega orkestra, saj so bili v njem koncentrirani vsi ljubitelji glasbe, ki so bili sposobni za instrumentalno igro. Tolikšnega presežka instrumentalistov, da bi sestavljali filharmonični orkester in novo glasbeno društvo, pa Ljubljana ni imela. Tudi vzroka ni bilo, da bi patriotsko vdana Filharmonična družba po vrnitvi Avstrijcev v Ljubljano še naprej molčala. Tako se za sklep ponuja edina možnost, da Filharmonična družba spričo razkroja v letih 1809—1813 ni bila sposobna stopiti takoj v novo življenje. Nemara je poleg omenjenega molka k razkroju prispeval še koncert z dne 8. januarja 1811, ko so neznani izvajalci poleg drugih skladb

predstavili tudi »une grande Simphonie de Beethoven«, uverturo iz Mozartove opere »La clemenza di Tito«, neko Paisiellovo arijo ter »Concertino« z obligatno flavto, klarinetom in violino skladatelja Franza Krommerja, ki je bil doma iz Kamenic na Moravskem. Podobnih koncertov je bilo za časa francoske zasedbe najbrž še več, le o njih nimamo dovolj podatkov. Važno pa je, da izvajalci niso mogli biti instrumentalisti izven filharmoničnega orkestra. Vse kaže, da se ti niso najstrože ravnali po navodilih direkcije Filharmonične družbe, zlasti ne tisti, ki jim je bilo muziciranje poklic in so bili navezani pri tem tudi na zaslužek za svoj življenjski obstoj. Tako je prav mogoče, da po končani zasedbi Filharmonična družba ni hotela v svoj orkester sprejeti nekdanjih članov, ki so sodelovali s tujci, zvestih pa je bilo premalo, da bi bili omogočili nemoteno nadaljevanje dela.

Koncertna dejavnost je bila seveda potrebna takoj po zasedbi. In česar zaradi razkroja in svojih moralnih principov še zmeraj ni mogla storiti Filharmonična družba, je opravilo v ta namen ustanovljeno novo glasbeno društvo. To pa se je od le-one razlikovalo gotovo le po imenu, ne pa tudi po izvajalcih, ki so morali biti večinoma isti. Filharmonična družba se je trdovratno upirala uporabljanju svojega imena. Zato je ne zasledimo nikjer, tudi tedaj ne, ko so v Ljubljani s serenado proslavili vkorakanje združenih armad v Pariz. Ob tej priložnosti se je oglasila tudi »turška« muzika, ki jo je priredila godba tu bivajočega infanterijskega regimenta Vacquant.[169]

Prav tako ne zasledimo imena in dejavnosti Filharmonične družbe skozi vse leto 1815. Očitno so jo pretresali hudi notranji konflikti, saj lahko razberemo iz gradiva, da se niso vsi njeni člani strinjali s stališčem, ki ga je tako strogo in nepopustljivo zastopala direkcija. Ta pa je spričo stvarne situacije, ki je zahtevala rešitev, končno morala kloniti. Na željo in zahtevo članov po ponovni vzpostavitvi in reorganizaciji v skladu z novim položajem je nato Janez K. Novak 8. januarja 1816 sklical občni zbor, ki je sklenil, da mora direkcija spet in takoj začeti delati in da se morajo 1. aprila 1809 ustavljene akademije s 1. marcem 1816 spet nadalje-

vati.[170] Filharmonični orkester je bil torej iz načrtnega dela izločen skoraj natanko sedem let, v katerih se je kajpada zelo razrahljal in se le počasi vračal h kvaliteti izpred leta 1809.

Z reorganizacijo leta 1816 se začenja za Filharmonično družbo novo obdobje, ki je polagoma privedlo k njenemu novemu razcvetu. Zanj pripisujejo zasluge predvsem Novaku kot direktorju, ki je med obstojem te institucije mnogokrat dokazal veliko aktivnost, hkrati pa se je kot spreten organizator tudi izven nje ukvarjal s problemi siceršnjega glasbenega življenja tedanje Ljubljane. Zato si je Filharmonična družba zaslužnega Novaka izbrala za častnega člana leta 1825 in mu s tem izrekla priznanje za dolgo in bogato glasbeno delo.[171]

Novakov prispevek k prizadevanju Filharmonične družbe v prvih treh desetletjih njenega obstoja je bil pozitiven. Skupno z drugimi osebnostmi je ta glasbenik pomagal njeni rasti in sodeloval v utrjevanju njenih idejnih osnov. Tako je po svoje tudi vplival na razmah glasbenega življenja ljubljanskega mesta in njegovih odsevov v splošni glasbeni kulturi konca 18. in začetka 19. stoletja na Slovenskem. Pri oceni Novakovega dela pa ne smemo prezreti nekaterih stvari in njihovih posledic, kakor jih kaže gradivo. To pravi, da je prav on s prevneto doslednostjo vplival na motnje v letih 1814 in 1815 in s tem zavrl regeneracijo filharmonične dejavnosti. Če še upoštevamo, da novo glasbeno društvo iz leta 1814 brez podpore in okrilja Filharmonične družbe ni moglo enakovredno delati in rasti, in če se spomnimo še na izgubljena leta 1809—1813, to razdobje nikakor ni koristilo razvoju koncertne reprodukcije.

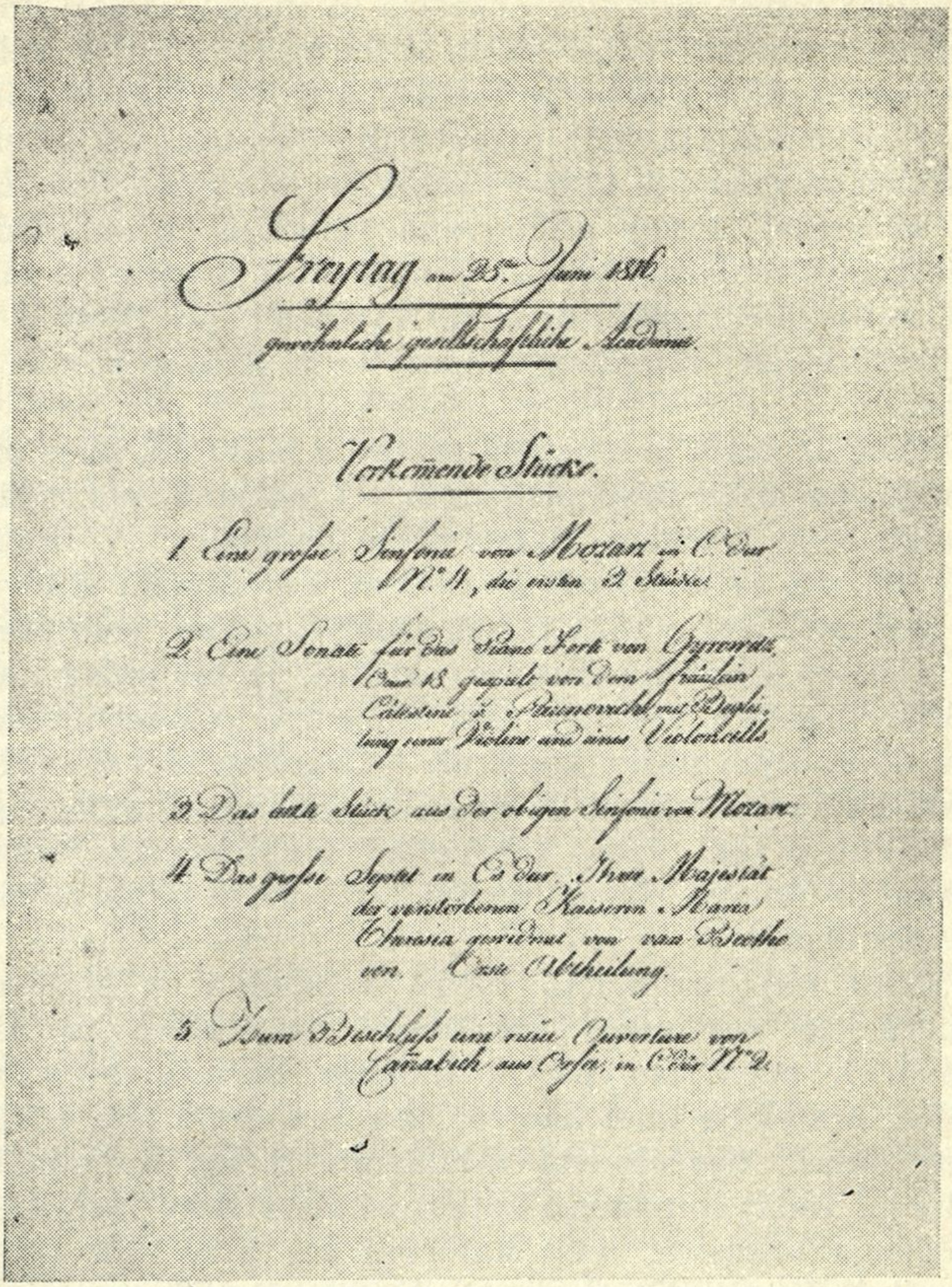
Ko se je v letu 1816 obnovila dejavnost filharmonikov, se je po načinu in oblikah naslonila na prejšnja izkustva in na prakso, ki je veljala drugod. Kolikor ne pripovedujejo o tem viri neposredno, bomo skušali rekonstruirati podobo ljubljanskega filharmoničnega orkestra in njegovega dela na podlagi preostalega in primerjalnega gradiva.

Izvajalci so bili kot prej tudi zdaj diletanti, poklicni in vojaški muziki. V letu 1821 jih je bilo toliko, da je filharmonični orkester štel tudi do 100, pevski zbor pa do

40 članov. Če ti podatki drže, je bil izredno močno zaseden. Seveda ne vedno in brž kone le v tem letu, ko se je spričo kongresa zbrala v Ljubljani množica instrumentalistov vseh vrst. Drugače je bil gotovo mnogo manjši, vsekakor pa ni presegal instrumentalnih ansamblov v pomembnejših glasbenih centrih. Beethovnov orkester na Dunaju je bil na primer leta 1813 prav majhen. Ko so v Warnsdorfu leta 1830 izvajali njegovo »Misso solemnis«, pa je imel orkester 8 prvih in 10 drugih violin, 4 viole, 3 čele, 3 violone, 2 klarineta, 2 flavti, 2 oboi, 2 clarina, 2 fagota, 3 pozavne, 4 rogove, timpane in orgle, medtem ko je bilo razen solistov še 36 pevcev. Obsežen orkester pa je imel François-Antoine Habeneck, znani oboževalec Beethovna. Njegov orkester je sestavljalo 31 violin, 8 viol, 12 čelov, 8 kontrabasov, 4 flavte, 3 oboe, 4 klarineti, 4 fagoti, 4 rogovi, 2 trobenti, 4 pozavne, pavke in harfa. Praksa je bila torej v raznih mestih različna in se ni ravnala samo po zahtevah skladb, ampak tudi po obstoječih tehničnih možnostih. Zato smemo verjeti, da se razen v letu 1821 tudi ljubljanski filharmonični orkester ni mogel povzpeti nad število 40 ali 50. Morda le ob izrednih priložnostih, ko je bila zaradi značaja skladbe pomnožitev neogibno potrebna in je Filharmonična družba uporabila godbenike, ki jih sicer ali ni potrebovala ali ni hotela vključiti v svoj stalni orkestralni sestav.

Kakšna pa je bila dirigentska praksa? Za ilustracijo preglejmo najprej primerjalno gradivo.

V obdobju glasbenega klasicizma so na tem področju nastale važne spremembe. Dirigentstvo je postajalo samostojen poklic, ki ga nista več opravljala skladatelj ali koncertni mojster, to je prvi violinist ali direktor orkestra, kakor so ga tudi imenovali. Način dirigiranja se je spreminjal že čisto vnanje s tem, da so po francoskem zgledu začeli uporabljati taktirko, vendar skrajšano po dolžini. Že Johann Friedrich Reichardt je dajal takt na posebnem dirigentskem pultu z violinskim lokom ali s taktirko. Bernhard Anselm Weber je dirigiral z usnjenim zvitkom; Carl Maria v. Weber je uvedel taktirko v Prago (1814) in Dresden (1817), Spohr v Frankfurt a/M. (1817) in Mendelssohn v Leipzig. Beethoven je za dirigiranje najprej


Freytag am 25ten Juni 1816
großes großherzogliches Landes
Vorkommende Stücke.
1 Eine große Sinfonie von Mozart in C dur
N°. II, die ersten 2 Stücke
2 Eine Sonate für das Piano Forte von Dussek
Op. 18 gespielt von Dem Fräulein
Clementine v. Braunschweig Dopl.
ling vom Fräulein Adam Violoncello
3 Das dritte Stück aus der obigen Sinfonie von Mozart
4 Das große Septet in Es dur Ihro Majestät
der verstorbenen Kaiserin Maria
Theresia gewidmet von van Beethoven
von Eine Abtheilung.
5 Zum Beschluß eine ganze Ouvertüre von
Cherubini aus Elisa, in C dur N°. 2.

SPORED FILHARMONIČNE AKADEMIJE V LETU 1816
(primerek v FA, NUK, M.)

uporabljal zvitek iz papirja, pozneje taktirko, po letu 1824 pa zaradi oglušelosti ni več dirigiral. Habeneck je dirigiral z violino.[172]

Praksa je bila torej zelo različna, vse težnje pa usmerjene v osamosvojitev, ki pa ni nastala povsod obenem, ne v tako imenovanem velikem svetu in ne v Ljubljani. Tu v začetku

19. stoletja noben direktor orkestra ni mogel ustreči pojmu dirigenta v smislu, kakor so ga začeli razumevati v velikih zahodnoevropskih glasbenih središčih. Novak, Krombholz in Eisler se omenjajo kot direktorji orkestra ali glasbeni direktorji za razdobje 1799—1820, a verjetno nobeden izmed njih ni prešel dotlej pojmovane funkcije in sposobnosti koncertnega mojstra, čeprav jim je bilo morda že znano, kako so začeli dirigirati drugod. Natančnih podatkov o njih v tej smeri sicer nimamo, vendar bo ta trditev menda kar veljala.

Nova situacija je utegnila nastati z Maškom, ki je prišel iz Prage, pa je bil pred prihodom v Ljubljano za krajši čas zaposlen še v graškem Stanovskem gledališču. V Pragi so tedaj deloma že dirigirali po novem, kar Mašku gotovo ni bilo neznano. Ko je 1821 razen vodstva pevske šole prevzel tudi vodstvo filharmoničnega orkestra, je bil poleg naziva direktor orkestra v ljubljanski filharmonični terminologiji prvič uporabljen naziv kapelnik (»Capellmeister«). V ljubljanski škofovski kapeli so imeli kapelnika že mnogo prej, vendar ne v taki rabi, kot velja za simfonične orkestre začetka 19. stoletja. Enaki nazivi torej v različnih primerih niso identični.

Kako naj razumemo naziv kapelnika v Maškovem primeru, je zamotano vprašanje, na katero ni lahko odgovoriti, predvsem pa ni mogoče zavzeti dokončnega stališča. Mašek je imel namreč oba naziva do leta 1822, ko je že okusil nevšečnosti zakulisnih metod umetniškega življenja. Tedaj so namreč hoteli nekateri vidni člani filharmoničnega orkestra, med katerimi sta bila tudi Leopold Ledenik in Henrik Costa, postaviti za vodjo filharmoničnega orkestra namesto Maška tedanjega prvega violinista Edvarda Jaëlla. Maška je sicer v tem trenutku zaščitil s svojim ugledom K. B. Kogl, vendar se je Mašek kmalu nato sam umaknil s tega mesta,[173] obdržal pa vodstvo pevske šole, kjer je imel naziv učitelja. Kljub temu je iz gradiva razvidno, da so ga tudi še naprej imenovali kapelnika, vse do leta 1830, ko je opustil delo v pevski šoli.

Ali so morda za vodjo pevskega zbora uporabljali naziv kapelnik? Poznejša praksa ne bi govorila v prid tej tezi. Ko

sta se namreč funkciji direktorja orkestra in vodje pevskega zbora spet združili v osebi Antona Nedvěda, je bil »Musik-Director zugleich Chormeister des Männerchores«. Zato se zdi najbolj verjetno, da je Mašku ostal naziv kapelnik, ki ga je v Filharmonični družbi izgubil, ker je to funkcijo še opravljal v Stanovskem gledališču. Vse to vodi k domnevi, da je Mašek kot vodja filharmoničnega orkestra že opravljal funkcijo kapelnika ali dirigenta v novem smislu, to je, da je dirigiral in se pri tem ravnal po praksi, ki mu je bila najbližja in najbolj znana. To domnevo še prepričljivo podpira dejstvo, da je bil za njegovega vodstva prvi violinist njegov tekmec Jaëll in torej Mašek sam hkrati ni opravljal dela in vloge prvega violinista.

Poklicnega muzika Maška je leta 1822 za nekaj časa nadomestil Janez Jurij Altenburger in po nekaterih virih tudi Janez Jurij Pommer.[174] Prvi in drugi sta bila diletanta, ki nista mogla biti strokovno ne tako sposobna ne tako zmogljiva kot Mašek. Če je ta že uvedel nov način dirigiranja, se je filharmonični orkester z Altenburgerjem in oziroma ali s Pommerjem spet vrnil k prejšnjemu tipu direktorja orkestra in s tem naredil korak nazaj v svojem razvoju. Ta verjetnost priča, da je bil Mašek orkestru ali vsaj njegovim vodilnim članom najbrž preveč sodoben in jim zaradi uvajanja novih metod ni ugajal. Drugih razlogov, ki bi lahko stvarno utemeljili akcijo proti muzikalno razgledanemu Mašku, ki je že imel potrebno dirigentsko prakso, ni moglo biti ali jih vsaj za zdaj ne poznamo. Zato se je pač zdel Jaëll tradiciji primernejši, pri svojih ambicijah, ki so nedvomno sopovzročile Maškov odhod z mesta filharmoničnega kapelnika, pa kljub temu ni uspel.

Altenburger in Pommer nista zadovoljila. Morda ne le zaradi tega, ker nista mogla vštric z Maškom, ampak tudi zato, ker so nove Maškove metode v tretiranju orkestra zapustile vpliv, ki ga ni bilo več mogoče odstraniti. Zato so se v Filharmonični družbi ozirali po novem direktorju orkestra ali kapelniku. Našli so ga v Jožefu Benešu, o katerem pravijo viri, da se je leta 1822 naselil v Ljubljani, se zaposlil v filharmoničnem orkestru in dobil od gubernija dovoljenje za poučevanje violine. Ta umetnik in skladatelj

(»Tonkünstler und Compositeur«), kot ga imenujejo članski seznami Filharmonične družbe, je vodil filharmonični orkester od leta 1823 do svojega odhoda iz Ljubljane v letu 1829. Z njim se je na vodilnem mestu filharmoničnega orkestra spet pojavil poklicni muzik, ki je novi način vodenja orkestra poznal vsaj tako dobro kot Mašek in ga je skoraj gotovo tako ali podobno tudi opravljal, čeprav je hkrati slovel kot violinist. Njegovega načina dirigiranja pa v podrobnostih ne poznamo.

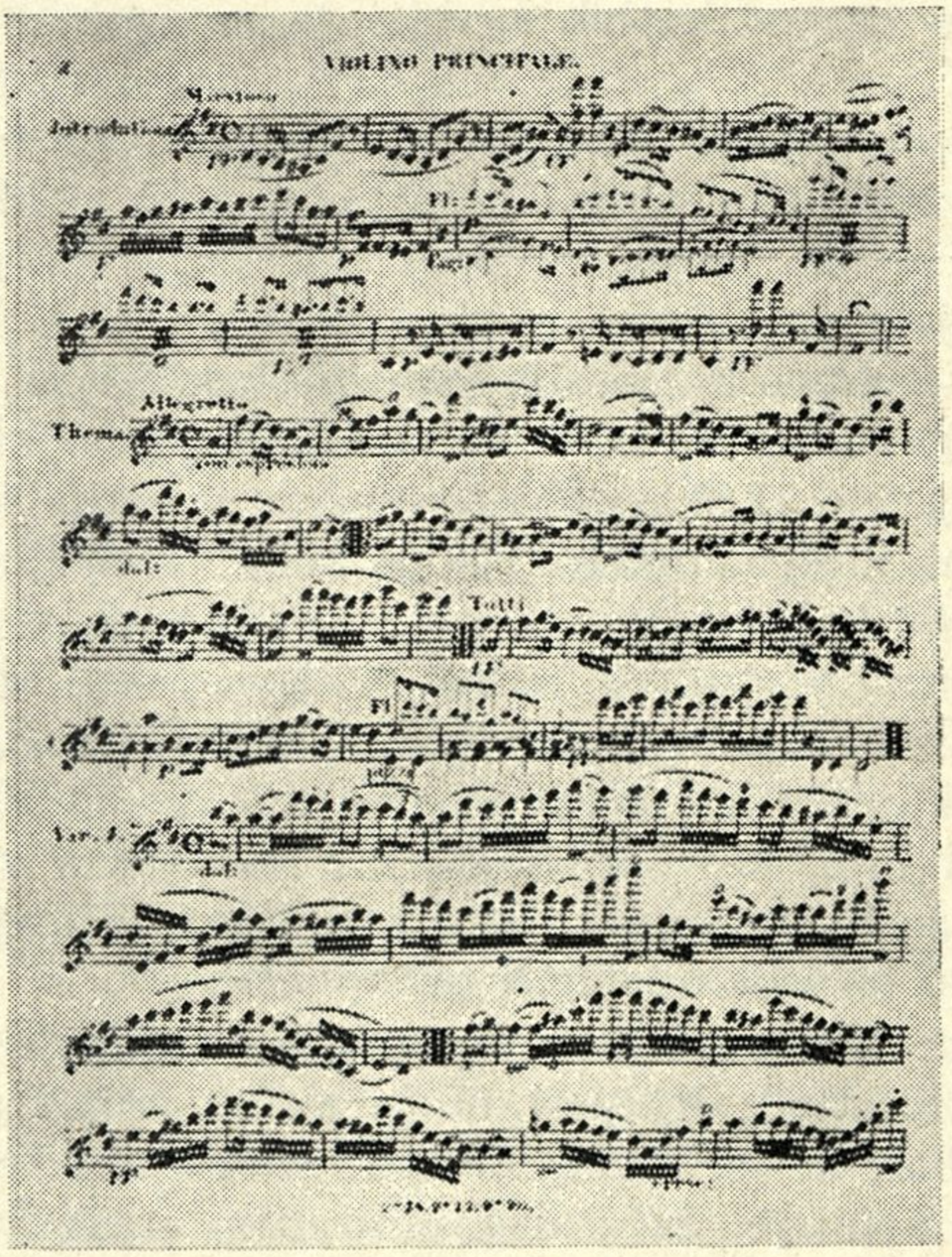
Mašek in Beneš sta bila kot poklicna muzika plačana dirigenta oziroma direktorja orkestra. Tudi v tem sta se razlikovala od svojih vrstnikov iz kroga diletantov, ki niso bili plačani. Med prvimi in drugimi so ostro razlikovali tudi filharmonični statuti, ki so v letu 1849 določili, da sme biti član direkcije le tisti vodja orkestra, ki ni plačan. Taka praksa je bila bržkone tudi prej, le ustreznih predpisov zanjo ni najti v statutih iz pretekle dobe. Pač pa jo lahko razberemo iz siceršnjega gradiva o filharmonični dejavnosti.

Beneša je nasledil Leopold Ledenik, torej spet diletant. Kakšna je bila dirigentska praksa pod njegovim vodstvom, ne vemo, ker viri o tem manjkajo. Če je bil sposoben, ni mogel nazaj na stare poti in se je moral držati načina, ki sta ga uveljavila Mašek in Beneš. Zato ni izključeno, da je tudi Ledenik dirigiral v novem smislu. To tezo podpirajo tudi primeri od drugod, kjer so se diletantje uspešno oprijemali novih metod dirigiranja in so se v tem skušali prilagoditi novemu razvoju in njegovim dosežkom.

Razlikovanje med direktorjem orkestra, glasbenim direktorjem in kapelnikom oziroma dirigentom torej ne v našem ne v mnogih drugih primerih ni tako preprosto. Vse kaže, da so se ti pojmi bistveno spremenili in da je direktor orkestra pomenil koncertnega mojstra, se pravi prvega violinista, ki je kdaj pa kdaj lahko zamenjal kapelnika, kapelnik pa je bil dirigent v novem smislu. To potrjuje tudi praksa ljubljanskega Stanovskega gledališča, kjer dolgo srečavamo le direktorje orkestra. V letu 1825 pa se na primer Michael Rankl imenuje kapelnik, ravno tako Wilhelm Reuling v sezoni 1830—1831, medtem ko je Stanovsko gledališče hkrati imelo še direktorja orkestra. Ravno

tako je bilo tudi v sezoni 1835—1836, ko je bil direktor orkestra Carl Till, kapelnik pa August Echner.[175]

Podobnih primerov je bilo še več in jih bomo podrobno spoznali v nadaljnjem razpravljanju. Vsi pa govorijo o tem, da sta se navedena pojma resnično dokončno opredelila tako,



FRAGMENT VIOLINSKEGA PARTA »GRANDES VARIATIONS« JOŽEFA BENEŠA

da je bil kapelnik isto kar dirigent v samostojnem pomenu besede, direktor orkestra pa prvi violinist — koncertni mojster. Da je to res, živo potrjuje ocena, ki jo je o predstavi Halévyjeve »Židovke« napisal Fr. Kaus. Ta hvali sposobnosti kapelnika Raphaela, ki so »wohl ein achtbares Fundament eines Dirigenten«. Poleg njega hvali še direktorja orkestra Novaka, ki se je odlikoval z izvrstno violinsko igro.[176]

Razlika v pojmovanju je torej jasna in ni razloga, da bi dvomili o njeni rabi v praksi.

Vloga vodje filharmoničnega orkestra se je potemtakem spremenila v dvajsetih letih 19. stoletja in se je tako ali drugače vskladila z dirigentsko prakso, ki se je ustrezno razvoju in novim zahtevam uveljavila v večjih kulturnih centrih. Za izpopolnjevanje in nadaljnje razvijanje koncertne reprodukcije na naših tleh je bila ta sprememba kajpada zelo važna.

Z razvojem dirigentske pa je neposredno povezano tudi vprašanje izvajalne prakse, ki jo bomo tudi skušali rekonstruirati. Tu se bomo najprej in predvsem dotaknili interpretacije.

Simfonična praksa je bila v prvih desetletjih 19. stoletja še vedno zelo svobodna in se še ni odrekla preteklih razvad. Za čas okrog leta 1816 poroča Spohr, da v Rimu sicer igrajo v orkestru najboljši muziki, da pa vsak okrašuje, kakor se mu zdi.[177] Nič boljši niso bili nemški orkestri, v katerih so se instrumentalisti tudi še držali svojevoljnega okraševanja kljub temu, da je generalni bas v splošnem že izginil in so partiture skladatelji izpisovali. Berlioz se je še leta 1841 zgražal nad tem, kaj vse so počeli flavtisti v Stuttgartu. Okraševali so in menjavali tempe, kakor se jim je zljubilo, ne da bi bilo to v kompoziciji predpisano.

Vmes so bili seveda tudi napori za odpravo teh pomanjkljivosti. Med drugimi si je v tej smeri prizadeval C. M. v. Weber, ki je že leta 1804 uvedel strog red skušenj, katerih namen je bil discipliniranje instrumentalistov v vsakem oziru, tudi v tem, da bi v celoti spoštovali predpise v skladbah, se pravi, da bi izvajali le to, kar je skladatelj napisal. V Pragi so v letih 1813—1816 reorganizacijo izvajalne prakse še strože izvedli. Mnogo je k zaželenemu izboljšanju prispeval tudi Ferdinand Simon Gassner, ki je dal podrobna navodila, kako naj se lika orkester. Preden dirigent začne vaditi, naj natanko preštudira delo in vanj vnese tudi oznake za interpretacijo ter način lokovanja. Vaje so bile deljene. Posebej so vadili solo pevci s klavirjem in ti spet posebej z violinami, enojno ali dvojno zasedeni godalni kvartet skupno s kontrabasom, nato vsa godala,

posebej vsa pihala in končno so bile generalne vaje, kjer so vsi izvajalci nastopali skupno. S tem je hotel Gassner zagotoviti sistematičen študij vsake izvajalne skupine in celote. Zahteval je točno prihajanje k vajam in poudaril, naj bo dirigent vsem izvajajočim zgled.

Ne dvomimo, da so take težave kot drugod imeli tudi v ljubljanski filharmonični izvajalni praksi. Tudi tu so bili instrumentalisti še močno pod vplivom preteklosti, ki je bila najbrž v diletantskih orkestrih še bolj živa kot v poklicnih. Razen tega je treba upoštevati, da vodje filharmoničnega orkestra razen Maška in Beneša ter tujih gostov, ki so mu občasno dirigirali, niso bili poklicni dirigenti, ampak diletanti. Teh njihovi vrstniki niso tako spoštovali, zato so marsikdaj nastale nevšečnosti, ki so ovirale delo direktorjev orkestra oziroma kapelnikov. Tudi to je bil razlog za pogosto razrahljano disciplino in svoboščine, ki so si jih dovoljevali instrumentalisti v izvajanju. Praksa, ki je v tem pogledu veljala okrog leta 1800, se je zelo verjetno nadaljevala daleč v prvo polovico novega stoletja, gradivo pa bo v nadaljevanju deloma pokazalo, kako se je kazala v delu. Iz njega smemo sklepati, da je za vzdig izvajalne ravni največ storil Beneš, čigar prispevek h kvaliteti koncertne reprodukcije je bil vsekakor zelo pozitiven.

Poleg značilnosti v izvajalni praksi si je treba za ilustracijo našega koncertnega življenja začetnih desetletij 19. stoletja ogledati tudi fiziognomijo glasbenih sporedov. Program filharmonične akademije 19. julija 1816 na primer najavlja kot prvo točko »eine grosse Sinfonie von Beethoven in D dur No. 3, die 3 ersten Stücke«, čemur je sledil »ein Trio für das Pianoforte von J. Himmel in Es dur«, nato »das letzte Stück aus der obigen Sinfonie von van Beethoven«, zatem »Duetto buffo di Carlo Guglielmi (In Casa e fuori)« in »zum Beschluss eine neue Ouverture von Andrée in D dur No. 1«. Podobnih primerov iz tedanje filharmonične prakse je polno. Največkrat so skladbe le redko označevali s potrebnimi podatki, iz katerih bi bilo nedvoumno, kam jih je treba uvrstiti. Kar prepogosto beremo »Andante und Variationen für das Pianoforte von Beethoven«, »Symphonie« ali »Sinfonie« ali »Simfonie« brez navedbe

skladatelja, »Tenor-Arie von Portogallo«, ne da bi sestavljavci sporeda povedali opero, iz katere je vzeta, »eine grosse Sinfonie von Mozart« in tako dalje. To se je sicer pozneje popravljalo, vendar v celoti ni bilo precizno ves čas klasicističnega obdobja. Po navadi so to ali ono simfonijo razbili na dva dela. Najprej so izvajali prve tri stavke, ki jim je sledila skladba za klavir ali kak drug solistični instrument, tej pa zadnji stavek simfonije; nato je nastopil te ali one vrste komorni ansambel in nazadnje je koncert končal orkester s kakšno uverturo. Namesto ali poleg solističnega instrumenta so pogosto uporabljali tudi pevce, ki so ob spremljavi orkestra peli arije iz raznih oper.

Tako pisane sporede lahko razumemo z več vidikov. Kot kaže gradivo, je z redkimi izjemami vsak koncert predstavil poleg simfoničnega tudi kako komorno ali solistično delo, kar pravi, da so gojili vseh vrst koncertno reprodukcijo. To je bil nedvomno tudi eden izmed namenov Filharmonične družbe in ta namen je po svoje seveda vplival še na obliko koncertnih sporedov. Poleg tega, da so z vmesnimi komornimi ansambli in solisti hoteli nuditi filharmonikom še priložnost za počitek, so s takimi programi želeli tudi povečati zanimanje poslušalcev, ki bi jih le simfonične skladbe najbrž dolgočasile in odtujevale od koncertnih prireditev. Pozneje bomo spoznali, da se je po analogni praksi ravnalo tudi ljubljansko Stanovsko gledališče. V obeh primerih pa je težnja za pritegnitev publike vplivala na fiziognomijo programov mnogo bolj kot karkoli drugega. V času, ko se je formirala nova publika, je bil tak ozir nanjo razumljiv in potreben. Hkrati je še koristil razvijanju raznih zvrsti instrumentalne glasbe in tudi njegovega pomena za olajšanje tehničnega poteka koncertiranja ni podcenjevati.

Ljubljanska praksa se niti v tem ni razlikovala od sestavljanja programov drugod, kar bi lahko podkrepili in potrdili z mnogimi primeri. Naj zadoščata le dva. Ko je v dunajskem Burgtheatru 2. aprila 1800 koncertiral Beethoven, so programi naznanili »eine grosse Sinfonie von Mozart«, »Arie aus der Schöpfung«, »Pianofortekonzert, komponiert und gespielt von Beethoven«, »Duett aus der Schöpfung«, »wird Herr Beethoven auf dem Pianoforte

phantasieren« in »Sinfonie von Beethoven in C«. Prvi koncert dunajske »Gesellschaft für Musikfreunde« 3. decembra 1815 je imel takle program: »eine Symphonie von Mozart in D dur«, »eine grosse Arie von Righini«, »ein Rondo für das Pianoforte von Hummel, mit Begleitung des Orchesters«, »ein Chor aus Händels Athalia«, »die Ouverture aus Cherubinis Oper: Faniska« in »das erste Finale aus Salieris Oper: Caesar in Pharmacusa«.

Če primerjamo dunajske in ljubljanske programe približno istega časa, med njimi ni bistveno nobenih razlik. Ne le da so bili celo avtorji v glavnem isti. Tudi vnanja forma se je ujemala. In če so na omenjenem koncertu v letu 1800 izvedli dve simfoniji nedeljeno, je bilo to le naključje. Na splošno je bila vse do srede 19. stoletja navada, da so stavke porazdelili in vmes igrali kaj drugega ali pa izvajali le posamezne stavke in ne cele simfonije. Od Schubertove »Simfonije v c-duru« so še leta 1839 izvajali le prvi in drugi stavek in še ta dva ločeno, tako da so med njima izvedli n. pr. kako Donizettijevo arijo ali kaj podobnega. Prvič so v celoti izvedli to simfonijo šele leta 1850.

Tako svobodna praksa, ki ni bila le v popolnem soglasju z okusom publike, ampak mu je v tem dajala tudi potuho, se je ujemala še z drugimi svojevrstnimi prijemi tedanjih koncertnih sporedov. Že ob omenjenem Beethovnovem koncertu smo izvedeli, da je mojster »fantaziral« na klavirju. Tudi to ni bilo nič nenavadnega na ljubljanskih koncertih, le da je na Dunaju izvajal to na primer Beethoven, v Ljubljani pa razni drugi, s katerimi se bomo še seznanili; med njimi je bil tudi naš Jurij Mihevec. Poleg instrumentalnega artizma, ki je bil v modi in pri publiki zelo cenjen, je bilo ravno tako priljubljeno z njim povezano svobodno fantaziranje ali improviziranje. Sebi in poslušalcem v zadovoljstvo so to delali tudi mnogi pomembni reproduktivni umetniki, zlasti pianisti. Razpasla se je navada, da so jim iz publike dajali teme, na katere so potem improvizirali. Tako se je nekoč populariziral že Mozart in to koncesijo publiki je moral narediti sam Beethoven. Tako so improvizirali tudi

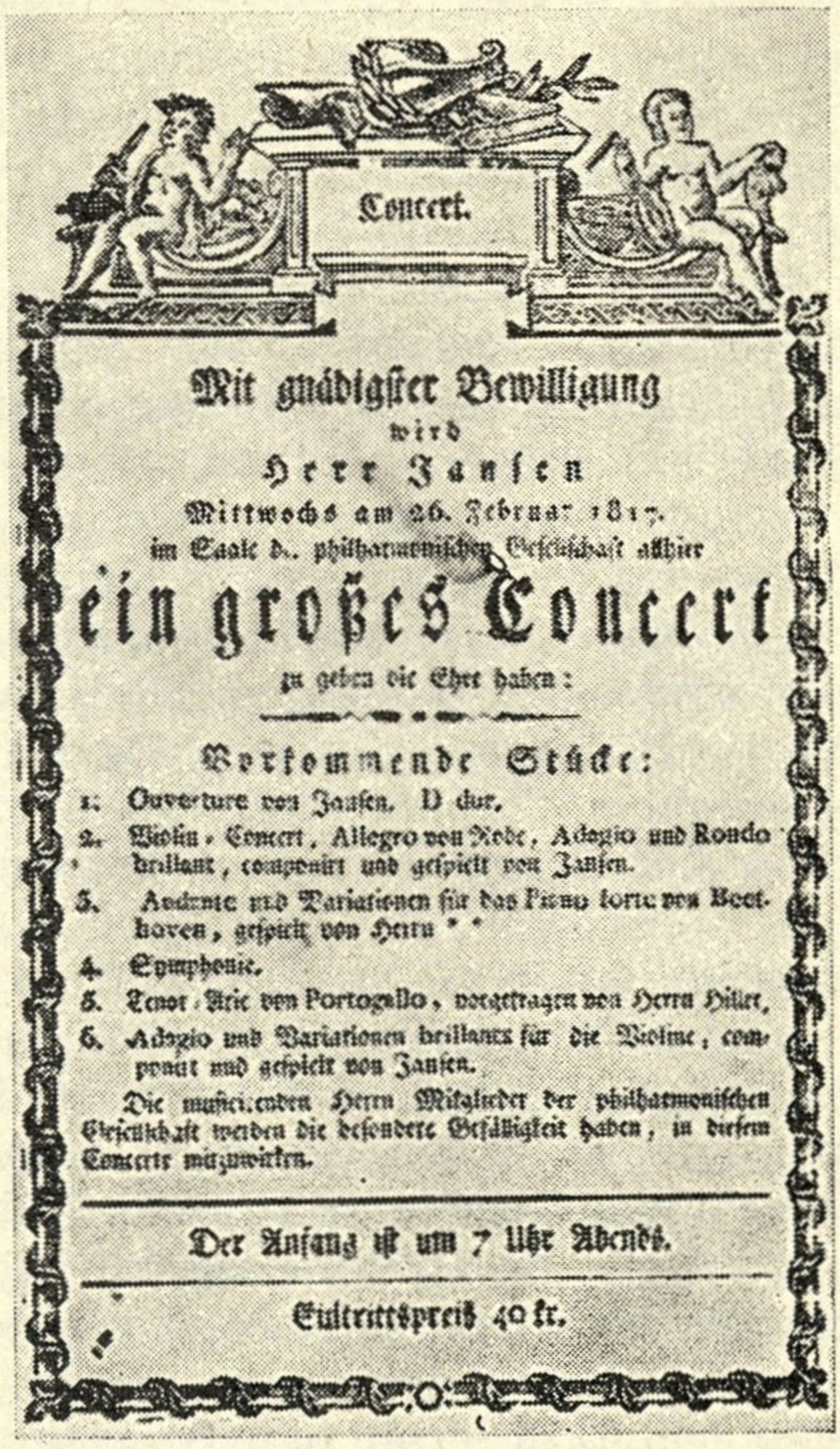
Hummel, Moscheles, C. M. v. Weber in še drugi, tedaj in pozneje.

Primerjalno gradivo torej kaže, da je bila ljubljanska koncertna reprodukcija z vseh strani, ki smo jih doslej spoznali, ista kot tuja v tistem času. Ne le dunajska, marveč tudi reprodukcija drugih velikih glasbenih središč se je ravnala po tem načinu, ki so ga v Ljubljani očitno poznali in tudi uporabljali. Seveda ni dvoma, da so v novi preorientaciji iskali zgledov tam, kjer jim je bilo glasbeno življenje najbližje, na Dunaju. Tu je bil koncentriran klasicistični stil v vsej svoji vitalnosti, od tod se je širil navzven in tudi v Ljubljano. Zato je razumljivo, če se vprašamo, kako se je ob prikazanih razmerah v svojem nadaljnjem razvijanju usmerila koncertna reprodukcija na slovenskih tleh.

Kot v začetku svojega obstoja je ljubljanska Filharmonična družba kljub vsem mogočim notranjim in vnanjim oviram ter nasprotjem tudi zdaj dosledno nadaljevala klasicistično ideologijo. To je dokazala s svojim delom, iz katerega bomo njeno privrženost h klasicizmu še najbolje razbrali, ravno tako pa je to dala čutiti s čisto vnanjimi gestami, ki so hkrati imele globlji notranji pomen in smisel. Naj se za trenutek ustavim ob tem, da si je želela za častnega člana najvidnejšega in najpomembnejšega predstavnika dunajskega klasicizma, Beethovna. Saj to ni bilo le zato, da bi se ponašala z njegovim imenom, ampak tudi zato, da bi s tem še na zunaj izpričala in poudarila svojo zvestobo novemu stilu.

Beethoven je vnemal ljubljansko koncertno občinstvo gotovo že mnogo prej, kot so nam znani neposredni dokazi za domnevno prvo izvedbo njegovih del v ljubljanskem mestu, ki naj bi bila leta 1811. Spomnimo se, da so bile mnoge njegove skladbe v filharmoničnem arhivu že v razdobju 1794—1804 in so jih že tedaj gotovo izvajali, četudi nimamo podatkov, ki bi podkrepili to trditev. Beethoven je bil že tedaj osebnost, ki je po slovesu svojih skladb pomenil pojem v vseh pomembnejših evropskih kulturnih središčih. S temi se Ljubljana seveda ni mogla vzporejati. Glede na geografsko lego in večstoletno glasbeno tradicijo pa si je med majhnimi pokrajinskimi prestolnicami

le pridobila skoraj izjemno vlogo. Glasbeno se je vzpela na visoko raven in tudi v skromnejših razmerah dosegla močan razcvet glasbene dejavnosti.


Concert.

Mit gnädigster Bewilligung
wird
Herr Jansen
Mittwochs am 26. Februar 1817.
im Saale d.. philharmonischen Gesellschaft allhier
ein großes Concert
zu geben die Ehre haben:

Vorkommende Stücke:

1. Ouverture von Jansen, D dur.
2. Violin-Concert, Allegro von Rode, Adagio und Rondo brillant, componirt und gespielt von Jansen.
3. Andante und Variationen für das Piano forte von Beethoven, gespielt von Herrn * *
4. Symphonie.
5. Tenor-Arie von Portogallo, vorgetragen von Herrn Hiller.
6. Adagio und Variationen brillants für die Violine, componirt und gespielt von Jansen.

Die musicirenden Herrn Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft werden die besondere Gefälligkeit haben, in diesem Concerte mitzuwirken.

Der Anfang ist um 7 Uhr Abends.

Eintrittspreis 40 kr.

SPORED FILHARMONIČNEGA KONCERTA V LETU 1817
(primerek v FA, NUK, M.)

Kmalu zatem, ko je začel Beethoven ustvarjati, je njegova umetnost zajela tudi glasbeno podobo Ljubljane začetka 19. stoletja. Poleg raznih drugih njegovih skladb so poslušalci spoznali prvo, drugo, šesto in sedmo simfonijo tu prej, kot zasledimo trdnejši stik med Beethovnom in ljubljansko Filharmonično družbo. V kranjski prestolnici so

mojstru izražali priznanje ob vsaki priložnosti, filharmonikom pa čut in razumevanje za Beethovna. To je že samo po sebi pomenilo zaslužnost za prizadevanja, ki so jih kazali. Ko so leta 1817 izvedli »die neue grosse Symphonie in A-dur«, so baje podali ta »Product der genialsten Phantasie und Laune ... mit einer Präcision und Künstler-Delicatesse«, kar je bil za poročevalca zadosten dokaz, da je družba Beethovna razumela.[178]

Mantuani trdi, da je imel Beethoven dobre stike z nekaterimi Slovenci oziroma osebnostmi, ki so po rodu potekale s slovenskega ozemlja. Tako naj bi se poznal z dobrim poznavalcem Slovencev Janezom Filipom Cobenzlom, ki je imel kot državnik vidno vlogo v avstrijski diplomaciji, z J. K. Demšarjem (Demscher), ki mu je oskrboval pravne zadeve, z grofom W. R. Gallenbergom, dunajskim odvetnikom M. Gostišo, dvornim koncipistom Jakobom Hočevarjem, s skladateljem Jurijem Mihevcem, s pianistko Marijo Košakovo, poročeno Pachler, in z Ignacijem Schuppanzighom (Župančičem).[179] Koliko je na tem resnice in kako daleč so segale zveze v primerih, ko so res obstajale?

Dokumentarno gradivo, ki izčrpno obravnava vse Beethovnove stike kadarkoli in s komerkoli, ne ve ničesar o njegovih zvezah s Cobenzlom, Gostišo in Mihevcem.[180] Pač pa imamo vire za druge navedene osebe. Premožni dvorni vojni dobavitelj Demšar je bil velik ljubitelj glasbe. Kot v mnogih drugih bogatih meščanskih hišah so tudi v njegovi pogosto prirejali domače koncerte, zlasti še kvartete z Josephom Maysederjem kot prvim violinistom. Tu so v začetku leta 1826 igrali tudi Beethovnov »Kvartet v a-molu«. Demšar je bil z Beethovnom kot njegov vneti občudovalec in oboževalec v prijateljskih stikih in znano je, da mu je mojster poslal kanon »Muss es sein — ja«.[181]

Wenzel Robert grof Gallenberg je v zvezi z Beethovnom zanimiv zaradi prijateljskih stikov, ki jih je z mojstrom imela njegova žena, grofica Giulietta Guicciardi, s katero se je Gallenberg poročil leta 1803. Sicer pa ta glasbenik, ki se je šolal pri Johannu Georgu Albrechtsbergerju, napisal vrsto baletov in leta 1829 vodil tudi dunajsko Dvorno opero,

za Beethovna ni mogel biti kdovekaj interesanten. Bolj velja to v nasprotni smeri, kajti h Gallenbergovi popularnosti je mnogo prispevala Beethovnova naklonjenost do njegove žene, ki ji je posvetil znamenito »Sonato v cis-molu« (= Sonata ob luninem svitu). Nekoliko zanimivejši je morda Gallenberg za nas, ker poteka iz ene najstarejših kranjskih plemiških družin. O neposredni povezanosti med njim in našo muzikalno preteklostjo seveda ni mogoče govoriti, ker je ni bilo. Sam je bil rojen na Dunaju, z Ljubljano pa je izpričana njegova zveza le toliko, da je bila na filharmonični akademiji 22. decembra 1823 izvedena njegova koračnica iz baleta »Alfred der Grosse«. Spored pravi, da so v ta namen uporabili dvojno zaseden orkester.[182]

Gradivo omenja tudi Beethovnove stike s Hočevarjem (Hotschevar), ki pa niso mogli biti tesnejši. Ti so bili pač izrazitejši z Marijo Leopoldino Košak (Koschak)-Pachler, nadarjeno pianistko iz Gradca, ki je baje tako dobro igrala mojstrove sonate, da jo je Beethoven umetniško zelo cenil. Poznala sta se tudi osebno.[183]

Posebno tesni in prijateljski so bili Beethovnovi stiki s sinom slovenskega profesorja Župančiča, ki je bil violinist evropskega slovesa in primarij tedaj slovečega komornega kvarteta. Ignacij Schuppanzigh, s katerim si je Beethoven tudi dopisoval, je veljal za izrednega poznavalca skladateljevih kvartetov. Reproduciral jih je tako zgledno, da si je s tem pridobil Beethovnovo priznanje in spoštovanje.[184]

Težko bi bilo ugotoviti, kakšno vlogo je imel ta ali oni izmed navedenih pri vključevanju Beethovna med častne člane Filharmonične družbe, če jo je seveda sploh imel. Kot sodelavec in posredovalec se omenja le Anton Schmitt, ki je živel na Dunaju in je bil od leta 1801 dalje član ljubljanske Filharmonične družbe. Znan je že iz zvez z Josephom Haydnom, pa tudi zato, ker se je vodstvo ljubljanske Filharmonične družbe že leta 1808 pri njem zanimalo za možnost, da bi Beethoven postal njen častni član, češ da bi ji bilo to v korist.[185] Schmitt[186] je imel tedaj pomisleke glede menda svojevoljnega Beethovna,[187] za katerega baje ni kazalo, da bi bil pripravljen sprejeti častno članstvo te družbe.

Velika želja se je izpolnila šele leta 1819, ko so ljubljanski filharmoniki poslali Beethovnu diplomo častnega člana.[188] Zanjo se je mojster ljubeznivo zahvalil. V pismu, ki ga je poslal Filharmonični družbi, je dejal, da zna ceniti priznanje za »pičle« zasluge na področju glasbene umetnosti, ki mu jih je družba potrdila s to počastitvijo. Obljubil je, da ji bo zato poslal svojo še neobjavljeno skladbo.[189] Vendar v tem primeru ne gre za »Pastoralno«, to je »VI. simfonijo«, kot so domnevali pisci, ki jih je zanimalo to vprašanje. Beethovnova »VI. simfonija« je bila namreč natisnjena že leta 1809 in v Ljubljani izvedena že dobro leto prej, kot je njen skladatelj postal častni član Filharmonične družbe.[190] Katera naj bi bila »neobjavljena« skladba, tako ni mogoče reči, če nočemo le ugibati, kot so ugibali tisti, ki so navajali »VI. simfonijo« in domnevali ali celo zatrjevali, da je naslov »Sinfonie pastorale« in nekatere pripombe v partituri napisal Beethoven z lastno roko. Gotovo jim je ugajala misel, da je v filharmoničnem arhivu poleg Beethovnovega pisma tudi partitura s skladateljevimi lastnoročnimi označbami, čeprav bi bile te le neznatne.[191]

Izvolitev Beethovna za častnega člana in dejstvo, da je ta veliki ustvarjalec to priznanje ljubeznivo sprejel, je izzvala v vrstah filharmonikov in meščanstva največje zadovoljstvo in je navdušeno odmevala tudi v ljubljanskem tisku.[192] S tem je Filharmonična družba dosegla v prizadevanjih za svoj ugled in sloves izven meja svojega področja ter ožje domovine največ, kar je mogla želeti in pričakovati. Svoj položaj je zlasti doma zelo utrdila in z njim tudi smernice, ki so vodile njeno programsko politiko.

Pridobitev Beethovna za častnega člana torej ni bila zgolj formalen akt. Imela je mnogo globlje ozadje in posledice, kajti poslej se je klasicistični stil uveljavljal še bolj intenzivno kot dotlej. To najznačilneje potrjuje njeno delo. Seveda pa se tudi zdaj filharmonični sporedi še niso mogli v celoti izogniti preteklosti, zlasti ne opernim arijam, duetom, tercetom in podobnim skladbam italijanskih avtorjev, ki so prijale ne le publiki Stanovskega gledališča, ampak tudi obiskovalcem koncertnih prireditev. Sicer pa naj govorijo podatki.[193]

Kljub dolgi vrzeli v filharmoničnem delu in motnjam, ki so se pokazale zaradi tega, je bila že koncertna sezona 1816 razmeroma bogata. S sodelovanjem godbenikov infanterijskega regimenta markiza Lusingnana je filharmonični orkester izvedel dolg niz skladb. Med avtorji so bili najmočneje zastopani Beethoven, Haydn in Mozart. Beethoven s simfonijama v d- in c-duru ter z uverturo iz »Coriolana«, Haydn s »Simfonijo v d-duru« in z »Vojaško simfonijo«, Mozart s »Koncertom za klarinet«, »Kvintetom v b-duru«, »Simfonijo v c-duru« in z uverturo k »Don Giovanniju«. Poleg teh so bili v sporedih obsežno zajeti tudi skladatelji, ki so se povsem ali deloma usmerili v klasicistični stil, tako Hummel, Pleyel, Winter, Weigl in mnogi drugi. Kajpada niso manjkale tudi standardne točke iz zakladnice opere buffe skladateljev, kot so bili Cimarosa, Portogallo, Generali. Navzlic pisanosti najrazličnejših avtorjev pa je bila vodilna linija sporedov izrazito klasicistična.

Ta linija se je nadaljevala še v naslednjih letih, za katera so tudi poročila o ljubljanskih koncertih vedno številnejša in čedalje bolj izčrpna. V letu 1817 je bilo še več Beethovnovih, Mozartovih in Haydnovih skladb na filharmoničnih sporedih. Poleg simfoničnih pa so poslušalci spoznavali tudi Mozartove in Beethovnove komorne skladbe. Drugim navedenim skladateljem so se pridruževali še novi, mladi, med njimi na primer Ignaz Moscheles in Gioacchino Rossini, ki je že kljub mladosti žel uspeh za uspehom. Tudi na Slovenskem je kmalu postal zelo popularen in poslej je bilo njegovo ime vedno pogosteje na sporedih filharmoničnih koncertov.

Na splošno pa se fiziognomija ljubljanskih koncertnih programov še ni kdovekaj spreminjala. Leta 1818 so Ljubljančani poleg Beethovnovega »Egmonta«, uverture k »Fideliu« ter »Variacij in rondoja« za klavir poslušali tudi razne skladbe Mozarta, Cannabicha, Josepha Haydna, Cherubinija, Spontinija, Portogalla, Paera, Farinellija, Cimarose, Rossinija in Spohra. Značilno je, da se imena skladateljev v teh letih v glavnem še vedno ujemajo z imeni v »Musicalien-Catalogu« 1794—1804. Razumljivo. Ustvarjalci so bili tudi zdaj skoraj isti. Seveda pa je filharmonični

orkester upošteval njihova nova dela, nastala po letu 1804, hkrati pa vključeval v sporede svojih koncertov tudi že skladbe novo razvijajoče se generacije. Podobno sliko kot leto 1818 nudita tudi leti 1819 in 1820. Le to je treba pripomniti, da je bila zdaj udeležba italijanskih avtorjev nekoliko močnejša, kar pa ni pomenilo odklona od dotedanje linije. Skladbe mojstrov dunajske klasike in njihovih privržencev so bile tudi tedaj vodilne in so dajale značilen pečat vsemu filharmoničnemu delovanju.

Posebno bogata je bila sezona 1820—1821, seveda predvsem zaradi ljubljanskega kongresa. Dotedanjim skladateljem je priključila še vrsto nadaljnjih. Med njimi so bili skladatelj violinskih del Jacques Joseph Rode, kapelnik gledališča v Bruxellesu Jean Engelbert Pauwells, soustanovitelj pariškega konservatorija in v svojem času znamenit skladatelj Étienne Nicolas Méhul, Jožef Beneš in Joseph Mayseder. Med večjimi in pomembnejšimi skladbami so filharmoniki v tem letu izvedli Haydnove »Letne čase« in »Sedem poslednjih besedi«, Beethovnov oratorij »Kristus na Oljski gori« in Mozartov »Requiem«, kar priča o izredni številnosti instrumentalistov in vokalistov, ki so morali biti za tak program hkrati tudi kvalitetni.

Kot značilno zanimivost naj omenim poročilo o koncertu z dne 22. aprila 1821, v katerem je pisec poudaril, da so bile na programu samo nemške kompozicije in da so sodelovali samo nemški umetniki; čisti dohodek tega koncerta je bil namenjen postavitvi spomenika Mozartu in Josephu Haydnu na Dunaju. Nemara zato in tudi iz razloga, da bi spričo aktualnih političnih dogodkov poudarili nacionalistični moment, je bila ta glasbena prireditev za poročevalca »majhen prisrčen praznik nemških umetnikov in umetnosti«, s katero je Filharmonična družba »prispevala k uresničenju lepih idej cesarskega mesta«.[194] Spored je obsegal Mozartovi uverturi iz »Titusa« in »Čarobne piščali«, »Variacije za klavir« Conrada Berga in cavatino iz Rossinijevega »Seviljskega brivca«, ki jo je pela Amalija Maškova. Drugi izvajalci niso znani, dirigiral pa je verjetno Gašpar Mašek. Poročevalec se je torej nekoliko zmotil. Rossini, ki je bil še globoko v klasicizmu in bolj mozartovski kot

njegovi nemški vrstniki, je bil italijanskega, oba Maška pa češkega rodu.

V letu 1821 so filharmoniki opravili veliko delo, ki so ga poročila zabeležila zelo pohvalno. Omenila so, da so poleg običajnih akademij dali še štiri velike koncerte in opravičili zaupanje visokih gostov. Iz njih lahko izvemo, da so na posameznih akademijah sodelovali tudi italijanski operisti, kar je bila že ustaljena praksa. Kadarkoli so ti gostovali v Ljubljani, so nastopali tudi na filharmoničnih prireditvah. Tako sodelovanje je spadalo že v okvir medsebojnega izmenjavanja pevcev in instrumentalistov Filharmonične družbe in Stanovskega gledališča, ki ga bomo



№ 6.

Heute Freytags den 21. März 1823 wird

die philharmonische Gesellschaft

Zum Besten ihres Musik-Schulfondes

eine große

musikalische Akademie

im landständischen Redouten-Saale

zu geben die Ehre haben.

Die Schöpfung.

Großes Oratorium in drey Abtheilungen von Jos. Haydn.

Personen:

Raphael, Gabriel, Uriel } Erzengel. | Adam. Eva. Chor der Engel.

Der Eintritts-Preis ist 20 kr.

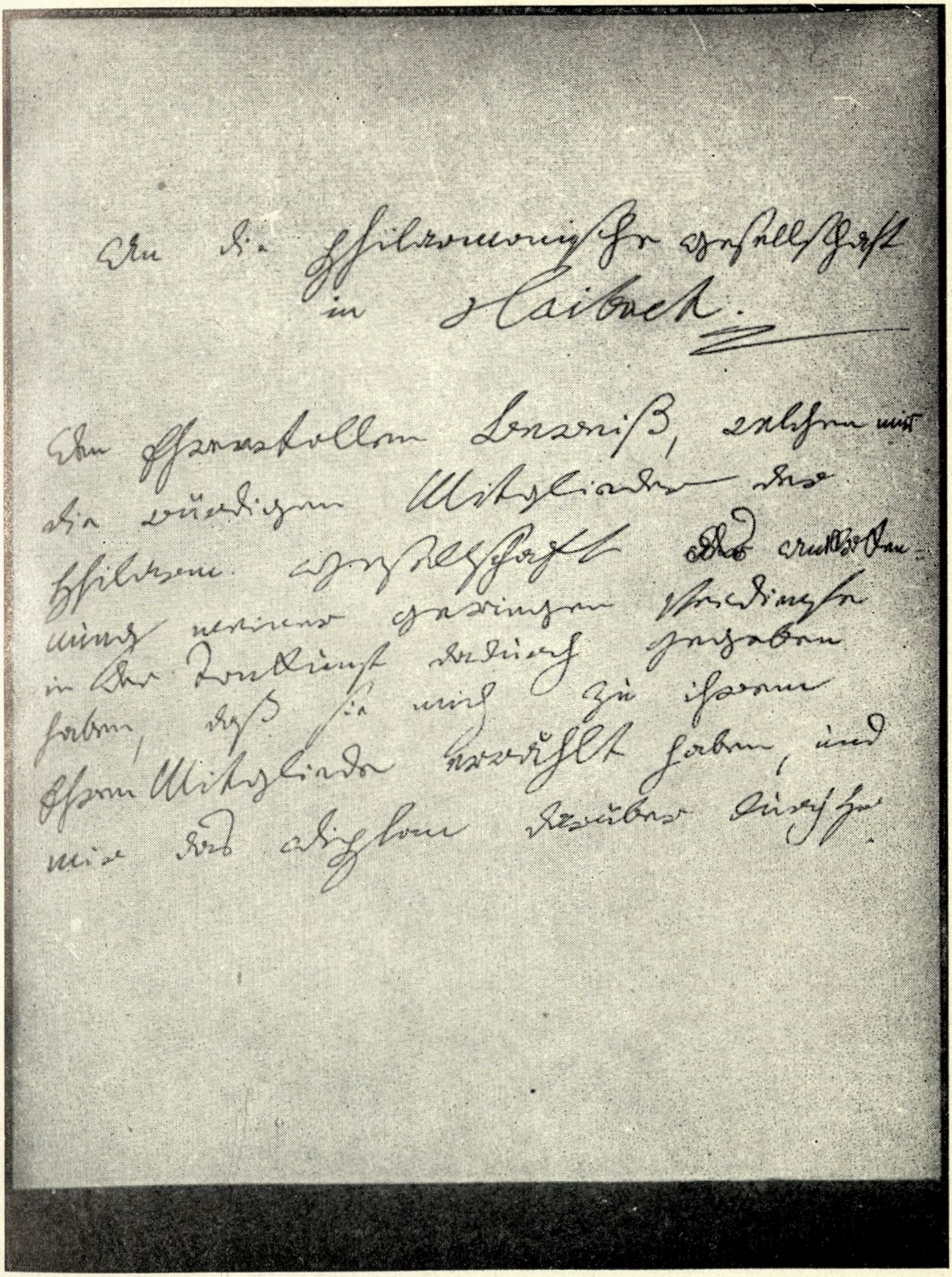
Der Anfang ist um 7 Uhr.

NAZNANILO O IZVEDBI HAYDNOVEGA »STVARJENJA« V LETU 1823
(primerek v FA, NUK, M.)

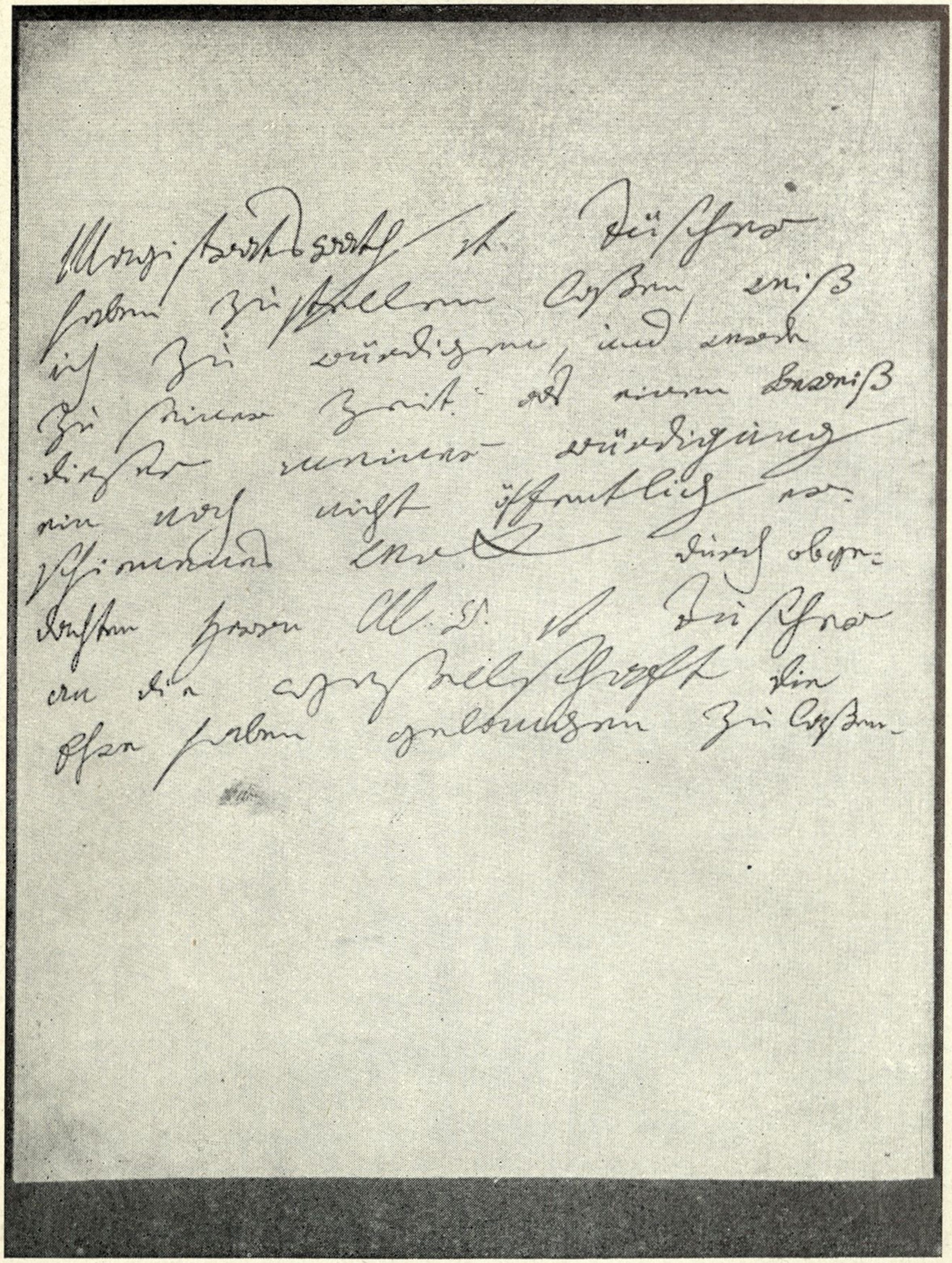
podrobneje še spoznali. Navedeni viri tega niso posebej poudarili, ker je bilo prikazano sodelovanje tako v navadi, da ni bilo posebej vidno.[195] Za najboljši koncert sezone so imeli koncert z dne 9. marca, ki je obsegal Méhulovo uverturo iz opere »Adrien«, Moschelesove »Variacije za klavir«, sopransko arijo z zborom iz Rossinijevega »Tancreda«, uverturo k »Lodoiski« Simona Mayra, Maysederjevo »Polonezo« za violino in finale iz Rossinijevega »Seviljskega brivca«. Sestava programa se torej v načelu sklada s smernicami, ki so v ta namen rabile že prej in tudi še pozneje.

Tudi v naslednjem letu so bili programi vodilno klasicistični. Spet so filharmoniki izvajali dela skladateljev, ki so že ves čas obvladovali linijo njihovih koncertov. Tako so se vrstili Beethoven, Haydn, Mozart, Moscheles, Hummel, Gyrowetz, Rossini, Paer, Giuseppe Niccolini, Spontini. Med novimi imeni pa naj za zdaj omenim dva: V. Matějko in Voříška (Worzischek). Zanimivejši med njima je Jan Hugo Voříšek, izvrsten pianist, ki je bil kot skladatelj popolnoma pod vplivom Beethovna, s katerim se je osebno poznal. V spored ju je gotovo vključil Mašek, ki je poskrbel, da so v tej sezoni izvedli tudi njegove »Variacije za harmonij z orkestrom«. Ta tri imena, Matějka, Voříšek in Mašek, govorijo za domnevo, da so bile skladbe predstavljene koncertnim obiskovalcem prej, kot se je Mašek razšel s filharmoničnim orkestrom, to je nekje v začetku leta 1822. Dirigiral jih je najbrž sam, saj ni verjetno, da bi jih bila izvedla s filharmoničnim orkestrom Altenburger ali Pommer. Kot zanimivost tega leta naj še omenim, da so na eni izmed filharmoničnih akademij izvedli tudi »Kvartet v f-molu« za klavir, violino, violo in čelo pruskega princa Louisa Ferdinanda. Ta princ, s pravim imenom Ludwig Friedrich Christian Prinz v. Preussen, je bil velik častilec Beethovna in se je nanj stilno povsem naslonil. Napisal je vrsto komornih in orkestralnih skladb, ki so jih kdaj pa kdaj izvajali tudi na ljubljanskih koncertih, bržkone ne toliko zaradi kvalitete, o kateri se sodbe razhajajo, kolikor zaradi skladateljevega rodu.

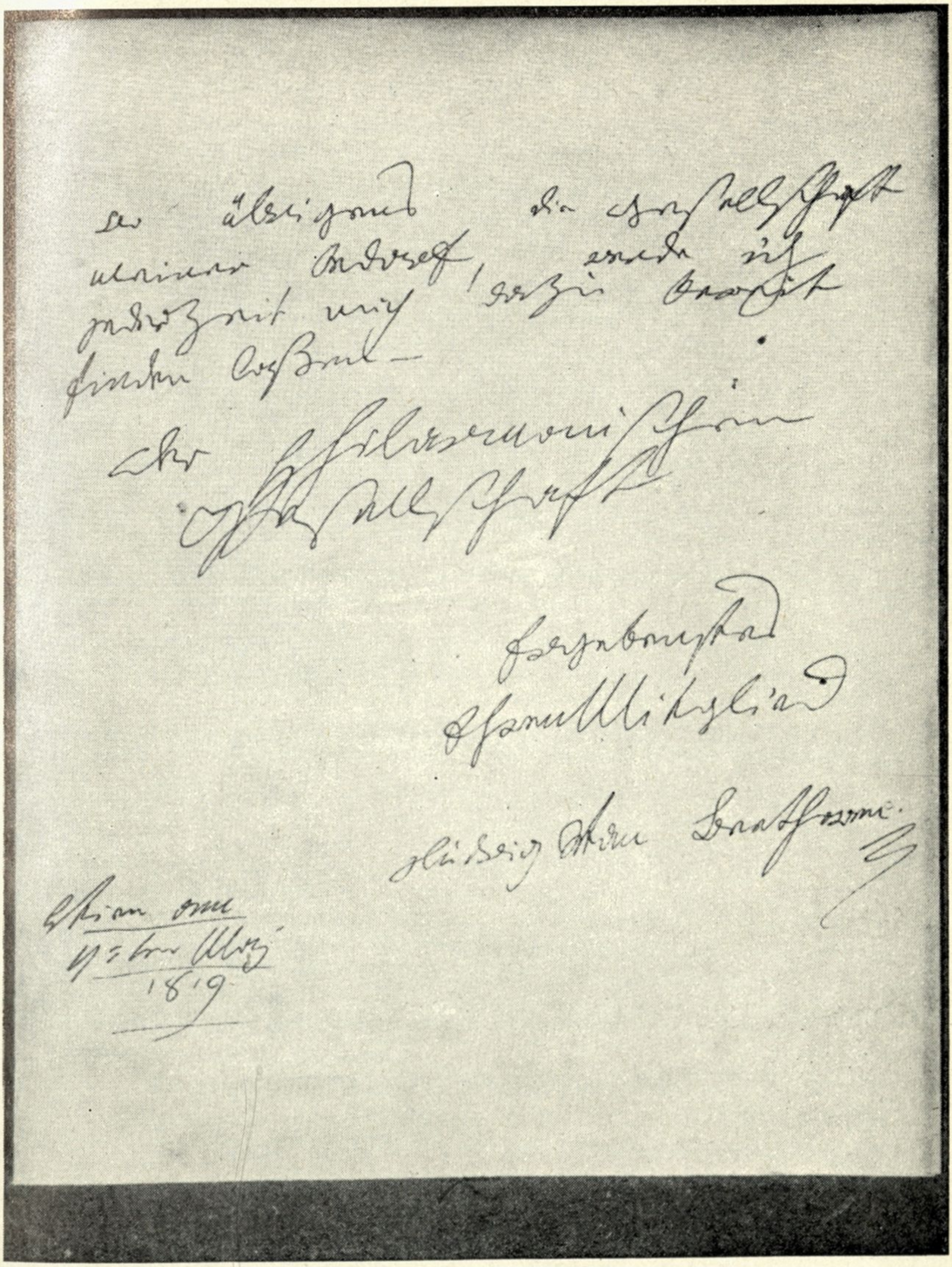
Če naj se zanesemo na strokovno vrednost koncertnih poročil, ki jih je pisal Henrik Costa,[196] je bil številčno sicer



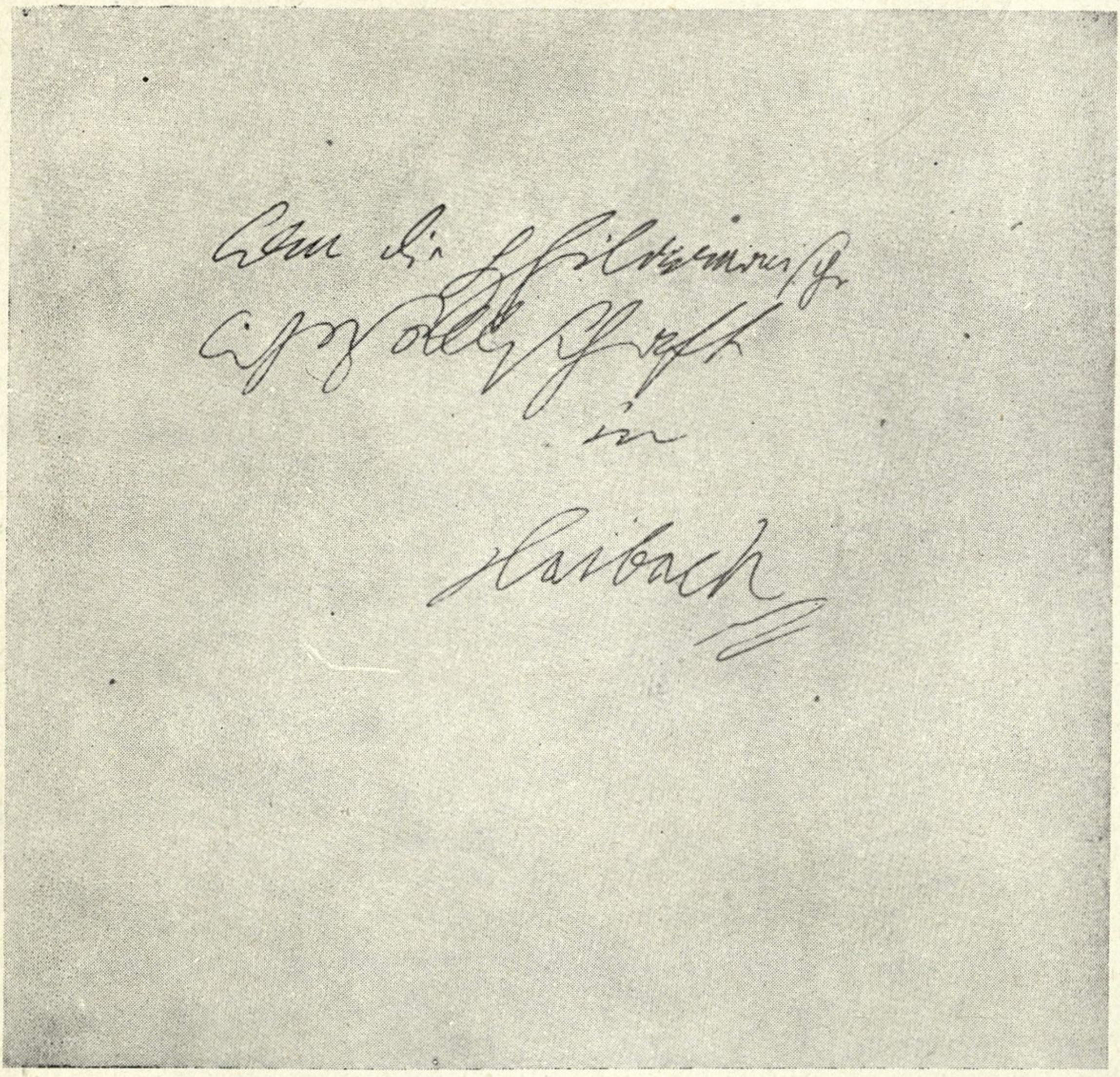
BEETHOVNOVO PISMO LJUBLJANSKI FD



BEETHOVNOVO PISMO LJUBLJANSKI FD



BEETHOVNOVO PISMO LJUBLJANSKI FD



BEETHOVNOVO PISMO LJUBLJANSKI FD

razredčeni orkester v tem letu kvaliteten. Podobno tudi pozneje, ko so se v sporedih starim spet pridružili novi skladatelji, večinoma še vedno usmerjeni v klasicistični stil. Tako Bernhard Romberg, ki smo ga srečali že nekajkrat, Karl Czerny in drugi. Poleg simfonične, komorne, solistične in vokalno-instrumentalne glasbe se je v dvajsetih letih 19. stoletja čedalje pogosteje uveljavljala tudi tako imenovana »Harmonienmusik« za pihala, ki so jo pisali ali iz lastnih skladb prirejali tudi pomembnejši komponisti. Med izvirnimi deli in priredbami za to zvrst, ki so jo vneto gojili tudi drugod in je ostala popularna še desetletja, navajajo med avtorji Moschelesa, Rossinija, Mozarta, Hummla, Beethovna, Kreutzerja, Spontinija, Cherubinija in druge.

Klasicistična linija je odločilno vodila programsko politiko filharmoničnih sporedov vse v leto 1829, gotovo nemalo po zaslugi Gašparja Maška in Beneša ter osrednjih osebnosti iz filharmonične direkcije, med njimi zlasti Janeza K. Novaka. Nova stilna naziranja, ki so se na filharmoničnih koncertih kazala sicer že nekaj časa, so bila poslej vedno občutnejša. Standardna dela glasbene klasike pa so kljub temu obdržala svojo vrednost, kot se analogno redno dogaja v razvoju glasbe in drugih umetnostnih področij nasploh ne glede na stil, ki ga zastopajo. V letu 1830 so n. pr. filharmoniki v šentjakobski cerkvi izvedli Mozartov »Requiem«. Sorodne skladbe so mogli Ljubljančani uživati tudi v naslednjih letih, tako leta 1834 Haydnov oratorij »Sedem poslednjih besedi« in Cherubinijev »Requiem«, leta 1844 pa Rossinijev oratorij »Stabat mater« in spet Mozartov »Requiem«. Zlasti priljubljen je bil Cherubini, ki je v zrelem razvoju zelo poglobil svoje ustvarjanje in se odmaknil od lahkotnosti italijanskega stila. Njegov »Requiem« ni vnemal poslušalcev nič manj kot koncertne skladbe Haydna, Beethovna ali Mozarta.[197]

Vmes so se seveda vrstile še ostale skladbe teh in drugih predstavnikov klasicističnega stila. Tako so filharmoniki izvajali razne Beethovnove in Mozartove uverture in posamezne simfonične stavke nekaterih mojstrov; sporedi navajajo tudi Hummlov »Septet za klavir, violino, čelo, kontrabas, klarinet, flavto in trobento« ter Beethovnov

»Septet za violino, violo, čelo, kontrabas, klarinet, fagot in rog«. Takih primerov zasledimo vse polno. Iz njih lahko spoznamo, da klasicistični stil oziroma njegova najvrednejša dela kljub nastopajočim novim idejam niso izgubila svojega pomena. V načelu so ga ohranila, čeprav se je število skladb, ki jih uvrščamo v ta stilni okvir, zmanjšalo.

V nekem smislu je poleg filharmoničnega orkestra razvijala koncertno dejavnost tudi ljubljanska škofovska kapela. Da bo slika koncertne reprodukcije v obdobju glasbene klasike na Slovenskem popolnejša, si jo oglejmo še s te strani, kolikor dopuščajo skrajno pomanjkljivi viri. Seznam skladb, ki nam rabi za osnovo, je sicer iz leta 1864. Njegova sestava pa je takšna, da smemo verjeti v domnevo, po kateri so skladbe tega seznama rabile izvedbam na ljubljanskem stolnem glasbenem koru že vse izza konca 18. in daleč v 19. stoletje.[198]

Delo škofovske kapele je bilo v glavnem odvisno od vsakokratnega vodje, ki je bolj ali manj narekoval tudi stilno linijo, in od instrumentalistov ter vokalistov, ki so jih po potrebi podprli tudi člani filharmoničnega orkestra. Takega sodelovanja je bilo sedaj sicer mnogo manj kot v času Akademije filharmonikov, vendar je v bistvu še vedno obstajalo. Razumljivejše je še zato, ker so se pri filharmoničnem delu angažirali deloma tudi stolni kapelniki in stalni instrumentalisti škofovske kapele, kar je povzročalo izmenjavo ali sodelovanje tudi v nasprotni smeri. Za čas Pellegrina Del Fiumeja so podatki tako nezanesljivi in skopi, da jasneje ne posvetijo v to vprašanje. Kljub temu vemo, da so posamezni instrumentalisti igrali tudi v filharmoničnem orkestru. Tako so za leto 1796 navedeni kot poklicni muziki filharmoničnega orkestra Jožef Moriz, Stech, Wagner in Venceslav Wratny (Wratni, Vratný),[199] ki jih deloma poznamo tudi kot angažirane instrumentaliste škofovske kapele. Ko je bil regens chori ljubljanske stolnice Anton Höller, ki je sam neposredno sodeloval s Filharmonično družbo in je bil tudi njen član, je bila zveza med obema institucijama, to je škofovsko kapelo in filharmoničnim orkestrom, nemara še čvrstejša. Manj verjetno se to zdi za razdobje, ko je prevzel vodstvo stolnega kora Gregor Rihar.

Ta je bil sicer član Filharmonične družbe, vendar njegova glasbena dejavnost ni bila tolikšna in tako utrjena kot na primer Höllerjeva. Navsezadnje je bil Rihar le bolj diletant, medtem ko je bil Höller poklicni muzik, kar je kljub še vedno aktualni vlogi ljubiteljev glasbe in ugledu, ki so ga uživali tudi v tedanjem času, vplivalo na širino ter globino prizadevanj. Razen tega je v primerjavi s škofovsko kapelo iz časa Pellegrina Del Fiumeja in Höllerja glasbeni kor stolnice zdaj znatno upadel in še bolj kot prej izgubil pomen instrumentalnega ansambla.

Znano nam je že, da se je cerkvena glasba krčeviteje oprijemala tradicije kot posvetna. To velja tudi za njeno stilno usmerjenost. Če se je moral ob prehodu v 19. stoletje celo filharmonični orkester še ozirati v preteklost in pri svojih glasbenih sporedih segati po skladbah iz poznega baroka ter rokokoja, je bila ta linija še veliko bolj vidna v delu škofovske kapele. Omenjeni seznam nedvomno ne obsega vsega, kar je bilo pod konec 18. in v prvih desetletjih 19. stoletja v stolnem glasbenem arhivu. Mnoge skladbe so se v razmeroma dolgem razdobju že porazgubile, nekatere so izločili, novih še ne vključili. Kljub temu nudi dovolj gradiva za ugotavljanje stilne linije škofovske kapele.

Med skladbami, ki jih navaja ta vir, prevladujejo maše, rekviemi, ofertoriji in graduali. Njihovi avtorji so med drugimi Joseph Eybler (maši št. 1 v es-duru in št. 2 v d-molu, rekviem v c-molu), Johann Bapt. Schiedermayer (Pastoralna maša št. 14, op. 72, Missae solemnis v c-, d-, g- in f-duru, izmed teh po dve različni v c- in g-duru, rekviem v es-duru), Joseph Haydn (Missa v b-duru, št. 4), Michael Haydn (dve maši in ofertorij), Antonio Diabelli (maše), Vincenc Mašek (maša v c-duru, št. 3), J. N. Hummel (ofertorij Alma virgo), Ignaz Seyfried (Missa v c-duru), Joseph Schnabel (Missa v as-duru), Karl Czerny (ofertorij v d-duru: Ave, gratia plena), Johann Gänsbacher (Te Deum) in Gottfried Weber (Missa v f-duru). Poleg njih so s številnimi cerkvenimi skladbami zastopani še komponisti, katerih ustvarjanje in drugo glasbeno delo se je delno ali v celoti odvijalo v Ljubljani: Anton Höller, Venceslav Wratny, F. B. Dusík, Del Fiume, Gašpar Mašek in Leopold Ferdinand Schwerdt.

Ta seznam je doslej edini dokument, iz katerega vemo, da sta Wratny in Del Fiume skladala. Za prvega navaja mašo za štiri glasove in orgle, za drugega pa dve maši (Missae brevis v b- in es-duru). Gotovo sta oba instrumentalista napisala še kaj več, kot nam je znano. Zlasti velja ta domneva za Pellegrina Del Fiumeja, ki je imel kot škofov kapelnik največ možnosti za izvedbo svojih skladb. Oba pa sta nedvomno skladala tudi na področju posvetne glasbe. Wratny je imel priložnost za izvajanje v Filharmonični družbi, kar potrjuje tudi »Musicalien-Catalog«, ki omenja njegov koncert in s tem dokazuje tudi njegovo skladateljsko delo v tej smeri. Kakšen je bil ta koncert, iz vira ni mogoče spoznati. Del Fiume pa je mogel biti kot skladatelj aktualen po eni strani za Filharmonično družbo, po drugi pa tudi za škofovski dvorec, kjer so ob posebnih priložnostih izvajali posvetne skladbe. Skoraj nemogoče se zdi, da ne bi bil uporabil omenjenih možnosti. Vendar ga kot skladatelja posvetnih del »Musicalien-Catalog« ne navaja.

Stilno so bili V. in G. Mašek, Dusík, Höller, Wratny, verjetno tudi Del Fiume in deloma še Schwerdt na prehodu iz baroka v zgodnji klasicizem. Vsi drugi so bili sodobniki in deloma že nadaljevalci dunajske klasike. To pojasnjuje tudi idejno smer ljubljanske škofovske kapele v prvi polovici 19. stoletja. Podobno kot filharmonična je bila tudi njena linija značilno klasicistična. Delež baroka in prehodnega stila je bil v njej gotovo večji, kot ga poznamo iz nadvse pomanjkljivih virov. Prikazane podobe pa bistveno ne bi spremenili, tudi če bi zanje vedeli. Vpliv klasicizma na delo škofovske kapele je bil očiten in presenetljiv, tako močan, da je po vseh znamenjih prevladoval kljub še vedno izrazitim baročnim vplivom. To je pač treba pripisati dvema činiteljema. Po eni strani je cerkvena glasba povsod in tudi v Ljubljani privzela klasicistične elemente. Nastajale so cerkvene skladbe, ki so bile še vedno polne posvetnega duha in so imele bolj koncertni kot liturgični karakter in namen. Zoper to so se nekateri krogi sicer zagrizeno bojevali, a še brez uspeha. Po drugi strani pa je pospešila klasicistično usmeritev škofovske kapele tudi filharmonična dejavnost, ki ni ostala brez odmeva. Filharmonični koncerti so neposredno

vplivali na oblikovanje estetskega okusa poslušalcev, ki so v cerkvi kot verniki seveda zahtevali nekaj sorodnega temu, kar so poslušali na filharmoničnih prireditvah. Se pravi, da se je morala s stolnega kora glasiti glasba, ki se stilno ni mogla kdovekaj razlikovati od glasbe v koncertnih dvoranah.

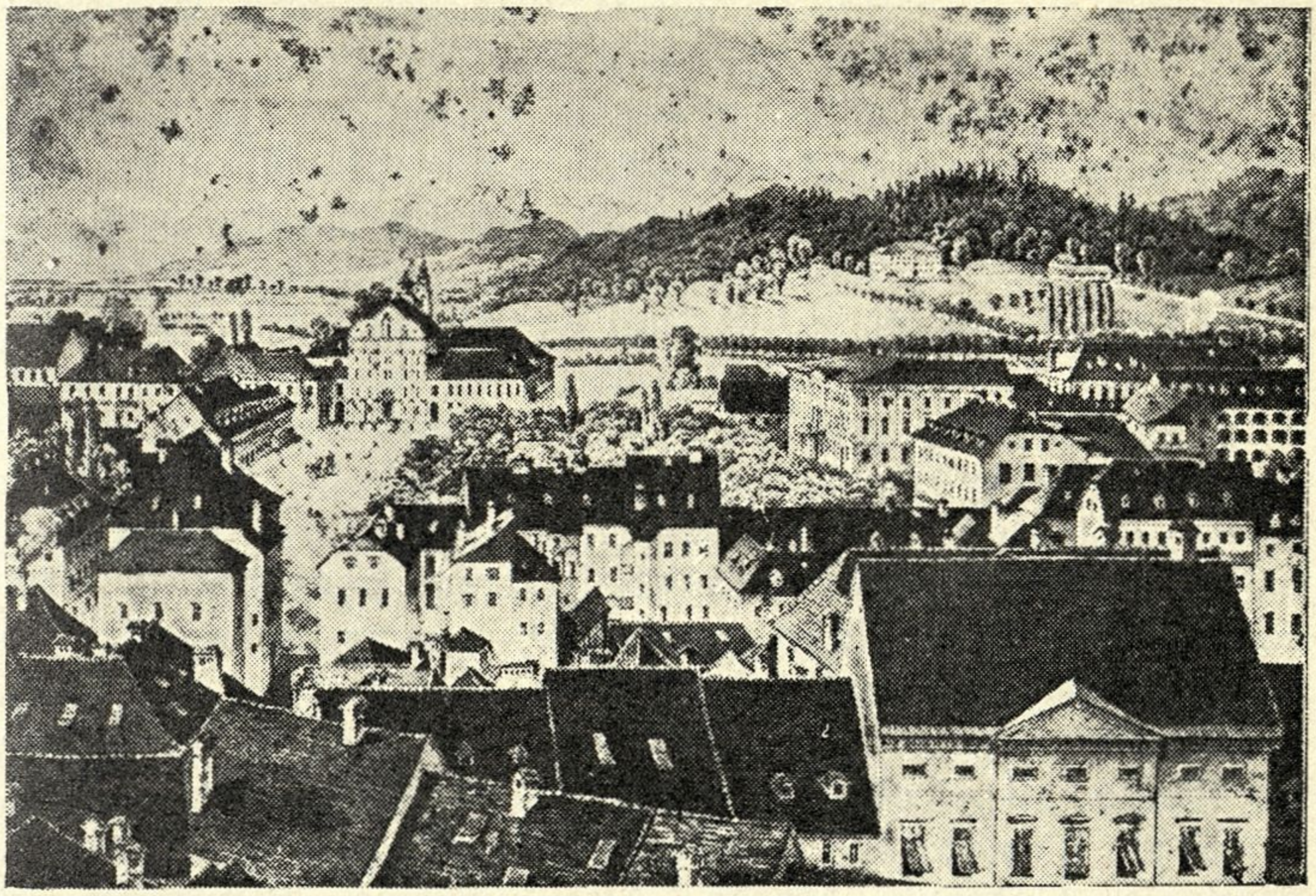
Glasbena dejavnost ljubljanske škofovske kapele je bila torej precej koncertna, kar utemeljuje osvetlitev načina in dela koncertne reprodukcije nasploh tudi s te strani. Bila je instrumentalna, vokalno-instrumentalna in vokalna, o čemer sklepamo iz del omenjenega seznama. Najbrž ni kdovekaj vplivala navzven, saj se je v takem obsegu mogla gojiti le v katedrali ali kvečjemu še v velikih župnijskih cerkvah. Za te pa nimamo takih podatkov, zato se zdi, da je kot edina katedrala tega razdobja na Slovenskem samo ona lahko opravljala reproduktivno delo v ožjem pomenu besede. Analogno velja tudi za filharmonični orkester kot nosilca glasbene reprodukcije posvetne smeri. Tudi glede tega ni bilo nikjer na Slovenskem ne razvojnih ne tehničnih pogojev in možnosti, ki bi dovoljevale podobno delo, kot so ga opravljali ljubljanski filharmoniki.

Po dosežkih in razvojnem pomenu se seveda ljubljanska škofovska kapela ni mogla meriti s filharmoničnim orkestrom. Vendar si je prizadevala, da bi tudi ona sodelovala pri razvijanju glasbene reprodukcije. Seveda so bili motivi, ki so jo vodili v prizadevanjih, in cilji, ki jih je imela, povsem drugačne narave. Rezultati pa so bili vendarle v korist reproduktivnemu delu nasploh, četudi so bili njeni uspehi v vsakem oziru manjši, časovno krajši in omejeni na cerkveno glasbeno delo. Poleg tega so na storitve škofovske kapele vplivale razne notranje težave organizacijskega značaja, vedno očitnejše težnje po duhovni reformi in čedalje močnejše upadanje njene vloge. Vse to jo je znatno oviralo in ni dovolilo takih efektov cerkveno glasbene reprodukcije kot ob mnogo ugodnejših razmerah nekoč v preteklosti.

Za realizacijo svojih glasbenih ciljev sta seveda škofovska kapela in Filharmonična družba potrebovali ustrezno število in kvaliteto izvajalcev. Zahteve stolnega kora so bile glede tega majhne. Funkciji kapelnika in

organista sta bili včasih združeni v isti osebi, največkrat pa samostojni in ločeni. Nadalje so imeli štiri pevce, kot je bila navada že od prej. Le da so zdaj dečke pevce začeli zamenjavati s pevkami, čeprav po predpisih niso bile zaželene. Poleg teh so imeli nekaj instrumentalistov, ki so bili še vedno jedro glasbenega kora. Ko je bil regens chori Rihar, se situacija iz Höllerjevih časov v glavnem še ni spremenila. Novi vodja stolne kapele je sicer želel zmanjšati vpliv instrumentalistov, morda jih je hotel postopoma tudi odpraviti. Tega pa ni nikoli dosegel. Tradicija dolgih desetletij in stoletij je bila premočna in je uživala podporo visokega klera. Pač kaže, da se je pod Riharjem število instrumentalistov zmanjšalo. Po podatkih, ki so na voljo, naj bi bili v njegovem času na stolnem glasbenem koru trije violinisti, čelist, kontrabasist in dva pavkista. S tako zasedbo in tem številom glasbenikov kajpada ne bi bili mogli izvajati skladb, ki so jih imeli v arhivu in so jih seveda tudi praktično uporabljali. Zato domnevamo, da so ali viri o instrumentalistih škofovske kapele tega časa pomanjkljivi ali pa so si potrebne instrumentaliste kdaj pa kdaj izposojali ali jih od primera do primera najemali. Priložnosti je bilo v ta namen več ko dovolj. Člani gledališkega in filharmoničnega orkestra ter vojaških kapel, razni muziki, ki so v razmeroma velikem številu prihajali v Ljubljano in se tu občasno ukvarjali s privatnim poučevanjem instrumentov in petja, vsi ti so za plačilo gotovo radi priskočili na pomoč, kadar so v stolnici izvajali skladbe z večjo instrumentalno zasedbo. Poleg njih je mogla škofovska kapela računati še z diletanti, ki so v okviru filharmoničnega orkestra ali izven njega gojili instrumentalno igro in so bili za sodelovanje na stolnem koru nedvomno vedno na voljo. Tu in tam so v škofovski kapeli potrebovali še kakega solista, instrumentalista ali pevca, ki so ga dobili iz filharmoničnega orkestra ali iz Stanovskega gledališča ali pa iz vrst v Ljubljani gostujočih tujih umetnikov.

Glasbena dejavnost škofovske kapele je bila kljub skromnosti torej kar dovolj široka, vendar še zdaleč ne tolikšna, da bi se mogla vzporejati s filharmonično ali da bi imela večji vpliv na rast reproduktivnih kadrov. Glede tega



LJUBLJANA V PRVI POLOVICI 19. STOLETJA

so bile njene potrebe zelo omejene, še bolj zato, ker je bila največkrat odvisna od izvajalcev, ki niso bili njeni stalni člani. Več stalnih izvajalcev si tudi zato ni mogla privoščiti, ker so bile njene ekonomske možnosti v ta namen zelo zožene. Ker je sčasoma postala glasbena institucija povsem sekundarnega pomena, je to zmanjšalo njeno vlogo in ji počasi, a odločno odvzemalo tudi pripravljanje mladih instrumentalistov in vokalistov celo za lastne potrebe. Saj sta bili zdaj v ta namen novi, močnejši in v novo življenje realneje usmerjeni ustanovi javna glasbena šola in zlasti Filharmonična družba. Niti ti instituciji pa nista mogli izpolnjevati nalog, ki sta jih hoteli oziroma bi jih bili morali. Kako šele naj bi se bilo to v novih razmerah posrečilo škofovski kapeli, ki je imela za take namene neprimerno manj možnosti.

V primerjavi s škofovsko kapelo je bilo delovno področje Filharmonične družbe po obsegu in značaju

popolnoma drugačno. Da ga je mogla oživiti in tako upravičiti svoj obstoj, je potrebovala vseh vrst izvajalce: poleg kapelnikov in članov orkestra ter komornih ansamblov tudi soliste, pevce in instrumentaliste. Če upoštevamo, da je vsak teden prirejala akademije in pogosto tudi koncerte za širšo publiko ter hkrati dajala instrumentaliste tudi za potrebe gledališkega orkestra, je bila njena dejavnost zelo razsežna. Morala pa je biti tudi kvalitetna, kajti razvajena ljubljanska koncertna publika se ni kar tako zadovoljila ne z orkestrom ne z vsakim solistom. Poleg tega so morali sestavljavci sporedov skrbno paziti na zanimivost tako glede skladb kot glede izvajalcev. Prijeme, ki so jih uporabljali pri izbiri skladb, smo že spoznali, druge podrobnosti v tej smeri, predvsem glede izvajalcev, pa se bodo razkrile v nadaljnjem razpravljanju.[200]

Filharmonični orkester je imel sicer svoje stalne kapelnike ali direktorje orkestra, ki jih že poznamo za obdobje klasicizma: Jellemitzkega, Janeza K. Novaka, Eisslerja, Gašparja Maška, Altenburgerja, Pommerja in Beneša. O kapelnikih diletantih in njihovih sposobnostih so poročila razen splošnih navedb neznatna. Nekoliko obsežnejša so za Ledenika, ki ga od leta 1829 naprej dolgo navajajo kot direktorja orkestra v funkciji kapelnika; Ledenik se je kljub novo nastopajočim idejam trdovratno zavzemal za to, da bi klasicizem še nadalje vodilno usmerjal programsko politiko Filharmonične družbe. Iz raznih virov sklepamo, da je bil dober dirigent, ki pa ni presegel ravni svojih tovarišev iz diletantskih vrst.

Izčrpnejši so podatki o poklicnih kapelnikih. Ob Maškovem nastopu v Ljubljani sicer še ni bila navada, da bi v poročilih podrobneje ocenjevali kapelnike. Več so se pisci mudili pri solistih, zlasti pri pevkah. Mašek pa je moral biti izvrsten dirigent s kvaliteto, ki je ljubljanski direktorji orkestra diletanti niso mogli imeti. Drugače ne bi bil tako impresioniral poročevalca že omenjenega koncerta z dne 9. marca 1821, ki mu je izrekel neverjetno pohvalo: »Kapelnik Mašek je slavil z ljubljanskim diletantskim orkestrom najlepši triumf.« Še leto ni minilo od tega dogodka, pa je moral kljub temu iti in se umakniti

diletantom. Omenjena ocena pa potrjuje, da njegovega odhoda iz filharmoničnega orkestra niso povzročili strokovni neuspehi.

Več sreče je imel Beneš, ki je bil filharmonični kapelnik dlje kot Mašek. Sporedi njegovih koncertov kažejo velik smisel za stilno enotnost kljub nujnim koncesijam poslušalcem in dober estetski okus, ki ga je imel ta odlični glasbenik. O kvaliteti njegovih izvedb posredno priča tudi poročilo o Haydnovem »Stvarjenju«, ki so ga v letu 1823 filharmoniki spet predstavili svojemu občinstvu. V njem je rečeno, da je bila izvedba tokrat mnogo boljša kot pred leti tako glede pevcev, ki so bili številnejši, kot glede solistov in zbora ter orkestra. Pisec poročila zelo hvali preciznost zborovskih vstopov in točnost orkestra.[201] Na katero izvedbo »Stvarjenja« je mislil, ni razvidno. Vsekakor na eno pred letom 1820, iz česar med vrsticami razberemo tudi njegovo razlikovanje med kvaliteto kapelnikov profesionalcev in amaterjev.

Poleg stalnih kapelnikov so dirigirali ljubljanske filharmonične koncerte tudi razni gostje. V letu 1818 sta bila poleg Eisslerja vsaj še dva za pultom: Höller in Handschuh. Höller je vodil koncert 26. junija in poleg svojih dveh skladb dirigiral tudi dela Mozarta, Cherubinija, Karla Hasslingerja in enega izmed štirih znanih Cramerjev, najbrž Johanna Baptista. Istega leta se je 18. decembra predstavil Carl Handschuh, ki je bil sicer kapelnik godbe infanterijskega regimenta kneza Reuss-Plauena.

Poslej za precej let podatki manjkajo. Deloma najbrž zato, ker so pomanjkljivi, deloma pa morda tudi spričo navzočnosti takih dirigentov, kot sta bila Mašek in posebej Beneš, s katerima bi bili vojaški ali gledališki kapelniki težko konkurirali. Tu pa tam sicer srečamo kako novo osebo za dirigentskim pultom, na primer Leopolda Ferdinanda Schwerdta. Le da so taki primeri redki in osamljeni, največkrat omejeni na en nastop. Nekoliko pogostnejši so spet v tridesetih letih, ko je bilo za dirigente goste pod Ledenikovim vodstvom najbrž več priložnosti. Tako je v letu 1834 in tudi pozneje dirigiral filharmoničnemu orkestru kapelnik

Stanovskega gledališča Carl Till, leta 1838 pa Andrej Dvořáček (Dworzaczek), ki je bil kot Till gledališki kapelnik.

Ti in drugi gostje, ki so bili občasno še dirigenti filharmoničnih koncertov, so seveda sporede krojili ustrezno svojim zmogljivostim in umetnostnim naziranjem. Na načela filharmonične programske politike bistveno niso vplivali. Pač pa kažejo njihova gostovanja sodelovanje in povezanost med filharmoničnim, gledališkim in vsakokratnim vojaškim orkestrom, ki je bilo zlasti med Filharmonično družbo in Stanovskim gledališčem v najrazličnejših oblikah. Ena izmed njih je bila izmenjavanje kapelnikov, ki je bilo v nekaterih primerih mnogo trdnejše kot v Tillovem in Dvořáčkovem. Saj so bili filharmonični kapelniki ali prvi violinisti včasih tudi kapelniki ali direktorji gledališkega orkestra. Ob tem naj takoj pripomnim, da je imela v takih primerih vodilno vlogo vedno in redno Filharmonična družba. Kapelniki so bili nekako do leta 1822 najprej njeni ljudje. Ona jih je vabila v ljubljansko mesto, nudila pa jim je še možnost enake ali sorodne zaposlitve v Stanovskem gledališču. Mašek in Beneš sta oba prišla v Ljubljano po njeni iniciativi. Kaže, da je Filharmonična družba tudi pozneje dosledno varovala svojo osrednjo funkcijo, ki jo je imela v glasbenem življenju in si jo je pridobila razmeroma kmalu. Nasproti Stanovskemu gledališču, ki je imelo mnogo daljšo tradicijo, je bila v boljšem položaju zato, ker je imela in tudi potrebovala obsežnejši orkester. Ta je imel kolikor toliko stalen karakter, kar je seveda vplivalo tudi na vlogo njegovih kapelnikov v primerjavi z manjšim in manj stalnim gledališkim orkestrom.

Mašek je bil kapelnik tu in tam, v Filharmonični družbi in v Stanovskem gledališču. Gledališki program z dne 9. marca 1824 omenja Beneša kot direktorja »des hiesigen ständischen Orchesters«. Takrat so v Stanovskem gledališču izvedli prvo dejanje Rossinijeve opere »Aureliano in Palmira«, prej pa je bil koncertni program, na katerem so predstavili uverturo k Boieldieujevi operi »Jean de Paris«, Beneševo »Polonaise« za violino in orkester ter razne arije s spremljevanjem orkestra. Na istem sporedu je kot kapelnik omenjen Michael Mayer. Iz tega sklepamo, da je bil Beneš

direktor gledališkega orkestra v novejšem smislu, se pravi le prvi violinist. Vendar je skoraj gotovo, da je tu in tam dirigiral orkestru Stanovskega gledališča kot prvi violinist filharmoničnega orkestra tudi Eduard Jaëll. Ta je 23. marca 1822 vodil predstavo Mozartove opere »Don Giovanni« in iz sporeda lahko izvemo, da so takrat kot pogosto prej in pozneje v orkestru sodelovali tudi mnogi diletantje.[202]

Podobnih stikov je bilo še vse polno v zgodovini ljubljanskega Stanovskega gledališča in Filharmonične družbe. Poleg kapelnikov in direktorjev orkestra je Filharmonična družba pogosto dajala gledališkemu orkestru svoje izvajalce instrumentaliste.[203] Ti so sodelovali v Stanovskem gledališču vedno, kadar so tam potrebovali večji in kvalitetnejši orkester. Gledališki programi so to vselej tudi vestno zabeležili. Tako beremo, da bo predstava »mit verstärkten Chor und Orchester« ali da bo orkester »durch die gütige Mitwirkung der P. T. Herren Mitglieder hiesiger philharmonischen Gesellschaft doppelt besetzt« ali »aus besonderer achtungswerther Güte ... mehrere P. T. Hrn. Musik-Dilettanten die Gefälligkeit haben, mitzuwirken, um alle hierin vorkommenden Gesangstücke ausführen zu können« in podobno. Naj so gostje navedeni posredno ali neposredno, v vsakem primeru gre za filharmonike diletante in ne za poklicne muzike, člane filharmoničnega orkestra, ki so bili po analogiji kapelnikov največkrat tudi stalno angažirani člani gledališkega orkestra.

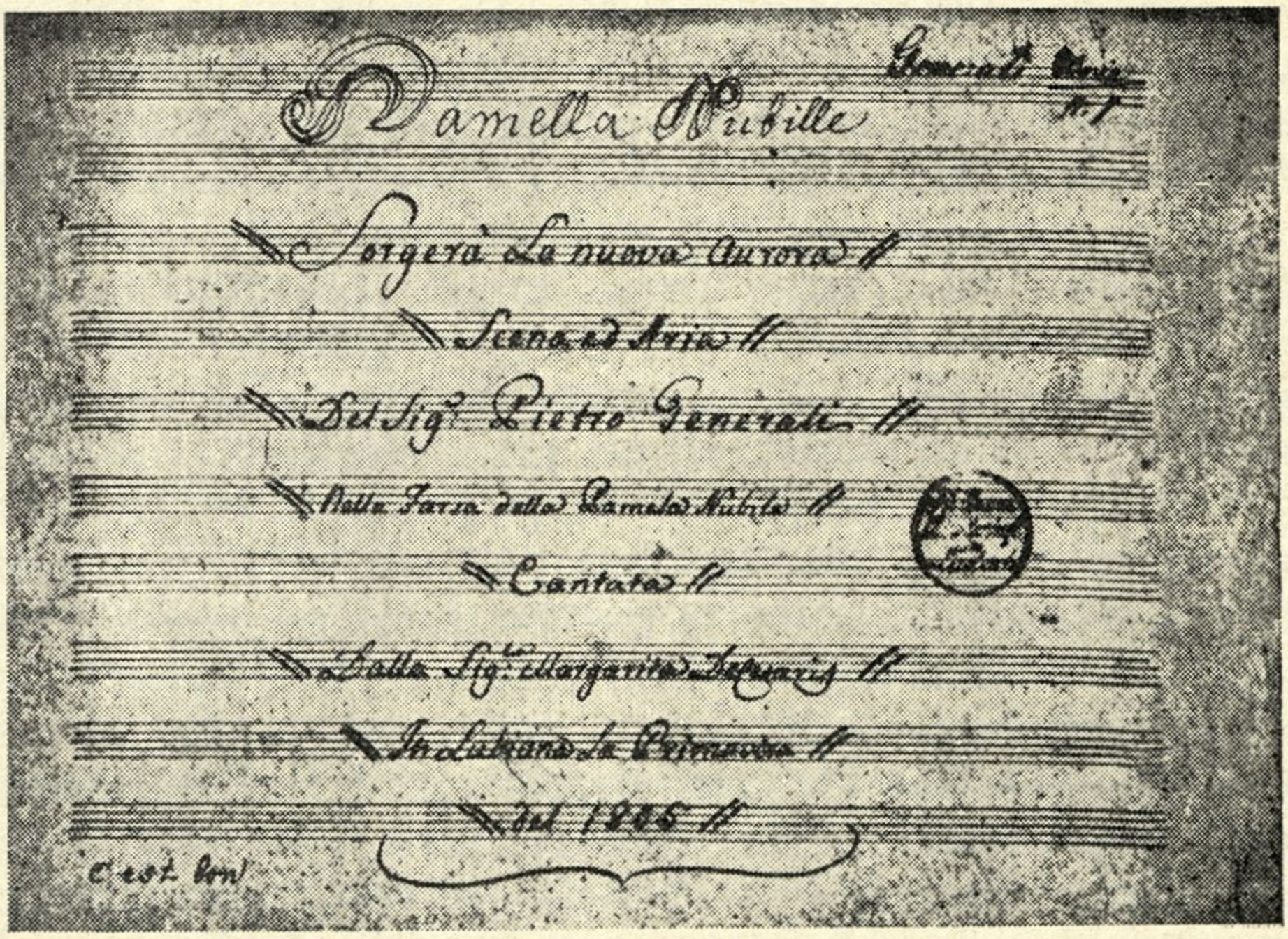
Po drugi strani so na filharmoničnih akademijah obsežno sodelovali tudi pevci gledaliških družin, ki so v Stanovskem gledališču prirejale glasbene predstave. Do leta 1816 izčrpni sporedi filharmoničnih prireditev manjkajo. Zato bi bilo tvegano v tej smeri rekonstruirati delež pevcev, četudi nam je gradivo za Stanovsko gledališče na voljo. Poslej pa nudijo sporedi akademij jasno in precej precizno sliko o sodelovanju raznih pevcev in pevk ter številnih instrumentalistov.

V letu 1816 sta pela vsaj beneški tenorist Fabri in tenorist Hiller. Prvi je na filharmonični akademiji 17. maja izvedel arijo iz neke Cimarosove opere, Johann Hiller pa se je predstavil na koncertu 31. maja. Bil je gledališki pod-

jetnik, zraven menda tudi kapelnik, seznami Filharmonične družbe ga omenjajo tudi kot njenega člana. V letu 1818 je koncertirala v Ljubljani Maria Teresia de Sessi, slavna pevka in članica filharmonij v Benetkah in Cremoni, ki jo je spremljal filharmonični orkester. Občinstvo se ji je očitno prikupilo, ker je poslej še večkrat nastopila v tem mestu. V letu 1821 bi bila morala peti na filharmoničnem koncertu Teresa Moren in Bartolomeo Stella, oba člana italijanske operne družbe. Morenova naj bi bila zapela na filharmoničnem koncertu 17. aprila cavatino iz Rossinijevega »Tancreda«, pa je ni zaradi preutrujenosti, kot pravi opomba na sporedu, prav tako tudi ne njen partner Stella. Očitno so bili operisti ob ljubljanskem kongresu tako zelo preobloženi z delom, da niso mogli vselej sodelovati na filharmoničnih prireditvah. Naslednje leto so pevka Prunnerjeva in pevca Zilioli ter Pedrizzi izvedli na koncertu tercet iz Rossinijeve opere »L'inganno felice«. Morda so bili iz gledališke družbe Lorenza Gindla in ne iz kake italijanske operne skupine, o kateri ni znano, da bi bila tedaj gostovala v ljubljanskem mestu. Ko je znamenita kontraltistka Thekla von Werz, članica beneškega gledališča »Odeon«, potovala na Dunaj, je mimogrede leta 1824 pela tudi v Ljubljani. To leto so filharmonične akademije obogatili še nekateri drugi pevci. Med njimi sta bili Luisa in Teresa Crassa (Grassa, Grasa) iz italijanske operne družine Giuseppeja Fioranija, ki sta peli duet iz Rossinijeve opere »Aureliano in Palmira«. Za prihodnje leto srečujemo na koncertnih sporedih tudi pevca Carla Tröla in Johanna Essingerja; prvi je bil tenorist, drugi basist, oba pa sta bila člana v Ljubljani gostujoče gledališke družine Carla Meyerja.

Za leta 1826—1829 niso znani tuji pevci, ki bi peli na filharmoničnih akademijah, najsi bi bili od drugod ali iz Stanovskega gledališča. Nemara je temu vzrok vrzel v virih, morda pa v primerjavi s prejšnjimi sezonami skrčeno glasbeno delo ljubljanskega gledališča. Pevci so bili spet številnejši v letu 1830. Tedaj so na filharmoničnih akademijah peli Anton Adolph (Adolf), Marie (Henriette?) Henkel, Elise Görgl in Mad. Catalani. Za zadnjo podatki niso zanesljivi. Prvi trije so bili člani gostujoče gledališke družine

Franza in Josepha Glöggla. Tej je pripadal tudi Carlo Conti, ki je pel pri filharmonikih leta 1831. V sezoni leta 1833 so poslušalci poleg pevcev gledališke družine Amalije Maškove (Maurer, Joseph Kugler, Friedrich Bartholemy, Rosalie Peréchon) lahko občudovali slovečo pevko Adelaide Sartori iz Bologne. V letih 1834 in 1835 je nekajkrat nastopila »Sängerin des hiesigen ständischen Theaters« Katharina



FRAGMENT IZ PARTITURE GENERALIJEVE OPERE
»PAMELLA NUBILLE«
(primerek v NUK, M.)

Ney (Mey?). Tenorist Carl Harm je leta 1836 ob neki priložnosti zapel arijo »Meco all'altar di Venere« iz Bellinijeve »Norme«. Tudi pozneje je sodelovala na filharmoničnih koncertih vrsta pevcev iz Stanovskega gledališča: leta 1837 Eduard Leithner, leta 1838 Franz Mellinger in Dlle. Eder, v letih 1839 in 1840 Johann N. Mayr. V letu 1841 so peli Alois Cosma, Franz Stampfl, Correggio in pevki Dlle. Thêvenard ter v. Wittenau, ki so bili morda vsi iz gostujoče italijanske operne družine.

V takem stilu so sodelovali pevci na filharmoničnih prireditvah tudi pozneje. Deloma so bila med njimi znamenita imena, bolj ali manj pa so bili rutinirani pevci Stanovskega gledališča. Ti in drugi pevci v Ljubljani gostujočih nemških in italijanskih opernih družb, ki jih ne zasledimo na sporedih filharmoničnih akademij, so skupno z drugimi gosti vplivali na publiko tako glede estetskega okusa kot glede tehničnih fines. Potemtakem ni nerazumljivo, zakaj so bili poslušalci tako zelo zahtevni in izbirčni, kot vemo iz ohranjenih virov. Še večji pomen so imeli tuji pevci zato, ker so posredno vplivali tudi na formiranje in tehnično raven domačega solističnega pevskega naraščaja, ki so ga v razvoju neposredno spodbujale mnogoštevilne filharmonične akademije. Te so zaradi obsežnosti svojega dela in načina sestavljanja sporedov potrebovale večje število pevcev, kot so ga mogle dobiti iz Stanovskega gledališča ali s pomočjo bolj ali manj slučajnih gostov, ki so skozi Ljubljano potovali v večje glasbene centre, se tu ustavili za dan ali dva in ob tej priložnosti koncertirali.

Iz navedenih razlogov je postalo izobraževanje domačih pevcev, ki bi lahko delovali tudi kot solisti, bolj sistematično kot prej. Izdatno pomoč je v tej smeri nudila pevska šola Filharmonične družbe, čeprav je bil njen osnovni namen pripravljanje pevcev filharmoničnega pevskega zbora. Vendar so iz nje izšli ali so si v njej pridobili vsaj temeljno izobrazbo mnogi solistični pevci, ki jih lahko pogosto zasledimo na sporedih filharmoničnih akademij. Deloma pa so se gotovo šolali tudi pri raznih v Ljubljani delujočih opernih pevcih, zlasti pri Amaliji Maškovi.

Število domačih ali naturaliziranih pevcev, ki so se deloma zaposlili v gledališču, deloma pa delovali privatno ali so bili le ljubitelji glasbe, pa kljub temu na precej visoki kvalitetni ravni, je po letu 1816 nepretrgano raslo. Že tega leta so nekateri nastopali na filharmoničnih koncertih, tako Neumannova, najbrž Margareta Neumann, rojena Marno, tajnik administracije državnih posestev Karl pl. Zur, tenorist Jožef Mikš, ki je bil vsestransko sposoben glasbenik, in sopranistka Klementina Kappus iz družine plemenitih Pichelsteinov. Peli so duete iz oper Carla Guglielmija in

Giuseppeja Farinellija. V nadaljnjih letih je še več takih pevk iz boljših ljubljanskih družin iz zadovoljstva pač rado sodelovalo na filharmoničnih koncertih, nikakor pa se niso želele vključiti v gledališko delo. To je bil pač užitek za visoko oziroma tako imenovano boljšo družbo, po družbeni etiketi pa ni bilo priporočljivo za zaposlitev plemiških in meščanskih hčera. Seveda so bile izjeme, a v Ljubljani na splošno ne.

Pravi dogodek je bila na filharmoničnih koncertih od leta 1820 naprej Amalija Mašek-Horny, sicer poklicna operna pevka, ki v Ljubljani ni bila prehodno kot mnogi njeni tovariši iz Stanovskega gledališča, ampak je tu ostala z možem Gašparjem in aktivno posegala v razvoj ljubljanskega glasbenega življenja vse do svoje smrti leta 1836. S tehničnimi spretnostmi svojega bogatega glasu in z odlično interpretacijo je žela velike uspehe. Eden njenih kritikov je menil, da se je »pojavila kot od genija umetnosti navdušena. Obseg, čistost glasu, njene manire so naredile najsijajnejši efekt«.[204] Še zdaleč ni tako uspela Renata Mašek, ki je bila menda njena svakinja, sestra Gašparja Maška, in je pela na filharmoničnem koncertu 27. novembra 1821.

Zlasti številni so bili na filharmoničnih prireditvah domači pevci v letu 1826. Med njimi so bili Amalija Sassenberg, menda žena tiskarja Jožefa Sassenberga, ki je bil član Filharmonične družbe, hči Antona Tomaža Linharta, Zofija (Lienhard, Linhart), poročena Heuschober, ki je živela na Dunaju in pozneje spet v Ljubljani, kjer se omenja kot glasbena učiteljica in častna članica Filharmonične družbe, Nanette Franz, Jeanette Strangfeld, Leopold Ledenik, Jožef Kleindl, gubernialni kanclist Jurij Nepočitek (Nepozietek), Ernst Partsch, Regina Winter, kanclist gradbene direkcije Anton Herrmann, Carl Župančič (Suppantschitsch) in Carl Moos. Deloma so peli solistično, deloma kot člani vokalnega kvarteta oziroma kvinteta, dveh izvajalnih področij, ki sta v novem razvoju postajali tudi v glasbeni ustvarjalnosti čedalje aktualnejši. Vsi omenjeni pevci so bili člani Filharmonične družbe in so imeli nastopanje na njenih akademijah za častno dolžnost. Razen Linhartove so bili vsi diletantje in med temi posamezni pomembnejše osebnosti, kot na

primer Ledenik ali tudi Moos, menda sin utemeljitelja družbe.

Za razdobje 1827—1829 so viri bolj pičli, najbrž zato, ker so spet pomanjkljivi. Aktivnost domačih solističnih pevcev pa se je gotovo še vedno nadaljevala. To dokazuje tudi leto 1830, ko so med drugimi peli na filharmoničnih koncertih Frančiška Blasnik (Blasnig), Elise Lugstein in Theodor Steiner. Blasnikova je bila članica Filharmonične družbe in torej neposredno vključena v njeno reproduktivno delo, kar Lugsteinova očitno ni bila. Med člani namreč ni navedena, pač pa njen mož Ignac. Tudi Steinerja ni najti med člani. Morda je bil iz kakšne gledališke družbe, vendar za to domnevo ni dokazov.

V letu 1831 je bila med nastopajočimi filharmoničnimi solisti pevci Marija Mey. Poslej pa je število domačih izvajalcev te izvajalne smeri padalo, medtem ko je bil dotok tujih gostov vedno večji. To stanje smemo po eni strani pripisati pomanjkanju načrtnega pevskega šolanja, ki je nastalo z odhodom Maška iz pevske šole Filharmonične družbe in začasno ustavitvijo dela te institucije. Po drugi strani pa je bil temu vzrok splošen razvoj glasbene reprodukcije, v katerem se je vloga pevcev diletantov stalno manjšala, hkrati pa rasel pomen poklicnih koncertnih in opernih pevcev. Tudi v pevski reprodukciji se je s pospešenim tempom razvijal artizem. Ta je, združen z zahtevo po čim večji virtuoznosti in vsebinski poglobljenosti, daleč prerasel diletantsko obliko dela, ki velikim tehničnim zahtevam in interpretacijskim finesam nove umetnosti ni bilo več kos. Glasbeno življenje na Slovenskem se je torej tudi v tem prilagodilo razvoju, ki ga ni hotelo, pa tudi ni moglo obiti. Kar velja za področje solistične pevske reprodukcije, pa ni bilo značilno za zborovsko, ki je po dolgem presledku spet doživljala svoj vzpon in so bili pri nji diletantje znova in vedno aktualnejši činitelj.

Poleg solističnih pevcev so bili za filharmonično koncertno reprodukcijo potrebni tudi instrumentalisti solisti, ki jih je zahtevala tudi množitev solističnega koncerta kot izredno važnega področja tistodobne glasbene ustvarjalnosti. Število virtuozov je izza konca 18. stoletja raslo. Ti repro-

duktivni umetniki, ki so se začeli podobno kot komponisti polagoma osamosvajati in jim je koncertiranje postajalo poklic, so vse dotlej, dokler se ni v tridesetih letih 19. stoletja izoblikoval način samostojnega solističnega koncerta kot reproduktivne forme, nastopali ob najrazličnejših priložnostih. Igrali so v cerkvah, bogatih plemiških in meščanskih hišah, na raznih akademijah z mešanim sporedom, med posameznimi deli oratorijev in simfonij, med dejanji gledaliških iger, da so izpolnili pavze, in podobno. Kot povsod drugod se je ta način nastopanja uveljavil tudi pri nas.

Taki tuji in domači solisti instrumentalisti so se predstavljali ljubljanskim poslušalcem že pred koncem 18. stoletja in celo prej, kot je nastala Filharmonična družba. Z njo pa so se možnosti razširile in izboljšale tudi v tej smeri. Za razdobje do leta 1816 so podatki sicer pomanjkljivi. Vendar kaže že »Musicalien-Catalog«, v katerem so navedene razne skladbe te vrste, da so v letih 1794—1804 in gotovo tudi pozneje gojili to področje glasbene reprodukcije.

Za leta po 1816 so viri za osvetlitev te dejavnosti v okviru filharmoničnih prireditev izčrpnejši.[205] Znameniti poljski violinist Karl Lipinski je prvič igral v Ljubljani leta 1817 in poslej še večkrat. Ali ga je k temu spodbudila temperamentna publika ali ga je podobno kot razne druge pomembne soliste vodilo le to, da je na poti v Italijo ali na Dunaj ali na Zahod moral potovati skozi Ljubljano, to je vprašanje, na katero bi bilo težko odgovoriti. Razloge bi verjetno smeli iskati v obeh nakazanih smereh. V letu 1818 sta nastopila pianist Johann Peter Pixis in violinist Joseph Böhm, ki sta v tedanjem času slovela vsak na svojem področju. Jožef Beneš se je kot violinist prvič predstavil v Ljubljani leta 1820, odtlej pa še večkrat, dokler se ni za nekaj let tu ustalil kot kapelnik filharmoničnega orkestra. Kranjska prestolnica ga je očitno navdušila, kajti vanjo se je vračal tudi še potem, ko je bil že dolgo član dunajske dvorne kapele in namestnik direktorja orkestra Hofburg-Theatra. Še 25. septembra 1840 je dirigiral filharmonični koncert in ob tej priložnosti nastopil tudi kot violinist. Hkrati z njim je že leta 1820 prišla tudi njegova žena, ki je

bila pianistka in je prav tako koncertirala. Friderika Beneš je tudi v naslednjih letih večkrat sodelovala na filharmoničnih akademijah.

Poleg violinistov in pianistov so semkaj prihajali tudi solisti na raznih drugih instrumentih. Tako sta v letu 1825 sodelovala na filharmoničnih akademijah flavtist Johann Sedlaczek in solist dunajske Dvorne opere, flavtist Franz Zierer. Med solisti, ki so v nadaljnjih letih bogatili ljubljansko glasbeno življenje, naj omenim le nekaj pomembnejših. Taka je bila Giulia Paravicini (1830), znamenita violinistka, članica pariške in vojvodske filharmonije v Parmi, klarinetist cerkve sv. Marka v Benetkah Girolamo Salieri (1832), praški pianist Anton Brager (1835), čelist Alfred Piatti (1838), član dunajske dvorne kapele, znani violinist in učitelj na konservatoriju Leopold Jansa (1838), dvorni flavtist iz Neaplja Giulio Briccialdi (1841) in prvi violinist budimpeštanske Opere D. J. Kohn (1844).

Skladbe, ki so jih izvajali, so ustrezale tisti dobi in s tem stilnemu okviru filharmoničnih akademij. Izvajalni način, ki so ga uporabljali, je bil seveda v vsem tak kot kjerkoli drugod. Tudi improvizirali ali svobodno fantazirali so, da bi ustregli želji občinstva, ki si je ravnalo okus po vrstnikih iz večjih in še bolj sladokusnih glasbenih središč. Tako je na primer omenjeni Brager na filharmonični akademiji 4. septembra 1835 igral »Variations und Fantaisie über ein von dem verehrungswürdigen Publikum aufgegebenes Thema«. Ravno tako je impresioniral poslušalce tudi Jurij Mihevec. Ta se je kot pianist in skladatelj predstavil v Ljubljani že leta 1825, ko so na filharmonični akademiji 23. septembra izvedli njegove »Variationen und Pollacca für das Piano-Forte mit Orchester-Begleitung«. Program navaja, da je bila skladba »componirt und vorgetragen von Herrn Georg M.«, kar nedvoumno potrjuje, da je bil pianist na tem koncertu on sam. Nato je spet koncertiral v ljubljanskem mestu 14. oktobra in 2. novembra 1836. Izvajali so njegove »Concert-Variationen« za klavir in orkester. Mihevec sam pa je izvedel še neko svojo »Fantazijo«, pisano triročno in štiriročno, pa jo je baje igral z dvema rokama in še poleg tega dovolil, da mu je občinstvo predlagalo



JURIJ MIHEVEC

poljubne téme, na katere je nato improviziral. Pisci, ki so pozneje poročali o ljubljanskem glasbenem življenju okrog leta 1840, so to zelo grajali in imeli za dokaz o propadanju estetskega okusa.[206] Pianist Mihevec pa v načelu ni bil nič slabši od svojih mnogo pomembnejših vrstnikov, ki so po tedanjih navadah počeli isto. Improviziranje v prikazani obliki je bilo le značilnost dobe in ne morda svojeglavost tega ali onega solista.

Ni sicer dvoma, da te razvade niso prispevale k višji estetski ravni koncertnega občinstva. Zagrešile pa so jih tedaj vse institucije, ki so prirejale koncerte in s čim večjo

pisanostjo sporedov skušale privabiti kar največ poslušalcev. Tudi v Ljubljani, kjer so ravno tako skrbeli za zanimivost programov vse od improviziranja in slavnih imen pa do igranja na nove instrumente. Sem spada tudi prireditev z dne 4. aprila 1834, ko sta glasbenik Buschmann in njegov sin na terpodionu igrala neki Mozartov »Adagio« in dve skladbi C. M. v. Webra. Spored, ki je naznanil to novost, je omenil, da ta instrument po moči, nežnosti, čustvenosti in raznolikosti tona presega vse dotedanje glasbene instrumente. Njegova klaviatura obsega šest oktav in v njem so menda združene vse odlike flavte, klarineta, oboe, fagota, roga, violona, kontrabasa in eolske harfe. Terpodiona bi se mogel po Buschmannovem mnenju kaj kmalu priučiti vsak pianist. Ta instrument je v svojem času vzbujal zanimanje publike, ki si je vsak čas želela kaj novega. Ni pa se obdržal in je šel v pozabo kot prenekateri soroden poskus. ki je nastal skozi stoletja na področju grajenja glasbenih instrumentov.[207]

Prva desetletja filharmonične reprodukcije so bila razmeroma bogata s tujimi solisti instrumentalisti. Med velikimi imeni omenja Radics tudi Paganinija, češ da je koncertiral v Ljubljani 24. oktobra 1824. Tega dne so filharmoniki izbrali mojstra za svojega častnega člana.[208] Njegovo ime je bilo koristno za ugled te institucije tako ali podobno kot Haydnovo ali Beethovnovo. Iz sorodnih razlogov so podelili častno članstvo tudi še nekaterim drugim osebnostim, tako Josefu Böhmu (1818), Lipinskemu (1818), Johannu Hillerju (1818), Johannu Gänsbacherju (1820), Sessijevi (1820), Georgu Hellmesbergerju (1821), Mozartovemu sinu Wolfgangu Amadeusu (1821), Eduardu Jällu (1823), Josefu Eyblerju (1830), hrvatskemu skladatelju Juriju Karlu Wisnerju pl. Morgensternu, s katerim so tudi imeli stike (1824), in tako dalje. Pa še raznim domačim ljubiteljem glasbe in osebnostim, ki so bile zaslužne za Filharmonično družbo, n. pr. Aloisu Canalu (1817), Mikšu (1817), Janezu K. Novaku (1825), Antonu Alojziju Wolfu (1825) in med drugimi tudi Amaliji Maškovi (1822), medtem ko njenega moža Gašparja niso izbrali.[209]

Paganini je počastitev pač sprejel, ker se tudi pozneje navaja med častnimi člani ljubljanske Filharmonične družbe, seveda če ga niso omenjali svojevoljno. Številni biografski viri o velikem violinistu namreč ne vedo nič o tem mojstrovem članstvu. Gotovo pa pri podelitvi diplome, ki so mu jo menda poslali, ni bil navzoč in tudi koncertiral ni ne ob tej ne ob kaki drugi priložnosti. Popoln seznam vseh Paganinijevih koncertov ljubljanskega nastopa ne pozna.[210] Tako kaže, da omenjena Radicseva navedba ni točna. Bržkone je nastala na dobrohotni domnevi, da je Paganini ob izvolitvi za častnega člana tudi koncertiral.

Krivo bi mislili tudi, če bi iskali med namišljeno ljubljansko izvedbo Paganinija in Prešernovo »Žensko nezvestobo« kako zvezo. Pesnik je napisal to pesnitev po 22. juliju 1837 in nemara pod vtisom Paganinijeve igre, ki jo je slišal kjerkoli drugje, le ne v Ljubljani. Za to bi poleg dejstva, da Paganinijev ljubljanski koncert ni potrjen, govorila tudi precejšnja časovna razlika med nastankom Prešernove pesmi in letom, v katerem naj bi bil Paganini ljubljanskim poslušalcem pričaral vrtoglavo sladostrastje svojih melodij. Po presledku trinajstih let bi se bili taki vtisi že precej zabrisali. Če ga je Prešeren sploh slišal, ga je morda v Trstu leta 1825 ali 1826 ali pa na Dunaju, kjer je mojster koncertiral leta 1828.[211] Povsem mogoče pa bi bilo tudi to, da ga je za ustvaritev navedene pesmi inspiriralo le pripovedovanje tistih, ki so Paganinija osebno slišali, ali branje mnogih navdušenih poročil o njegovih koncertih.

Razen slavnih in manj pomembnih tujih koncertantov so seveda nastopali na ljubljanskih filharmoničnih akademijah tudi mnogi solisti, ki so bili člani v Ljubljani začasno bivajočih vojaških godb in gledališkega ter filharmoničnega orkestra, pa še razni učitelji glasbe, ki so poučevali na javni glasbeni šoli, v instrumentalnih oddelkih Filharmonične družbe ali privatno. Poročila iz dvajsetih in tridesetih let govore o številnih glasbenikih, ki so prihajali sem iz tujine, največ s Češkega, in si služili kruh s tem, da so učili glasbo sinove in hčere boljših meščanskih in plemiških družin, take, ki se niso udeleževali glasbenega pouka v javnih institucijah.

To kaže, da je bilo v tedanji Ljubljani zanimanje za glasbo veliko in so njeni prebivalci glasbeno vsestransko delovali. Po svoje potrjujejo to stanje tudi mnogi uglaševalci klavirjev, ki so znani za ta čas, kar hkrati pravi, da si je klavir kot drugod tudi v ljubljanskem mestu pridobil veliko, skoraj izjemno veljavo med glasbenimi instrumenti. Nadaljnje razpravljanje bo to podprlo s konkretnim gradivom.

Med takimi izvajalci so bili vseh vrst instrumentalisti.[213] Naj omenim vsaj nekatere izmed njih. Nadporočnik Jansen je nastopil kot pianist (1816), Franc Sokol kot klarinetist (1816 in pozneje), Jožef Mikš kot fagotist (1816), neki Malinger, ki je bil bržkone kapelnik gledališkega orkestra, je na filharmonični akademiji igral na gozdni rog (1816). S klarinetom se je predstavil Ignac Skrabal (1821), ki je bil menda vojaški kapelnik; lastne »Variacije« in »Polonaise« je na koncertih leta 1821 in 1822 igral kitarist Alois Pešek (Peschek). Kot violinista sta nastopala Josef Doxat (1826) in direktor orkestra Stanovskega gledališča Carl Till (1833, 1834), kot oboist pa član gledališkega orkestra Heinrich Steinbauer (1833, 1834). V letu 1841 sta kot violinista nastopila kar dva: J. Novak, ki je bil prvi violinist gledališkega orkestra in bi utegnil biti sin Janeza K. Novaka, in kapelnik istega orkestra Franz Müller. Ta je dirigiral tudi na filharmoničnih koncertih, ravno tako kot Gustav Ebell (1842). Poleg direktorja orkestra so torej tudi vsi kapelniki Stanovskega gledališča nastopali na filharmoničnih prireditvah kot violinisti. Nekateri izmed njih so bili hkrati dobri izvajalci na več instrumentih in v posameznih primerih povrh še pevci. Mednje sodijo zlasti Sokol, Höller in Mikš. Vsi ti so bili poklicni muziki, zato je njihova vsestranost razumljiva. Med diletanti pa so redki obvladali več instrumentov oziroma izvajalnih področij nasploh.

Z raznih strani prihajajoče spodbude so ugodno vplivale tudi na rast domačih solistov instrumentalistov, ki so se oglašali podobno kot pevci že pred letom 1816, poslej pa so se množili čedalje bolj. Med njimi so bili najštevilnejši pianisti: Celestina pl. Paunovich (1816), Cecilija Webers (1816), menda hči Auerspergovega svetnika Floriana

Webersa, Matilda Coudert (1816), Anna de Colerus (1816), hči Bernharda Kogla Julija (1816), bančni asesor Tadeus pl. Nitel (Nitl, 1816), Antonija Costa (1816) in Marija Lepušič (Lepuschitz, 1816). Za njimi ne zasledimo novih imen vse do leta 1826, ko so kot pianisti nastopali na filharmoničnih koncertih bančni uradnik Franz Schubert,



PROTEKTOR FD JOSEPH CAMILLO BARON SCHMIDBURG

Amalija Oblak, hči majorja Leopolda Haucka Eleonora in Marija Wagner, rojena Schmidhammer. Pozneje se je tem imenom pridružila še Ana (Nanette) Herzum, hči Prešer-novega prijatelja in glasbenega učitelja Andreja Herzuma. Pozneje se je poročila z Antonom Ahčinom, s katerim je bila na oklicih leta 1842, iz Ljubljane pa je odšla že leta 1838. Vendar se je semkaj večkrat vračala in koncertirala v okviru Filharmonične družbe.[213]

Z majhnimi izjemami so se torej klavirju posvečale večinoma ženske. Deloma so se vključevale v Filharmonično družbo kot njene članice, deloma pa so se z njo vezale preko svojih očetov ali mož. Na družbinih prireditvah so sodelovale pogosto, kar velja tudi za druge instrumentaliste iz vrst domačih ljudi. Med temi so bili violinisti Janez Jurij Altenburger (1816), ki je ta instrument moral obvladati že kot občasni direktor filharmoničnega orkestra, kar velja tudi za Leopolda Ledenika (1821) in direktorja gledališkega orkestra J. Novaka (1841), in Franz Knoll (1831), ki je poučeval violino v filharmonični instrumentalni šoli. Tudi kot violist je deloval na filharmoničnih prireditvah že omenjeni Franz Schubert (1822).

V primerjavi s pianisti so bili solisti za druge instrumente v manjšini. Gojili so le godalne instrumente, medtem ko za pihala in trobila ne zasledimo nobenega domačina diletanta, ki bi se koncertno uveljavil v tej smeri. To kaže, da so v filharmoničnem orkestru pretežno uporabljali pihalce in trobilce, ki so izhajali iz tujega elementa ali so se uvrščali med domače poklicne muzike.

V primerjavi s preteklostjo se je zdaj, v obdobju klasike, število domačih izvajalcev ne glede na to, ali so bili člani pevskih ter instrumentalnih ansamblov ali solisti, izredno zvečalo. Zahtevale so jih potrebe, spodbude v doseganju kvalitete pa so jim dajali odlični tuji, naturalizirani in domači glasbeniki. Kolikor se niso izobraževali v tujih glasbenih središčih, so imeli v ta namen razne možnosti tudi doma. V klasicističnih desetletjih so sestavljali razmeroma obsežen kader, ki je bil precejšnja opora v nadaljnjem razvijanju koncertne reprodukcije in je pozitivno sodeloval tudi pri oblikovanju celotne podobe glasbenega življenja tega časa na slovenskih tleh.

REPRODUKCIJA NA PODROČJU ODRSKE GLASBE

V primerjavi s koncertnim delom niso bila prizadevanja na področju odrske glasbene reprodukcije nič manj pomembna za stilno podobo in celotni razvoj glasbenega življenja na Slovenskem v obdobju klasike. Analogno Filharmonični družbi, ki je razvijala koncertno reprodukcijo, je skrbelo za oder Stanovsko gledališče. To pa ni imelo lastnih pevcev in igralcev in tudi v sezoni 1826—1827 se poskus za ustanovitev lastne stalne gledališke družine ni obnesel. Zato sta bila obstoj in delo Stanovskega gledališča popolnoma odvisna od tujih, italijanskih in nemških stagion.

Kot Filharmonična družba je bilo tudi Stanovsko gledališče edina institucija svoje vrste, ki je mogla v tedanjih družbenih razmerah uspevati na slovenskem ozemlju. Med obema institucijama je bilo poleg občutnih razlik, ki jih bo pokazalo gradivo, tudi marsikaj skupnega. Predvsem sta obe imeli težave z izvajalci, čeprav vsaka po svoje. Filharmonični družbi so bili večen problem instrumentalisti in deloma tudi zboristi. Glede tega je bilo Stanovsko gledališče na boljšem, ker je vzdrževalo le majhen stalni kader neogibno potrebnih instrumentalistov, medtem ko si je druge izposojalo iz filharmoničnega orkestra. Diletantje so bili pogosti sodelavci v gledališkem orkestru in jih zasledimo redno, kadar je izvedba zahtevala močnejšo instrumentalno zasedbo.[214] Le da so bili tu menda plačani in niso igrali iz ljubezni do glasbe ter zaradi odnosa do institucije, kot so sodelovali v filharmoničnem orkestru. Isto velja tudi za zboriste, ki jih je Stanovsko gledališče najemalo iz vrst filharmoničnih pevcev, kadar so mu bili potrebni. Deloma

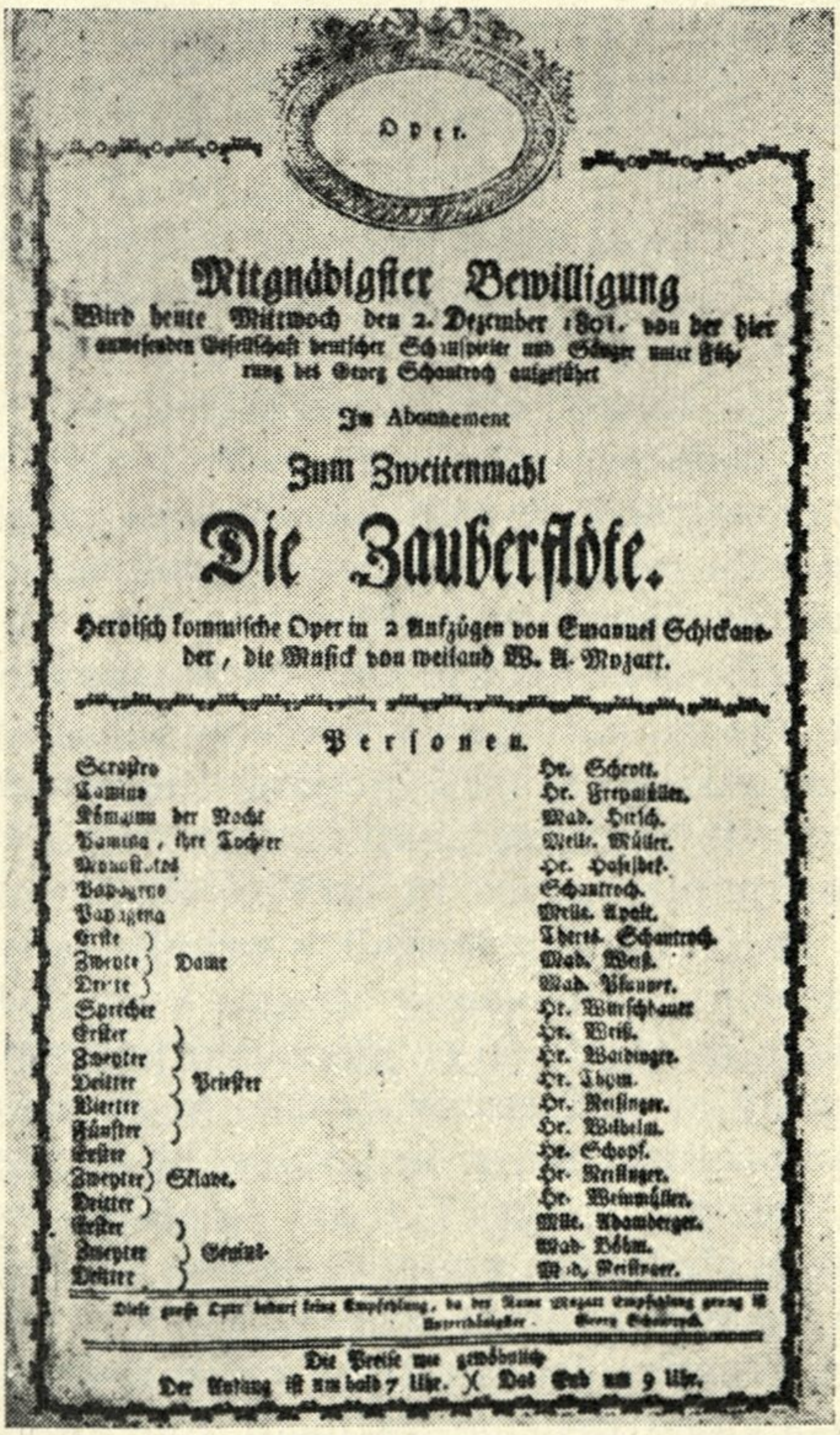
se je gledališki orkester naslonil tudi na vojaške godbenike. Iz gradiva pa domnevamo, da jih gledališče ni redno klicalo in da so mu bili filharmoniki ljubši. Najbrž iz več vzrokov: bili so stalnejši in največkrat tudi kvalitetnejši izvajalci kot vojaški muziki. Zato se ti mnogo redkeje omenjajo na gledaliških programih.

Viri pripovedujejo, da se je kvaliteta orkestra menjavala, zdaj je bila boljša, zdaj slabša. Bolj kot v gledališki upravi in pri gledališkem podjetniku je treba iskati vzroke v instrumentalistih, ki so se tu zbirali z raznih strani. Že to je škodovalo kontinuiteti, načinu in uspehom dela. Te je še slabila velika zaposlenost stalno najetih muzikov, ki so v mnogih primerih sodelovali tudi v filharmoničnem orkestru in škofovski kapeli, poučevali in se še ozirali za zaslužkom drugod.[215] Tako bržkone niso kdovekaj resno jemali igranja v gledališkem orkestru, kjer izvedba na splošno ni nikoli dosegla ravni izvedbe na filharmoničnih koncertih. Deloma je k temu prispeval tudi sam značaj orkestralnega dela v gledališču in njegova vloga, ki se je znatno in bistveno razlikovala od vloge v filharmoničnem orkestru. In če celo filharmonične izvedbe kljub mnogo ugodnejšim in drugačnim možnostim in razmeram tudi niso bile vedno najboljše, je slabša kvaliteta gledališkega orkestra še bolj razumljiva.

Občutljivejše od orkestra so bile za Stanovsko gledališče gostujoče družine, ki so jih sestavljali pevci in plesalci in jih je vodil gledališki podjetnik (principal, direktor). Njihova kvaliteta je bila zelo različna, povsem odvisna od tradicije, ugleda in ekonomske moči. Zgodovina ljubljanskega Stanovskega gledališča priča o odličnih, pa tudi o zelo slabih gledaliških družbah, ki so prihajale v kranjsko prestolnico. Zato ni čudno, da je imela gledališka uprava in z njo publika kdaj pa kdaj tudi neprijetne izkušnje ter je postajala v njih najemanju čedalje bolj previdna. Le da previdnosti ni mogla vedno dovolj uresničiti in uveljaviti, kajti Ljubljana ni bila na primer Dunaj in si ni smela privoščiti prevelike izbirčnosti. Kljub temu je imela pogosto tudi srečno roko. Pokazalo se bo, da so tudi ljubljansko gledališko življenje bogatile družine, ki so z uspehom

nastopale v mnogo pomembnejših mestih, kot je bila Ljubljana.

Instrumentalistov potujoče gledališke družine, naj so bile nemške ali italijanske, niso vodile s seboj. Dobivale in najemale so jih v mestih, kjer so uprizarjale. Tako prakso zasledimo tudi iz gostovanj v ljubljanskem Stanovskem gledališču, ki so bila z redkimi izjemami stalna in jim je bil v ta namen na voljo orkester v prej opisanem smislu.



Oper.

Mitgnädigſter Bewilligung

Wird heute Mittwoch den 2. Dezember 1801. von der hier anweſenden Geſellſchaft deutſcher Schauſpieler und Sänger unter Führung des Georg Schantroch aufgeführet

Im Abonnement

Zum Zweitenmahl

Die Zauberflöte.

Heroiſch kommiſche Oper in 2 Aufzügen von Emanuel Schikaneder, die Muſick von weiland W. A. Mozart.

Perſonen.

Sarastro		Hr. Schrott.
Tamino		Hr. Frepmüller.
Königinn der Nacht		Mad. Hirſch.
Pamina, ihre Tochter		Mlle. Müller.
Monoſtatos		Hr. Hofſtet.
Papagano		Schantroch.
Papagena		Mlle. Apelt.
Erſte		Therſ. Schantroch.
Zweyte	Damen	Mad. Weiß.
Dritte		Mad. Pfeuner.
Sprecher		Hr. Wurſchbauer
Erſter		Hr. Weiß.
Zweyter		Hr. Wardinger.
Dritter	Prieſter	Hr. Thym.
Vierter		Hr. Reſinger.
Fünfter		Hr. Wilhelm.
Erſter		Hr. Schopf.
Zweyter	Sklave.	Hr. Reſinger.
Dritter		Hr. Weinmüller.
Erſter		Mlle. Adamberger.
Zweyter	Genius.	Mad. Böhm.
Dritter		Mad. Meiſtner.

Dieſe große Oper bedarf keine Empfehlung, da der Name Mozart Empfehlung genug iſt

Unterſchleißer. Georg Schantroch.

Die Preiſe ſind gewöhnlich

Der Anfang iſt um halb 7 Uhr. Das Ende um 9 Uhr.

LETAK ZA DRUGO PREDSTAVO MOZARTOVE »ČAROBNE PIŠČALI« 2. DECEMBRA 1801 V LJUBLJANSKEM STANOVSKEM GLEDALIŠČU

Prav tako niso imele te družine lastnih kapelnikov oziroma direktorjev orkestra ali prvih violinistov. To potrjuje Lainerjev primer iz leta 1808. Iz njega razberemo, da so morale privesti kapelnika le v primeru, če je to zahtevala gledališka uprava, kar pa se je zgodilo le tedaj, kadar med domačimi muziki po naključju ni bilo nobenega dovolj sposobnega za to nalogo. Ta praksa se je nadaljevala tudi potem, ko sta se funkciji prvega violinista in kapelnika ločili in je vsako izmed njiju opravljal nalašč za ta namen angažiran glasbenik.

O kapelnikih oziroma direktorjih gledališkega orkestra za precej časa ni izčrpnejših podatkov. Odkar se je formiral filharmonični orkester, so to funkcijo opravljali morda tudi njegovi direktorji, ki so bili domnevno najboljši v tej stroki, kar jih je premogla Ljubljana. Tako bi utegnili v tej smeri delovati tudi Jellemitzky, Janez K. Novak, Eissler in drugi, ki jih poznamo kot direktorje filharmoničnega orkestra. To je toliko bolj verjetno, ker so v orkestru Stanovskega gledališča sodelovali tudi diletantje iz filharmoničnega orkestra. Kot njih menda tudi njihovih kapelnikov ni ovirala nikaka družbena etiketa, ki je bržkone ljubljanskim plemiškim in meščanskim hčeram branila, da bi nastopale v Stanovskem gledališču kot pevke in igralke.

Vsekakor je zanimivo, da v pevskem in igralskem kadru družin, ki so nastopale v Ljubljani, tako rekoč ni bilo domačinov. Za to je treba iskati razlogov tudi v tem, da so gledališki podjetniki pevce in igralce, ki so bili večinoma isti ljudje, in plesalce pripeljali s seboj. Del članov posameznih družin pa je včasih ostajal v Ljubljani po več sezon ne glede na to, da so se gledališki podjetniki medtem menjali in z njimi tudi sestav družin, ki so prišle na novo. Te so očitno prevzele pevce in igralce, ki so v mestu ostali iz starih družin. Se pravi, da je polagoma nastajal v Stanovskem gledališču stalnejši kader izvajalcev, čeprav je bila tudi njegova stalnost zelo relativna in omejena le na nekaj sezon. Vendar je bila tako večja možnost, da bi se mogli v to ali ono družino vključiti tudi domačini, ki so z uspehom delovali v diletantskih gledaliških društvih in so imeli vse pogoje za usmeritev v poklicno gledališko delo.

To pa se na splošno ni dogajalo. Tako nam prej omenjeni družbeni razlog najtehtneje razlaga, zakaj skoraj sploh ni bilo domačinov med pevci in igralci ljubljanskega Stanovskega gledališča, kar pa ne velja za člane gledališkega orkestra in najbrž tudi ne za kapelnike.

Iz prakse ljubljanskega glasbenega dela začetnih desetletij 19. stoletja smemo sklepati, da na sodelovanje v gledališkem orkestru niso gledali tako kot na sodelovanje v pevskem in igralskem ansamblu te institucije. To pa se je spet drugače tolmačilo, kadar je šlo za nastopanje v Stanovskem gledališču ali v kakem diletantskem gledališkem društvu. Potemtakem so ljubljansko družbo tako kot drugod oklepale še trdne vezi tradicije, ki so v določenih primerih zahtevale toge prijeme, zlasti kadar je šlo za javno delo članov uglednih plemiških in meščanskih družin. Od tod tako velike razlike v sodelovanju na filharmoničnih koncertih in pri glasbenih predstavah Stanovskega gledališča. Medtem ko so prve nudile vse možnosti za razvijanje domačih koncertnih reproduktivcev in so to tudi vsestransko podpirale, druge zaradi zastarelih naziranj niso dovolile ustvarjanja domačih izvajalcev na področju odrske glasbene reprodukcije. Tudi diletantske gledališke družbe v tej smeri zaradi načina dela in nestalnosti niso mogle prispevati kdovekaj. Posledice so bile seveda jasne. Če se je po eni strani pokazal velik uspeh in napredek, pa drugi strani skoraj ni bilo rezultatov.

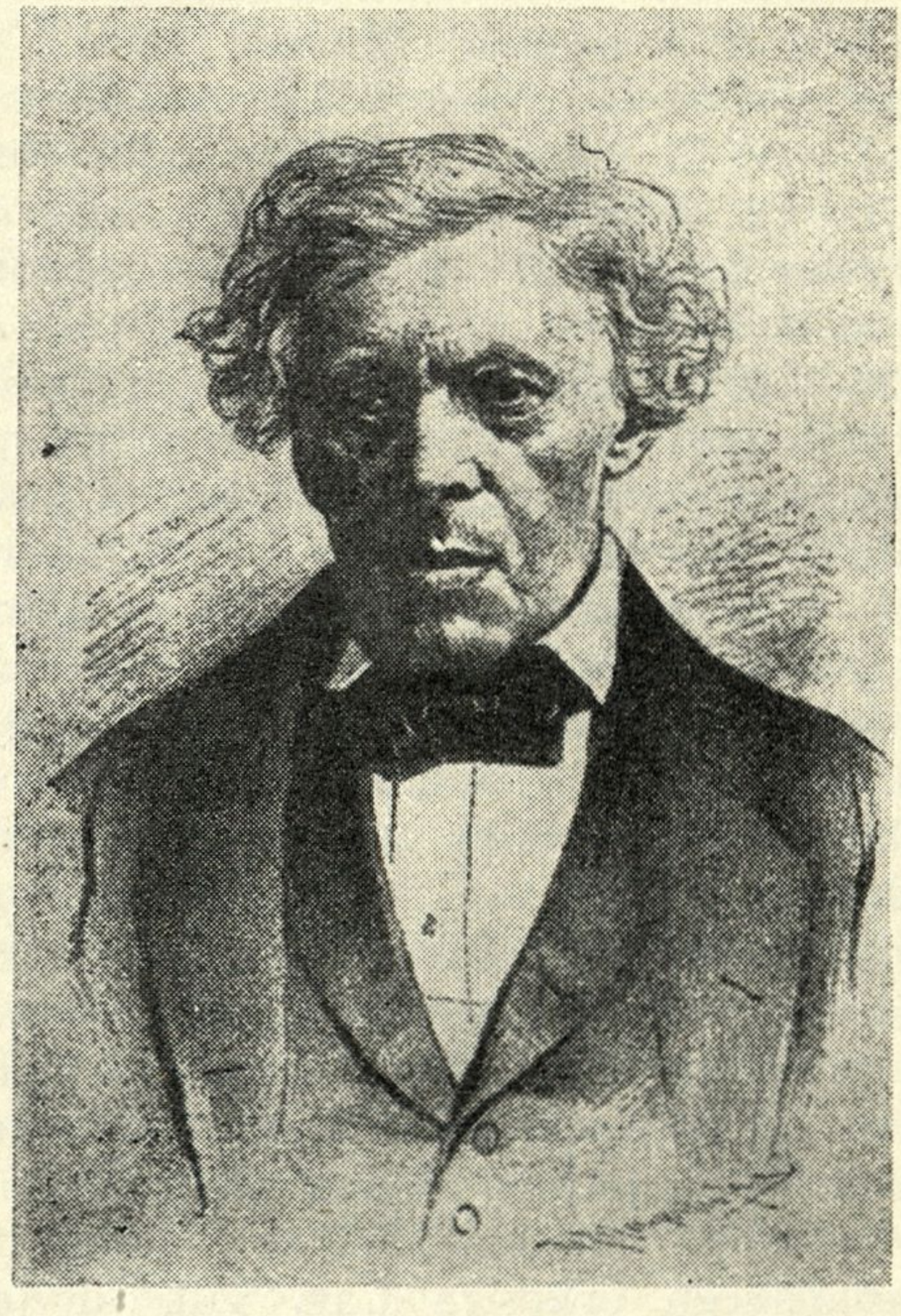
Glasbene predstave Stanovskega gledališča so tu pa tam kdaj vodili tudi vojaški kapelniki. Tako je na primer leta 1819 Johann Schneider, ki je bil kapelnik godbe infanterijskega regimenta kneza Aloisa Lichtensteina, sodeloval s svojimi instrumentalisti na muzikalnem quodlibetu Stanovskega gledališča. Ob tej priložnosti se je s svojo skladbo predstavil tudi kot flavtist in skladatelj.[216] Gotovo pa je dirigiral tudi samostojne glasbene izvedbe, podobno, kot so jih prej in pozneje tudi razni drugi vojaški kapelniki. Gradivo kaže, da je bilo to redno v primerih, ko so člani vojaških kapel pomnožili gledališki orkester in Stanovsko gledališče ni moglo prezreti njihovih kapelnikov.

Poleg kapelnikov filharmoničnega orkestra in vojaških godb je imelo Stanovsko gledališče tudi lastne kapelnike. Za precejšnje razdobje sicer v ta namen nimamo virov. O letu 1815 pa vemo, da je bil »Musikdirector« Franz Jaëll, gotovo prvi violinist, ki je še v tej funkciji vodil orkester in je bil skoraj gotovo hkrati tudi prvi violinist filharmoničnega orkestra. Ta Jaëll je za 16. februar 1815 naznanil glasbeno dramo »Medea die Kindermörderin« z glasbo »slavnega« skladatelja Bonde, ki je bil sicer nepomemben in neznan.[217] V sezoni 1817—1818 je bil menda kapelnik Wenzel, gotovo Venceslav Wenzel, ki je bil nato kapelnik in glasbeni učitelj na Reki, se leta 1822 potegoval za mesto učitelja na javni glasbeni šoli v Ljubljani in je bil končno učitelj v Kočevju.[218] Bil je tudi violinist, saj je treba jemati njegovo vodenje orkestra tako kot pri Jaëllu. Ko so 15. novembra 1817 v Stanovskem gledališču uprizorili »Pygmalion oder Die Statue der Galathea« z glasbo nekega Cimatora, je med dejanjema ob spremljavi orkestra zaigral neke »Variacije za violino«.[219] Takih direktorjev orkestra ali glasbenih direktorjev je imelo Stanovsko gledališče gotovo še več.

Ta slika se začne izpopolnjevati in tudi spreminjati v letu 1821, ko je bil Gašpar Mašek kapelnik obeh orkestrov, filharmoničnega in gledališkega, kar potrjuje ali vsaj znatno krepi prejšnjo tezo o tem, da so bili ali so vsaj lahko bili filharmonični tudi gledališki kapelniki. Maškov primer je predvsem zato značilen, ker so bili odtlej vodje gledališkega orkestra bolj kot dotlej poklicni glasbeniki. Ko se je odločneje opredelila funkcija kapelnika in direktorja orkestra, čeprav se še ni dokončno ustalila, se je ta situacija bistveno spremenila.

Leta 1822 je dirigiral Mozartovega »Don Giovannija« prvi violinist filharmoničnega orkestra Eduard Jaëll,[220] ki je bil kapelnik menda še v starem smislu. Za njim sledi vrsta za vodstvo gledališkega orkestra posebej najetih muzikov, katerih mesto je bilo najprej v Stanovskem gledališču in ne morda v filharmoničnem orkestru ali vojaški godbi. Novo obliko so gotovo narekovale potrebe, ki so vanjo silile gledališke podjetnike. Zato sodelovanja med

Stanovskim gledališčem in Filharmonično družbo ter vojaškimi kapelami ni bilo konec. Člani filharmoničnega orkestra so še naprej množili gledališki orkester, tu in tam tudi vojaški godbeniki. Vojaški kapelniki so kdaj pa kdaj še dirigirali v Stanovskem gledališču in gledališki kapelniki



GAŠPAR MAŠEK

so včasih vodili tudi filharmonične koncerte. Vendar so bili ti na filharmoničnih prireditvah manj zaželeni kot filharmonični kapelniki v Stanovskem gledališču. Le-ti so bili domnevno v splošnem sposobnejši od stanovskih tovarišev iz gledališča.

Gledališki kapelniki se niso nujno menjali z gledališkimi družinami. Posamezni med njimi so ostali po več sezon kljub

novim podjetnikom. To kaže, da se je tudi zanje začela polagoma uveljavljati praksa orkestra, ki se je pozneje deloma razširila tudi na člane gledaliških družin, na pevce, igralce in plesalce.

V letih 1823 in 1824 je bil kapelnik Stanovskega gledališča Michael Mayer, hkrati pa »Direktor des hiesigen ständischen Orchesters« filharmonični kapelnik Jožef Beneš. Mayerja je leta 1825 nasledil Michael Rankl. Predstava 15. marca tega leta je bila v njegovo korist, iz česar sklepamo, da je deloval vsaj to sezono. Potem za nekaj let nimamo podatkov. Najbrž zaradi krize Stanovskega gledališča, s katero se bomo še seznanili. A tudi v tem razdobju so bile glasbene predstave, torej so morali biti tudi kapelniki. V sezoni 1826—1827 je dirigiral glasbene predstave Mašek. V sezonah 1829—1831 so gledališki orkester okrepili s člani vojaških kapel, kar nam dopušča domnevo, da so v tem času vodili gledališki orkester njihovi vodje. Zanimivo je, da v letih 1829—1831 filharmonikov sploh ni bilo. Nemara zaradi novega kapelnika Ledenika, ki morda v začetku ni bil naklonjen sodelovanju članov filharmoničnega orkestra v gledališču. Lahko so bili tudi kaki spori med Filharmonično družbo in Stanovskim gledališčem, o katerih pa nimamo podatkov.

Za sezono 1830—1831 se omenja kapelnik Wilhelm Reuling, za sezono 1832—1833 pa Joseph Stummer, o katerem pravijo viri, da je bil »Orchester-Direktor und Violinspieler«. Ali pomeni ta stilizacija, da je bil kapelnik v starem smislu, ali hoče poudariti, da je med dejanji nastopal še kot solist, ni mogoče povedati. Od leta 1833 do nekako 1840 je bil direktor gledališkega orkestra Carl Till, ki je bil tudi izvajajoči član Filharmonične družbe in je torej igral prav tako v njenem orkestru. Iz Ljubljane je odšel v Gradec, kjer je bil vsaj že leta 1841 član orkestra Stanovskega gledališča. Tu in tam ga v Ljubljani lahko srečamo tudi kot kapelnika, tako ob uprizoritvi Bellinijeve »Norme« 15. marca 1836, ki je bila v njegovo korist.[221] Razlikovanje med kapelnikom in direktorjem orkestra je potrjeno tudi za njegov čas. Tako je bil v sezoni 1835—1836 kapelnik (»Kapellmeister des hiesigen ständischen Theaters«) August Echner, od leta 1836

naprej pa Andrej Dvořáček, ki se je podobno kot Till za več let ustavil v Ljubljani. Tudi ta je bil član Filharmonične družbe, katere članski seznami ga še za leto 1851 omenjajo kot gledališkega kapelnika.

V Dvořáčkovem času je v Stanovskem gledališču delovalo še nekaj kapelnikov. V sezoni 1840—1841 je bil neki Raphael, direktor orkestra in občasni kapelnik pa violinist J. Novak. Za isto sezono se omenja kot kapelnik tudi Franz Müller, kar se pravi, da so bili trije kapelniki. Kako smemo to razumeti?

Čeprav je gradivo pomanjkljivo, pa ta pojav vsaj deloma pojasnjuje. Raphael je bil namreč tudi basist; Leopold Ledenik ga v svojem poročilu označuje za buffo caricato.[222] Za svojo benefično predstavo je Raphael leta 1841 pel Don Bartola v Rossinijevem »Seviljskem brivcu«. Podobno kot Raphael je deloval tudi Till in najbrž še kdo izmed direktorjev in kapelnikov gledališkega orkestra. To se pravi, da so bili posamezni kapelniki ali direktorji orkestra različno uporabni in so sodelovali zdaj tu, zdaj tam tako, kakor so bili potrebni in sposobni. Gledališki podjetniki sc jih najbrž najemali tem raje, ker so tako povečevali pisanost sporedov in vzbujali večjo pozornost občinstva.

Fiziognomija kapelnika, kot smo jo spoznali v Raphaelovem primeru, ni bila ne reden pojav ne pravilo v Stanovskem gledališču. Bila je izjema, ki po svoje osvetljuje število kapelnikov v omenjeni sezoni in razmere, ki so še vladale v našem gledališču in drugod. V splošnem so se gledališki kapelniki že precej dolgo ukvarjali predvsem z dirigiranjem. Ker so posamezni gledališki podjetniki dajali prednost glasbenim uprizoritvam, so v takih primerih potrebovali poleg stalnega vsaj še enega kapelnika, da sta mogla opraviti obsežno delo.

Po dva ali več kapelnikov v isti sezoni si torej lahko tolmačimo na razne načine. Toliko jih je bilo ali zaradi povečanega glasbenega področja ali pa zato, ker so jih mogli različno zaposliti. Tu pa tam so podjetniki najemali še goste, da so vzdrževali potrebne stike s Filharmonično družbo in vojaškimi kapelami ali kadar je izvedba zahtevala od kapelnika kvalitete, ki jih stalni gledališki dirigent ni imel.

V sezoni 1841—1842, ko je bil direktor gledališkega orkestra Julius Markhl (Marckl), je bil kapelnik Friedrich Müller, 1842—1843 pa Wilhelm Eberl. Stanovsko gledališče je torej tudi tedaj imelo po dva kapelnika, če upoštevamo, da je bil poleg Müllerja in Eberla Dvořáček še vedno na svojem mestu. Za sezono 1842—1843 je znan vsaj še en gost. Ta je bil Paul Micheli, ki je bil sicer menda kapelnik regimentske godbe princa Hohenloheja. Za sezoni 1843—1844 in 1844—1845 ni podrobnejših podatkov. Le to vemo, da je Dvořáček še nadalje deloval kot kapelnik in da je bil v sezoni 1843—1844 direktor gledališkega orkestra neki Dont, ki je po zgledih svojih prednikov tu pa tam najbrž tudi dirigiral.

Vrsta gledaliških kapelnikov in direktorjev orkestra bi bila ob izdatnejših virih gotovo popolnejša. Že ti, kar jih poznamo, pa kažejo, da so se glasbene razmere spreminjale. Razvoj odrske glasbene reprodukcije je že sam zahteval trdno in samostojno obliko gledališkega kapelnika. Tega je tudi v ljubljanskem Stanovskem gledališču narekovala posebna narava gledališkega dela, pa še prilagoditev tujim vzorom. Razen tega se je glasbeno delo gledališča in filharmoničnega orkestra tako razširilo, da ga v obeh smereh ni več mogel opraviti en sam človek. Vse to je pospešilo osamosvojitev, katere posledica je bila tudi ta, da se funkcija gledališkega kapelnika ni več smela vezati na filharmoničnega kapelnika.

Proces oblikovanja gledališkega kapelnika v novem smislu je trajal potemtakem precej dolgo. Kristaliziral pa se je bolj in bolj in je že v obdobju klasike dosegel konkretne uspehe. Čeprav se še ni končal in so bili kdaj pa kdaj kapelniki še v obliki nekdanjih direktorjev orkestra ali glasbenih direktorjev, je bil vendar tip samostojnega kapelnika vedno jasnejši in pogostejši v delu Stanovskega gledališča.

Kljub raznim nevšečnostim, ki jih je imelo ljubljansko Stanovsko gledališče z izvajalci, najsi so bili to igralci in pevci ter plesalci ali instrumentalisti in kapelniki, je skušalo slediti razvoju odrske glasbene ustvarjalnosti in reprodukcije ter se mu približati kot razna tuja večja in manjša

gledališča. Tekmeca na slovenskih tleh ni imelo, saj raznih gledaliških društev, ki so jih ustanavljali diletantje, ne po organizacijski obliki ne po pomenu ni mogoče primerjati z njim kot osrednjo poklicno institucijo te vrste.

Podobno kot glasbena so se pod vplivom novih družbenih gibanj ustanavljala v evropskem kulturnem okviru diletantska gledališka združenja tudi po letu 1790. V Ljubljani so leta 1791 uprizorili neko veseloigro »einige Theater-Freunde vom hiesigen Lizäum«.[223] Ti »prijatelji gledališča« so bržkone tudi pozneje uprizarjali razne igre. V vseh teh primerih gre menda le za dramska in ne tudi za glasbena odrska dela. Z glasbo so utegnila imeti le toliko opravka, da so vanje vključevali glasbene ali pa pevske vložke. »Eni domazhi perjatli od komedie so imeli tri komedie v Lublanskim gledalishi« tudi leta 1798[224] in »Gesellschaft von Theaterfreunden« je delovala prav tako leta 1799, ko je štela šest moških in štiri ženske člane.[225] Po značaju dela smemo uvrščati med nekakšne prijatelje gledališča tudi otroke, ki so v Stanovskem gledališču leta 1803 uprizorili Kotzebuejevega »Tinčka Petelinčka« v slovenskem prevodu in s pevskimi vložki.

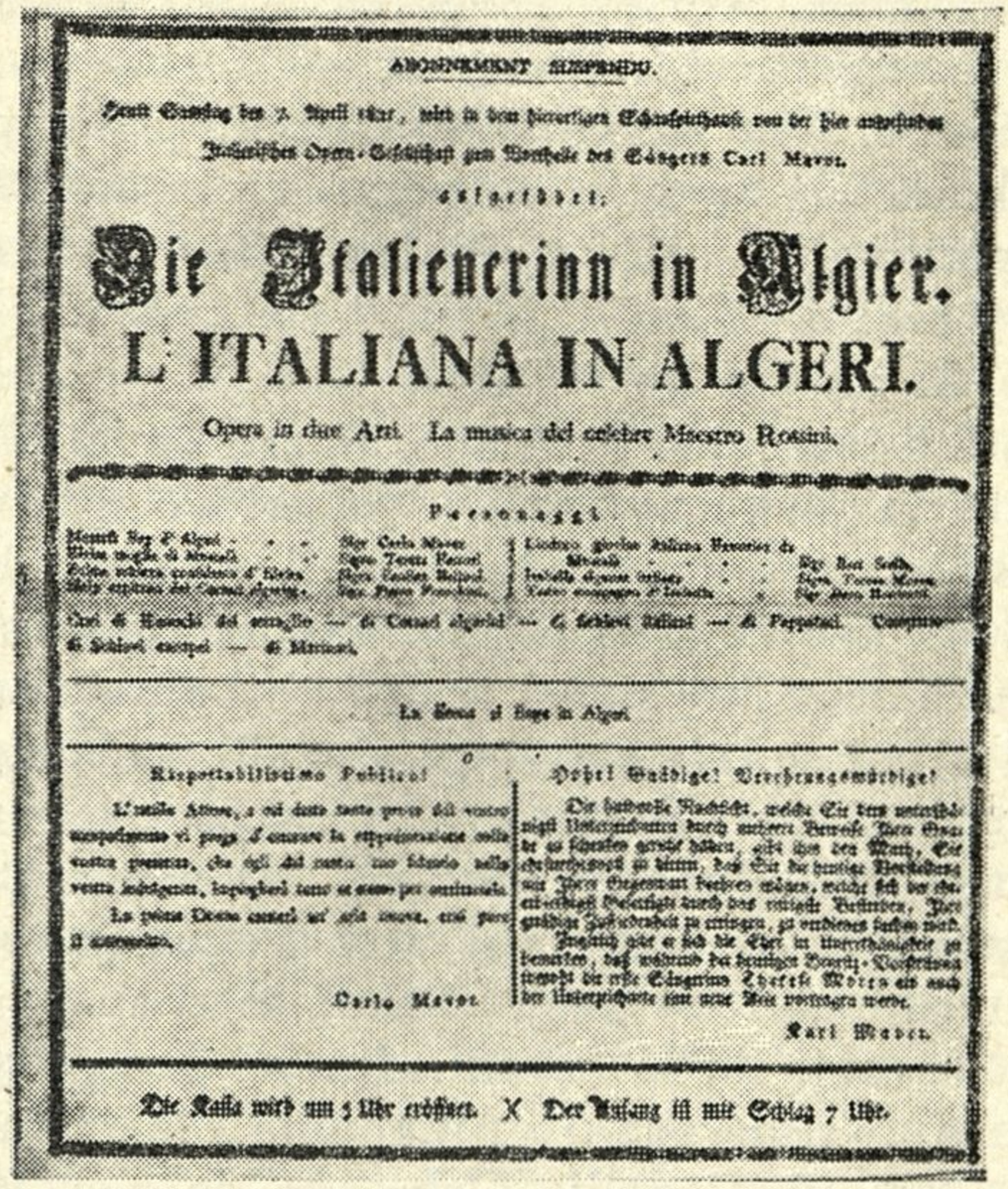
S temi oblikami gledališkega dela je bila sorodna tudi poznejša »Gesellschaft dramatischer Kunstfreunde«, ki je bila najbrž sad neurejenih razmer po francoski zasedbi. V letu 1817 je uprizorila Kotzebuejeve »Die Korsen«, Duvalovo zgodovinsko dramo »Eduard in Schottland oder Die Nacht eines Flüchtlings« v Kotzebuejevem nemškem prevodu in veseloigro »Aneigung aus Liebe« I. F. Castellija.[226] Vselej je sodeloval filharmonični orkester, kar je gotovo treba razumeti tako, da je po tedanjem načinu izpolnjeval pavze med dejanji. Tudi ta družba je bila sestavljena iz domačih diletantov in ni uprizarjala glasbenih del v ožjem pomenu besede.

Tem se je v sezoni 1826—1827 kot edina izjema deloma posvetila le »Gesellschaft für Aufführung von Schauspielen und Opern«, ki je želela nadomestiti tuje gledališke družine. Razlagajo jo kot posledico upadajočega gledališkega življenja po ljubljanskem kongresu, ko so se baje ljubljanski gledališki obiskovalci zaradi prerazkošnih predstav tako

zelo razvadili, da jim ni ugajala nobena poznejša uprizoritev več. Zato je bilo Stanovsko gledališče prisiljeno zapreti vrata svoje hiše.[227]

Situacija pa v razdobju 1821—1826 nikakor ni bila tako slaba, kakor jo opisujeta in tolmačita Keesbacher in Radics. V Stanovskem gledališču so imeli družine, ki so bile dobre vsaj po programu, če ne tudi po izvedbah. Zlasti sezoni 1824—1825 in 1825—1826, ki ju je izpolnila gledališka družina C. Meyerja, sta imeli razmeroma zanimiv in sodoben glasbeni spored, v katerem so bila tudi dela italijanskih in francoskih mojstrov. Kljub temu je nastala kriza, kar pričà, da razlogi zanjo niso bili tako preprosti, kot sta mislila omenjena pisca. V glavnem jo smemo najbrž iskati v tem, da oblasti niso bile naklonjene italijanskim operistom, ki jih je želelo občinstvo, ampak so forsirale nemške gledališke družine, za katere se publika ni vnemala. Vidiki, ki so uravnavali odnose oblasti in občinstva do prvih in drugih, pa so bili povsem različni. Oblasti so očitno vodili prikriti nacionalno-politični momenti, ki smo jih zasledili že prej, občinstvo pa izvedba. Italijanski operisti so bili v vsem mnogo boljši kot nemške gledališke družine. Spričo dolge tradicije so rafinirano izpopolnili scenično in režijsko stran svojih izvedb, imeli so dobre pevce in na splošno odlične programe. Končno so imeli za seboj bogato preteklost tudi glede gostovanj v ljubljanskem mestu. Ta je bila opernemu občinstvu še v spominu ali se je obnavljala ter je nemške gledališke družine, ki se po kvaliteti z operisti niso mogle meriti, niso zatemnile. Navsezadnje je treba še upoštevati, da gledališke publike ni zanimala nacionalna, ampak umetnostna stran izvedb. Predvsem ji je šlo za estetski užitek in ne za vprašanje, kateri narodnostni skupini pripada ta ali ona gledališka družina. Kvečjemu toliko, da je gledala v nemških družinah činitelja, ki naj bi izpodrival operiste. Takšna interpretacija nemara zajema problem že preostro. Vendar ni brez osnove, če si dovolimo domnevo, da se je ob programski politiki in izvedbah nemških gledaliških družin ter brez nacionalnega prizvoka občinstvo tudi v tej smeri vpraševalo po razlikah med njimi in operisti.

Vse to je povzročilo, da sta gledališka uprava in publika hodili vsaka svojo pot in se nista mogli najti na isti liniji. Učinek je bil ta, da se je v začetku sezone 1826—1827 Stanovsko gledališče znašlo brez sleherne družine. Ali je bil to rezultat namerne poteze gledališke uprave ali nesoglasja med njenimi člani glede odločitve, kateremu



ABONNEMENT SUSPENDU.

Heute Samstag den 7. April 1821, wird in dem hiesigen Schauspielhause von der hier anwesenden Italienischen Opera-Gesellschaft zum Vortheile des Sängers Carl Mayer,

aufgeführt:

Die Italienerinn in Algier.

L'ITALIANA IN ALGERI.

Opera in due Atti. La musica del celebre Maestro Rossini.

Personagi

Mustafà Bey d'Algeri . . — Sig. Carlo Mayer
Elvira moglie di Mustafà . . — Sig.ra Teresa Passeri
Zulma schiava confidente d'Elvira — Sig.ra Isabella Galli
Haly capitano dei Corsari algerini. — Sig. Pietro Vaschetti

Lindoro giovine Italiano Favorito di Mustafà . . . — Sig. Raf. Sotti.
Isabella d'questo ordine . . — Sig.ra Teresa Mayer.
Taddeo compagno d'Isabella . . — Sig. Anton Nordioli.

Coro di Eunuchi del serraglio — di Corsari algerini — di schiavi Italiani — di Pappataci. Comparse di Schiavi europei — di Mussulmani.

La Scena si finge in Algeri.

Rispettabilissimo Publico!

L'umile Attore, a cui dato tanto prova del vostro compatimento vi prega d'onorare la rappresentazione della vostra presenza, che egli dal canto suo studio nella vostra indulgenza, troppo bene sa come per continuarla.

La prima Donna cantarà un'aria nuova, una parte a scelta.

Carlo Mayer.

Hohe! Gnädige! Verehrungswürdige!

Der bescheidene Nachsicht, welche Sie dem unterthänigst Unterzeichneten durch mehrere Beweise Ihres Beifalls gerne haben angedeihen lassen, gibt ihm den Muth, Sie dienstfreundlichst zu bitten, daß Sie der heutigen Vorstellung mit Ihrer Gegenwart beehren wollen, welche sich der ehrerbietigst Beeifert durch das mögliche Bestreben, Ihre gnädige Zufriedenheit zu erringen, zu erhalten suchen wird.

Ferners geht er sich die Ehre in Unterthänigkeit zu benachten, daß während der heutigen Vorstellung nebst der ersten Sängerinn Isabella Motta ein auch der Unterzeichnete zum neue Arie vortragen werde.

Karl Mayer.

Die Kassa wird um 5 Uhr eröffnet. X Der Anfang ist mit Schlag 7 Uhr.

NAZNANILO ZA UPRIZORITEV ROSSINIJEVE OPERE
»L'ITALIANA IN ALGERI« 7. APRILA 1821
V LJUBLJANSKEM STANOVSKEM GLEDALIŠČU

gledališkemu podjetniku naj se dá Stanovsko gledališče v najem za to sezono, ali sploh ni bilo ponudnika, na to zaradi pomanjkljivih virov ni mogoče odgovoriti. Brez gledaliških predstav pa Ljubljana seveda ni mogla biti. Iskali so nadomestilo v obliki, ki naj bi bila izhod za silo ali morda celo perspektiva za prihodnje delo Stanovskega gledališča. Našli so jo v domači diletantski družini, ki sta jo na spodbudo deželnega namestnika barona Schmidburga

ustanovila Gašpar in Amalija Mašek. Ta družina je uprizarjala dramska in glasbena dela; prva je pripravljala in vodila Amalija Mašek, druga pa njen mož Gašpar.

Maškov glasbeni spored je za to sezono obsegal sedem singspielov in oper, ki so jih Ljubljančani večinoma slišali že v prejšnjih sezonah in v izvedbi tujih gledaliških družin. Njihovi avtorji so bili na Méhula in Cherubinija stilno naslonjeni François Adrien Boieldieu (Der neue Gutsherr, Die weisse Frau), Nicolas Dalayrac — d'Alayrac (Die zwei Worte in Walde, Der kleine Matrose), ki je bil priljubljen francoski skladatelj oper in singspielov, Joseph Weigl (Die Schweizerfamilie), C. M. v. Weber (Der Freischütz) in Boieldieujev tekmec Niccolò Isouard (Ioconde).[228] Vsako teh del so kajpada izvedli po večkrat.

Kdo so bili izvajalci, ni znano. Razen Amalije Maškove, ki je bila operna pevka po poklicu, pa gotovo sami diletantje. Ti so z opernimi arijami, dueti, terceti, kvarteti in kvinteti nastopali tudi na filharmoničnih akademijah in zlasti za leto 1826 nam je v tej smeri znano njihovo obsežno delovanje. Med njimi so bili Anton pl. Codelli, Leopold Ledenik, Josef Kleindl, Ernst Bartsch, Anton Herrmann, deželni protomedicus Rudolph Schneditz, Amalija Sassenberg, Jeanette Strangfeld in Regina Winter. Posamezni so s takimi programi nastopali že prej. Tako so na filharmonični akademiji 20. maja 1825 izvedli finale iz prvega dejanja Rossinijevega »Tancreda«: Amenaida je bila Amalija Maškova, Arsir pl. Codelli, Orbasana je pel Kleindl, za Tancreda pa so navedene samo inicialke. Te so diletantje radi uporabljali, kadar niso želeli biti imenovani. To dostikrat onemogoča rekonstruiranje imen iz pisane množice instrumentalistov in pevcev, ki so bili diletantje. Na omenjenem koncertu sta Codelli in Schneditz zapela še duet iz Spontinijeve »Vestalke«.

Ti in morda še drugi pevci in pevke so menda sodelovali tudi pri diletantskem gledališču v sezoni 1826—1827. Morda se jim je pridružila še Zofija Linhart, ki je na eni izmed filharmoničnih akademij v letu 1826 zapela romanco iz Morlacchijeve opere »Teobaldo ed Isolina«. Linhartova je bila seveda šolana pevka in ne diletantka v tedanjem smislu,

po pomenu in kvaliteti pa se ni mogla vzporejati z Maškovo. Z izjemo Maškove in Linhartove so bili vsi drugi člani pevskega ansambla diletantje. Tem je gotovo pripadala tudi večina članov gledališkega orkestra, ki je bil najbrž zaseden kot v prejšnjih sezonah, ko so gostovale poklicne gledališke družine. Oba Maška sta morala torej navezati z diletanti, se pravi s Filharmonično družbo, najboljše odnose. Gašparju Mašku je bilo to zaradi nekdanjih konfliktov s Filharmonično družbo teže. Vse pa je izgladila njegova žena Amalija, ki je imela s filharmoniki odlične stike in je na splošno uživala ugled ter umetniški sloves. Razen tega je na sodelovanje Filharmonične družbe z Maškovo diletantsko družino vplival še baron Schmidburg, kar je nedvomno tudi prispevalo, da so bili filharmoniki, najsi so bili instrumentalisti ali pevci ali samo člani, voljni pomagati pri uresničevanju zastavljenih nalog in ciljev.

O uspehih »Gesellschaft für die Aufführung von Schauspielen und Opern« viri ne govore. Vsekakor je bil glasbeni program obsežen in zahteven in ga diletantski pevci ter igralci kljub svojim sposobnostim ter pomoči Amalije Maškove in morda še Linhartove ali celo kakega preostalega člana Meyerjeve družine ali kakega drugega poklicnega pevca, ki zanj ne vemo, niso zmogli tako, kot bi ga bila kaka poklicna gledališka družina. To se kaže tudi iz tega, da diletantsko gledališče ni obstalo. Ob koncu sezone se je razšlo in se ni več obnovilo. Bilo je drzen poskus, ki mu je pomagala v življenje tudi Maškova ambicioznost. Nemara je sčasoma hotelo prerasti celo v poklicno gledališče. Za to pa ni bilo možnosti. Diletantski pevci in igralci se niso mogli vzporejati s poklicnimi. Razen tega najbrž tudi ne bi bili pripravljeni, da bi v poklicni obliki opravljali, kar so z veseljem delali v okviru diletantske družine.

Z glasbenega vidika diletantska gledališka društva še dolgo niso pomenila tega, kar je pomenilo Stanovsko gledališče ali analogno v koncertni smeri Filharmonična družba, katere orkester in pevski zbor sta sčasoma privzemala vedno izrazitejši značaj poklicnih ansamblov. Zato njihovega dela ne moremo primerjati in še manj vzporejati s Stanovskim gledališčem, ki mu nikakor niso bila napoti.

Stanovsko gledališče je imelo vse resnejše in delikatnejše probleme, ki za diletantska društva niso bili aktualni in v tem smislu tudi ne za Filharmonično družbo, katere delo je bilo drugačno in je imelo ugodnejše možnosti za uresničevanje ciljev.

Že pred letom 1790 spočeta težnja, da bi izrinili italijanske operiste in jih nadomestili z nemškimi gledališkimi družinami, se je namreč nadaljevala tudi po tem letu. Gostovanja operistov so se poslej še bolj redčila.

Poleti 1791 je gostoval v ljubljanskem Stanovskem gledališču s svojo družino Malipietro Mazzoti, ki je gotovo uprizarjal tudi italijanske opere.[229] Za sezono 1791—1792 se je ponudil Gaetano Ferroni, ki je skušal gostovati v Ljubljani že leta 1789. Kot tedaj se mu to tudi zdaj ni posrečilo, kajti gledališče je dobil F. X. Felder. Nameraval je uprizarjati opere skladateljev Paisiella, Marcella da Capua, Guglielmija in Gaetana Brunettija. Neka italijanska družina je gostovala spet leta 1794. O tem priča libreto »La Nina pazza per amore«, ki je bil natisnjen tega leta v Ljubljani. Ta opera je eno najbolj znanih Paisiellovih gledaliških del. Iz navedbe »Da rapresentarsi nel' nobile teatro di Lubiana« v njenem libretu[230] smemo sklepati, da ni bila edina v izvedbi gostujočih operistov. Podoben vir pripoveduje, da so operisti uprizarjali v Ljubljani tudi leta 1795, ko je bil tu natisnjen libreto »Pirro Re d'Epiro« s pristavkom, da je to »Drama serio per musica da rapresentarsi nel' nobile Teatro di Lubiana« z glasbo »del celebre Sig. Maestro Don Giovanni Paisiello«.[231] Podatki so pomanjkljivi tudi za leto 1796, ko sta bila natisnjena v Ljubljani libreta »Gli artigiani« in »La grotta di Trofonio«. Za prvega je napisal glasbo Pasquale Anfossi, za drugega pa Antonio Salieri, »Veneziano, Maestro di Cappella all'attuale servizio di Sua Maestà Cesarea«. Libreto pravi, da je bila ta »dramma giocoso in Musica« uprizorjena v Stanovskem gledališču,[232] izvajalci pa niso znani. Jasno je le, da so bili spet italijanski operisti, ki jih srečamo ponovno leta 1797, ko so v Stanovskem gledališču v čast nadvojvodi Karlu izvedli Paisiellovo opero »La Molinara«. Tudi ta pa gotovo ni bila osamljen primer, saj je italijanska operna družina, ki jo je uprizorila,

nedvomno izvedla še nekaj drugih oper, o katerih pa viri za zdaj še molčijo.[233]

Nato ni za nekaj let podatkov o italijanskih gostovanjih v Ljubljani. Za leto 1798 sicer piše kronist: »Te pustne dni so shli is Lublane vsi komedianti, kateri so tukaj od S. Mihela do sedaj komedie jegrali. Tovarshia se je rasdelila, nekaj ih je shlo v' Linz, nekaj v' Zelovez, nekaj drugam.«[234] Ti »komedijanti« pa so bili gotovo iz nemške gledališke družine, kar velja tudi za nekaj naslednjih let.

Italijanski operisti so spet gostovali leta 1802, ko se je princesa Elizabeta ob svojem obisku v Ljubljani nekega dne najprej zabavala na Zoisovem vrtu s »turško« muziko, nato pa odšla v italijansko gledališče, ki se je ta čas mudilo tu.[235] Kaj je poslušala in kaj je gostujoča družina uprizarjala, ne vemo.

Med italijanske izvajalce spada tudi plesna skupina, ki ji je bil baletni mojster Giuseppe Calvi. O njej bomo govorili pozneje.[236] Naj pa že zdaj poudarim, da takega uspeha na tem področju ni dosegla in ne izkazala nobena ljubljanska gledališka sezona v obdobju klasike. Kot zanimivost naj še omenim, da je v času Calvijevega delovanja gostovala v Stanovskem gledališču tudi italijanska pevka Anna Davia, primadona moskovske Opere.[237]

V letu 1805 so italijanski operisti spet navdušili ljubljansko gledališko občinstvo. Impresarij Giuseppe Durelli je pripravil dober program, ki je obsegal poleg del »Teresa e Claudio«, »Pamela« in »Zelinda e Lindoro« tudi operi »Bandiera ad ogni vento« Giuseppeja Farinellija in »Elisa« Simona Mayra, enega najznačilnejših predstavnikov komične opere pred Rossinijem.[238] O »Elisi« pravi spored, da je »dramma sentimentale in un'atto per musica« in posvečena »agli Signori amatori e protettori dell'opera italiana in detta citta«.[239] Posvetilo je bilo skrbno premišljeno. »Amatori« so bili ljubitelji glasbe in z njimi je Durelli gotovo mislil na ljubljanske filharmonike, ki so v glavnem oskrbeli orkester za italijanske izvedbe. Med »protettori« pa je Durelli menda mislil zlasti na Žigo Zoisa ali morda celo samo nanj. Zois, ki je še vedno prevajal tekste italijanskih arij v slovenščino,[240] je bil eden glavnih zaščitnikov italijanske opere na

tem ozemlju. Njemu se mora bržkone ljubljansko mesto najbolj zahvaliti, da je bilo deležno italijanskih gostovanj v razmeroma obilni meri tudi tedaj, ko je bila politika stanovske gledališke uprave bolj naklonjena nemškim gledališkim družinam. To Durelliju seveda ni bilo neznano in je bilo nemara ena osrednjih spodbud za omenjeno posvetilo.

Durellijeva operna družina je gostovala v Ljubljani tudi leta 1807, ko je poleg opere »Gli opposti Caratteri« predstavila tudi »drammo semiserio« »Il disertore francese« z glasbo Gazzanige. Libreto, ki je bil natisnjen tu tega leta, prinaša isto posvetilo kot v letu 1805.[241]

Za leto 1808 nam je že znana ponudba Giuseppeja Lainerja, da bi gledališka uprava dala za prihodnji post Stanovsko gledališče zadrskemu impresariju Vincenzu Ludovisiju. Ta Lainer je bržkone identičen s pevcem istega imena, ki je na spomlad leta 1816 pel v »Teatro Ducale« v Parmi. Bil je član operne družine, ki jo je vodil Antonio Arrighi in ni bila najboljša. Poročila pravijo, da je leta 1816 uprizorila več oper z 41 predstavami, ki so bile »mediocre«, »cattivo«, »pessimo« in le v enem primeru »buono«. Član Arrighijeve družine je bil ta čas tudi neki Paolo Rosich (Rožič?).[242]

Ludovisi je želel v Ljubljani uprizoriti deset novih del, deloma fars in deloma oper. Med drugimi je ponudil tudi znano Cimarosovo opero »Il matrimonio segreto«. Medtem se je oglasil še impresarij Gaetano Brazzini iz Vidma, ki je tudi ponudil svojo družbo. Menda pa ni gostoval v Ljubljani ne Ludovisi ne Brazzini.[243]

Ob francoski zasedbi so bila italijanska gostovanja redkejša. Vemo le, da so leta 1810 beneški operisti, katerih primadona je bila Signora Angiolini, uprizorili vsaj opere »La scaltra locandiera« Giuseppeja Farinellija, »Un avvertimento ai gelosi« (L'avis aux Jaloux) Stefana Pavesija in »Le convenienze teatrali« (Les convenances théâtrales) Pietra Carla Guglielmija.[244] V Ljubljani so gostovali še leta 1812, podrobnejši podatki pa niso znani.

Poslej ni bilo italijanskih operistov v ljubljansko mesto vse do kongresa. Po odhodu Francozov se je namreč nemški

kurz tudi v gledališkem življenju precej zaostril. Verjetno se niti leta 1821 operisti ne bi več oglasili, če jih ne bi zahtevalo razkošje, ki so ga prireditelji morali oskrbeti za visoke goste med kongresom.

Tedaj gostujoča italijanska operna družina je uprizorila Rossinijeve opere »Eduardo e Cristina«, »La cenerentola«, »L'Italiana in Algeri« in »L'inganno felice«, nadalje opero »Adelina« Pietra Generalija in opero »La Metilde«, ki jo je napisal Carlo Coccia. Pri izvedbah tega izključno italijanskega programa so sodelovali mnogi pevci, med njimi Domenico Bertozzi, Benedetto Torri, Pietro Gorla, Marianna Borroni, Teresa Moren, G. B. Insom, Bartolo Stella, Carlotta Pallerini, Carlo Maver, Teresa Fattori, Pietro Franchini, Paola Belloni, Bartolomeo Botticelli, Maria Bolla in Giuseppe Brusati. Značilno je, da je pri operistih gostovala tudi Amalija Maškova, kar priča, da je morala biti res odlična pevka. Pevci te družbe so bili namreč na splošno izvrstni, kar lahko spoznamo tudi iz poročil. Ta so silno hvalila zlasti sopranistko Borronijevo, ki je bila baje središče vse pozornosti, dalje Morenovo, ki se je odlikovala kot kontraltistka, tenorista Bertozzija in basista Torrija.

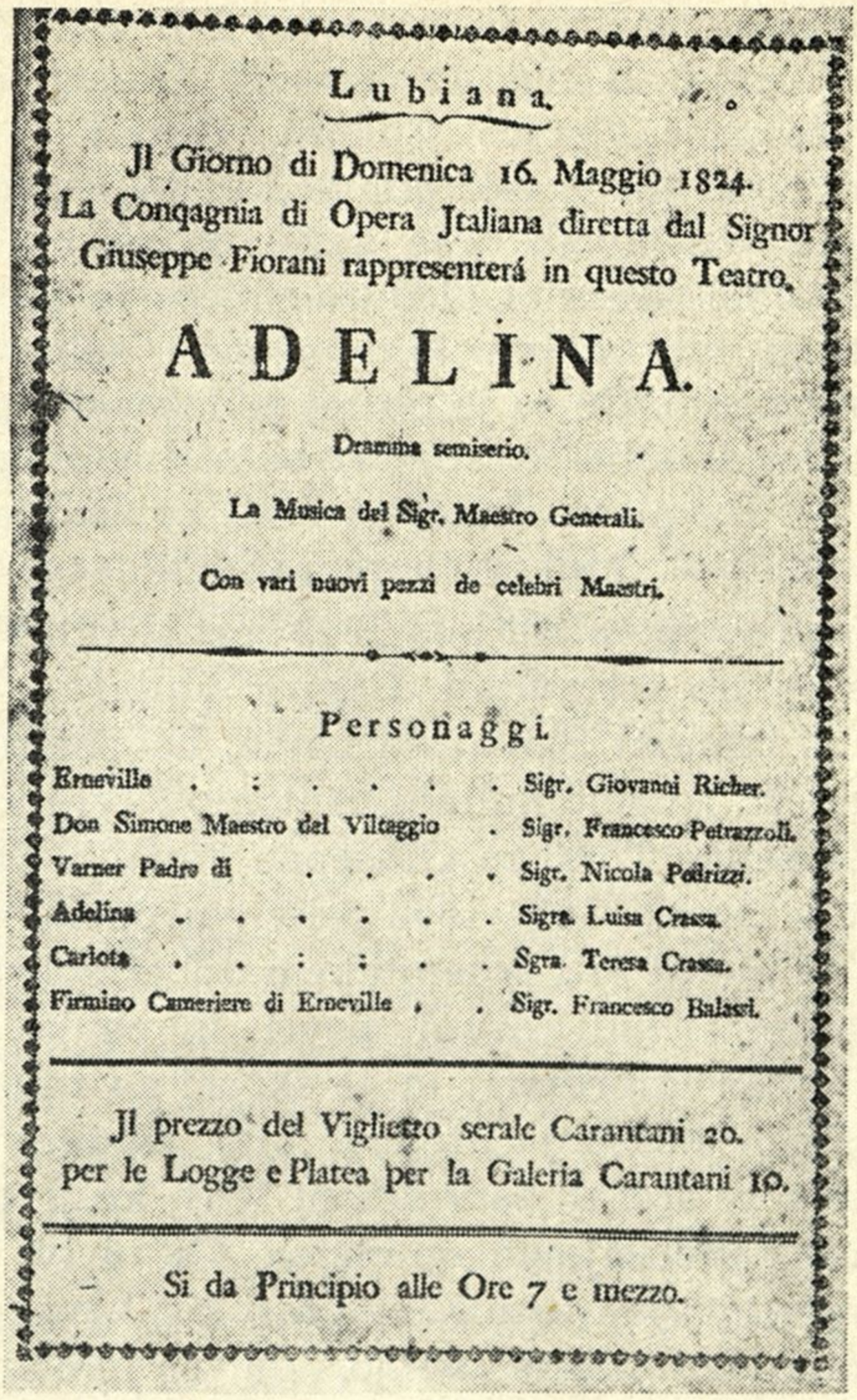
Predstave so bile menda prvovrstne v vsakem oziru, najsi gre za pevce in pevke ali za okusne kostume in sijajno dekoracijo. Vir navaja, da na ljubljanskem odru še nikoli niso videli tako strnjene celote in da Italija ne more vedno nuditi kaj boljšega.[245] V tak ansambel so sodili torej le najboljši izvajalci, to pa karakterizira tudi pevske in igralske kvalitete, ki jih je morala imeti Maškova.

Te operiste je vodil impresarij Antonio Cuniberti. Zanimivo pa je, da so bili med njimi tudi pevci, ki so se odlikovali prav tako v raznih italijanskih gledališčih. Tako je konec leta 1821 in začetku 1822 v »Teatro Ducale« v Parmi nastopal Domenico Bertozzi, ravno tam v sezoni 1823—1824 Benedetto Torri.[246] Ta je očitno že prešel k družbi, ki jo je vodil Luigi Vergani in ji je dirigiral Ferdinando Melchiorri. Pevci so namreč pogosto menjavali podjetnike in obratno. Zato se pač ne zdi verjetno, da bi bila v letu 1821 v Ljubljani tudi Verganijeva operna družina. Vse prej navedene opere

je očitno izvedla Cunibertijeva skupina, dirigiral pa je skoraj gotovo Gašpar Mašek.

Po sijajnih predstavah v letu 1821 so Italijani spet gostovali v Ljubljani šele leta 1824, ko so maja in junija izvedli Rossinijeve opere »Il Barbiere di Seviglia«, »Tancred«, »La cenerentola ossia La cova cenere« in »L'inganno felice«, Generalijevo opero »Adelina« in farso »Una fatal suposizione«, ki ji je bil glasbeni avtor Coccia. Tudi ta »compagnia di opera italiana«, ki jo je vodil Giuseppe Fiorani, je morala biti zelo dobra in je imela številne pevce. Med njimi so bili Giovanni Richer, Francesco Petrazzoli, Nicola Pedrizzi, Francesco Balassi (Balasci), Judita Schiroli, Francesco Rolla in Giovanni Marziali. Med pevci se navajata tudi Luisa in Teresa Crassa, ki sta bili menda angažirani v sezonah 1823—1824 in 1824—1825 v nemških gledaliških družinah Ferdinanda Rosenaua in Carla Meyerja. O obeh je znano, da sta 16. oktobra 1823 peli med dvema igrokazoma duet iz Niccolinijeve opere »Quinto Fabio«, Luisa pa je še posebej zapela arijo iz opere »Il conte de Linosse« istega skladatelja.[247] V Ljubljani sta bili torej že pred nastopom Fioranijeve družine. V njej pa sta obe pevki, ki sta bili menda italijanskega rodu, sodelovali analogno kot leta 1821 Amalija Maškova v Cunibertijevi družini.

Poslej o italijanskih operistih ni sledu vse do leta 1841, ko je gostovala družina, ki jo je vodil Natale Fabbrici. Imela je tudi lastnega kapelnika, ki je bil neki Favretta ali Fabretto.[248] To je bila novost v praksi italijanskih gostovanj, ki so prej po navadi uporabljala domače kapelnike ljubljanskega Stanovskega gledališča ali kdaj pa kdaj tudi filharmoničnega orkestra. Fabbricijeva družina je tokrat izvedla Donizettijevi operi »Lucia di Lammermoor« in »Lucrezia Borgia« in Bellinijevo »Beatrice di Tenda«. Na benefični predstavi so njeni člani peli tudi tercet iz opere »Ena Scaramucciovih pustolovščin« (Un' avventura di Scaramuccia), ki jo je napisal Luigi Ricci, čigar opere so po letu 1841 vedno češče uprizarjali na odru ljubljanskega Stanovskega gledališča. Ta italijanski operni skladatelj, ki je dlje časa živel in deloval tudi v Trstu, je za nas toliko zanimivejši,



Lubiana.

Jl Giorno di Domenica 16. Maggio 1824.
La Conqagnia di Opera Jtaliana diretta dal Signor Giuseppe Fiorani rappresenterá in questo Teatro.

ADELINA.

Dramma semiserio.

La Musica del Sigr. Maestro Generali.

Con vari nuovi pezzi de celebri Maestri.

Personaggi.

Erneville . . . . . Sigr. Giovanni Richer.
Don Simone Maestro del Viltaggio . Sigr. Francesco Petrazzoli.
Varner Padre di . . . . . Sigr. Nicola Pedrizzi.
Adelina . . . . . Sigra. Luisa Crasca.
Carlota . . . . . Sgra. Teresa Crasca.
Firmino Cameriere di Erneville . . Sigr. Francesco Balasel.

Jl prezzo del Viglietto serale Carantani 20.
per le Logge e Platea per la Galeria Carantani 10.

Si da Principio alle Ore 7 e mezzo.

NAZNANILO O UPRIZORITVI GENERALIJEVE OPERE »ADELINA« V LJUBLJANSKEM STANOVSKEM GLEDALIŠČU LETA 1824

ker je bil učitelj Davorina Jenka.[249] Tako je stopil v slovensko življenje tudi po tej strani.

Kot v letu 1841 sta se publika in kritika navdušili za italijanske goste tudi leta 1842, ko je prišla iz Gorice operna družina, ki sta jo vodila Giuseppe Sacca in Gasparo Pozzesi.[250] Imela je bogat program, ki je obsegal Riccijevi operi »Chi dura vince« in »Eran due or son tre« ali »Gli esposti«, Rossinijevega »Il barbiere di Seviglia« in Donizettijeve opere »Gemma di Vergy«, »L'elisir d'amore« in

»Torquato Tasso«. Pevke in pevci so bili Carolina Gabbi, Innocenza Tacchini, Luigi Frassinelli, Giuseppe Palletta, Gasparo Pozzesi, Ludovico Zuanni, Goren in Giuseppe Sacca. Kritik Kaus jih je zelo pohvalil in se je ugodno izrazil tudi o drugih sodelavcih. Vse kaže, da so mu predstave ugajale; o izvedbi opere »Chi dura vince« je bil na primer mnenja, da je bila dobra (»kann man selbe eine sehr gelungene nennen«). Če se je ob tej priložnosti spotaknil ob orkester (»Das Orchester verdarb nichts«), pa mu je v poročilu o »Torquatu Tassu« izrazil priznanje, ki ga je sorodno formuliral tudi v oceni »Seviljskega brivca«.[251]

Tej družbi so spomladi leta 1843 spet sledili Fabbricijevi operisti, ki so jih sestavljali Cesare Fallardi, primadona Ersilia Ranzi, tenorist Salvatore Lavia, Leopoldina Cocconi, Antonio Bianchi, Angelo Zuliani, Antonio Favretto, Giovanni Favretto, Giuseppe Torri in Giuseppe Favolin. O Torriju je znano, da je v sezoni 1841—1842 pel v vojvodskem gledališču v Parmi in je moral biti potemtakem dober solist.[252] Gotovo so bili kvalitetni tudi drugi pevci in pevke, saj je bil Fabbrici izbirčen impresarij in je skrbel za raven in ugled svoje družine. Posebej utegne biti zanimiv Favretto, s katerim smo se srečali že v sezoni 1841, ko je bil omenjen kot kapelnik Fabbricijevih operistov. Če ni bil to tretji iz družine Favrettov, je utegnil fungirati kot kapelnik Antonio ali Giovanni. Iz prakse vemo, da so imeli kapelniki v posameznih primerih različne sposobnosti in so sodelovali tudi kot pevci. Tako je bilo morda tudi pri Favrettu. Ker gre v obeh primerih za člana Fabbricijeve operne družine, ta domneva skoraj gotovo drži.

V aprilu in maju leta 1843 so ti operisti uprizorili vrsto priznanih in popularnih oper skladateljev, ki so tudi drugod obvladovali operne odre. To so bili Donizetti (Gemma di Vergy, Lucia di Lammermoor), Saverio Mercadante (Il bravo di Venezia, Il giuramento), Bellini (Beatrice di Tenda) in Ricci (Un' avventura di Scaramuccia). Deloma so torej ponovili spored iz leta 1841, nov je bil v resnici le Mercadante. Poleg navedenih oper so ob svojem gostovanju priredili tudi nekaj tako imenovanih akademij, na katerih

so izvedli več arij in komornih vokalnih ansamblov iz raznih oper, vselej seveda s spremljevanjem orkestra.

V sestav Fabbricijeve družine pa bržkone ni spadala pevka (»prima Donna di canto«) Lucretia Bergamaschi-Variola, ki je 21. novembra 1843 med dejanji Goldonijeve »Mirandoline« zapela cavatini iz Bellinijevih oper »La sonnambula« in »Norma«. Njen nastop je bil namreč v precej poznejšem času in ga je gotovo treba tolmačiti podobno kot n. pr. gostovanje Anne Davie in mnogih drugih solistov.

Med italijanske izvajalce so uvrščajo tudi Ida, Augusto, Calisto, Alcibiade, Odoardo in Enrico Vianesi. Vsi so bili otroci spretnega impresarija Vianesija, ki je z njimi po neuspehu Ebell-Rosenschönove igralske družine nekoliko razvedril ljubljansko gledališko publiko. V aprilu in maju 1844 je svojevrstna skupina (»kleine Gesangskünstler«) uprizorila Rossinijevi operi »Il barbiere di Seviglia« in »La cenerentola«, dve operi Gaetana Donizettija in eno Vincenza Fioravantija.[253] Podrobnosti o uspehu ne poznamo. Moral pa je biti že zaradi senzacionalne sestave, ki jo je predstavil oče Giuseppe Vianesi s svojimi nenavadnimi operisti. Za njimi spet nekaj let ni več slišati o italijanskih opernih družinah.

Naj v zvezi z operisti omenim še balet, ki je bil v ljubljanskem Stanovskem gledališču sicer redek, pa menda izključno v rokah italijanskih izvajalcev. Za poživitev so ga vključevale v svoje sporede nemške gledališke družine, ki očitno niso imele kadra iz nemških vrst. Tako je oskrbel »ein grosses pantomimisches Ballet« 9. oktobra leta 1791 neki Borsi. Ta je bil baje odličen skupno z gledališkim podjetnikom Felderjem, ki se je predstavil v vlogi poeta.[254]

Znaten delež je prispevala v ljubljansko gledališko življenje v sezoni 1804—1805 plesna skupina, ki jo je najel Wilhelm Frasel in jo je vodil Giuseppe Calvi. Razen njega kot baletnega mojstra so jo sestavljali še Irena Calvi, bržkone njegova žena, nadalje Ellena Gaggietti, Jacopo (Jakob) Durante in Gaetano (Cajetan) Masan (Massan). Da so bili Italijani, potrjujejo tudi letaki, ki so naznanjali njihove nastope in so jih imenovali »italiänische Tänzer«.

To pravi tudi naziv Fraslove družine, ki jo viri beležijo kot »Ständische Gesellschaft deutscher Schauspieler, Sänger und italiänischer Tänzer«.[255]

K tem poklicnim plesalcem je Calvi po potrebi pritegnil še nekaj igralcev in pevcev Fraslove družine. V baletnih nastopih so namreč sodelovali tudi Fraslov sin, Gottfried ali Wenzeslaus Scholz, Josepha Scholz, Ferdinand Harte, Thym, Adams in neka Perchtoldova ter Mad. Peterka. Frasel je med njimi in Calvijevo skupino razlikoval tako glede izvajalne stopnje kot glede nacionalnega porekla. To dokazuje pripomba na sporedu z dne 27. maja 1804, ko sta Peterkova in Thym po Süssmayerjevi operi »Der Spiegel von Arkadien« zaplesala »Kosakisches Pas de Deux«. O Peterkovi je ob tej priložnosti rečeno, da je »deutsche Schülerinn«, Thym pa se omenja kot »deutscher Zögling«. Oba sta bila seveda iz Calvijeve, torej italijanske baletne šole.[256] Posebnega uspeha Calvi s temi svojimi gojenci ni imel. Ko je odšel iz Ljubljane, Frasel pa še ostal, se je namreč nehalo vsako delo na baletnem področju v Stanovskem gledališču.

Frasel je Calvija temeljito izrabil. Calvi je s svojimi plesalci in sam zasnoval in predstavil niz baletov, ki so si sledili skozi vso sezono (Die vermisste Schäferinn, Der gefoppte Müller, Die Eifersucht oder die verliebten Zigeuner, Die lustigen Tyroler, Der Land-Apotheker oder die verstellten Kranken, Das ländliche Fest, Die Wilde ali tudi Die beiden Wilden, Don Juan oder das steinerne Gastmahl, Sultan Achmets-Hof oder Piero das lächerliche Eselreiter). Avtorja glasbe sta navedena samo v dveh primerih. Za balet »Don Juan« je Calvi uporabil glasbo Josepha Haydna, ki se je lahko prilegla tudi njegovemu italijanskemu okusu, za balet »Sultan Achmets-Hof« pa glasbo Domenica Cimarose. Čeprav je Calvija najela nemška igralska družina in so bili nemški tudi sporedi vseh njegovih baletnih nastopov, se potemtakem ni oziral na izrazito nemško glasbo. Podobno in s sorodnih vidikov je gotovo jemal glasbo tudi za druge balete. Razen za samostojne baletne uprizoritve je moral skrbeti tudi za številne baletne vložke k raznim operam in

za izpolnjevanje odmorov med dejanji drugih del, ki jih je uprizarjala Fraslova družina.

V letu 1815 je nastopala v Stanovskem gledališču plesna skupina, ki jo je vodil neki Fenerolli. Po imenu sodimo, da je bil Italijan in iste narodnosti so bili verjetno tudi plesalci. Program daje misliti, da so bili to bolj nekaki glumači kot resni baletniki Calvijeve vrste.[257] Menda so jim bili podobni tudi plesalci, ki so tri leta nato aprila in maja večkrat nastopili v Ljubljani. Vodil jih je Dominique Ravel, čigar ime, če je pravo, izdaja Francoza. Francoske plesne skupine pa so bile pri nas neobičajne. Zato gre bržkone tudi v tem primeru za Italijane, vsaj glede članov skupine, kolikor ni bil tega rodu tudi njihov vodja.[258]

Iz leta 1819 je »Programm zum allegorisch-mimischen Darstellung, welche am Abende der ersten Landtags-Versammlung der wieder aufgelebten Stände Krains den 18. März 1819 im Laibacher Schauspielhaus gegeben wird«.[259] Zasnova je še čisto baročna, polna mistike in patosa, glasba pa ni znana. Razumljivo se je morala prilegati tekstu in po tej logiki bi bila morala biti tudi baročna. Ta stil se je sicer že zelo odmaknil od časa, o katerem govorimo, vendar so se skladbe njegovega duha tu in tam še vedno ponavljale tudi v ljubljanskem glasbenem delu. Kdo so bili izvajalci, ne vemo. Menda v ta namen niso poklicali kake poklicne italijanske plesne skupine, o kateri viri ne povedo, da bi bila tisti čas v Ljubljani. Zato domnevamo, da prireditev ni presegla značaja običajne alegorije, kakršne so dajali v Stanovskem gledališču v počastitev raznih pomembnejših dogodkov. V takih primerih so izvedbe oskrbeli člani vsakokratne gledališke družine, v letu 1819 torej domnevno člani Waidingerjeve skupine.

Na sporedih nemških gledaliških družin, ki so nastopale v ljubljanskem Stanovskem gledališču, je bil nekajkrat tudi balet »Danina«, ki mu je glasbo napisal Peter Joseph Lindpaintner. Ta balet so uprizarjali tudi v letu 1828, izvajalci pa niso znani. Iz poročil ni razvidno nič. Ker družina Carla Waidingerja, ki je uprizarjala v sezoni 1827—1828, ni imela posebnega baletnega korpusa in ni verjetno, da bi bili izvedli »Danino« le igralci in pevci

oziroma oboji največkrat v istih osebah, je prav mogoče, da je najel v ta namen principal poklicne plesalce. Če to velja, so bili ti najbrž spet iz kake italijanske plesne skupine, o kateri pa ni podatkov. Ravno tako molčijo viri o mnogih naslednjih letih, ko v sporedih Stanovskega gledališča ni bilo baletnih nastopov.

Vpliv italijanskega baleta ni mogel biti znatnejši. Neprimerno več so izžarevali v glasbeno življenje na Slovenskem operisti. Tudi ti pa so se v primerjavi z nemškimi gledališkimi družinami številčno skoraj izgubili.

Po F. X. Felderju, ki je oskrbel poletno sezono 1790, je pozimi 1790—1791 gostovala v Stanovskem gledališču družina Georga Wilhelma, spomladi 1791 pa Filipa Jakoba Berndta. V zimski sezoni 1791—1792 je občinstvo spet zabaval Felder, jeseni 1792 Josef Wirtinger, v sezonah 1792—1795 pa družina, ki sta jo vodila Albonico Rolland in Georg Müllner. Poleti 1795 je igrala Vaninijeva nemška družina, v sezoni 1795—1796 je imel gledališče v najemu Wilhelm, 1796—1797 Konstantin Paraskowitz, 1797—1798 Georg Dengler, 1798—1800 Georg Schantroch, 1800—1801 pa Wilhelm Frasel.[260] V sezonah 1801—1803 je spet gostovala družina Georga Schantrocha, ki se je imenovala »Gesellschaft deutscher Schauspieler und Sänger«.[261] Označba »nemški« je gotovo hotela poudariti razliko nasproti italijanskim družinam. Sezone 1803—1804 do 1806—1807 je spet oskrbel s svojo družino Frasel, ki pa tokrat ni bil sam. V vodstvu je bila soudeležena (»Mitdirectrice«) Josepha Scholz, ki je hkrati nastopala tudi kot pevka in igralka. Ko so po končani sezoni 1803—1804 Frasla zapustili Calvijevi plesalci z vodjo vred in odšli drugam, so v nazivu družine izpustili dodatek »und italiänische Tänzer« in Fraslovi izvajalci so bili spet »hier anwesende Gesellschaft deutscher Schauspieler und Sänger«.

Gradivo za razdobje 1807—1814 ni obilnejše, in sicer zaradi vojnih dogodkov ter francoske zasedbe Ljubljane. Čeprav v zmanjšanem obsegu pa so predstave tudi bile. Italijanska gostovanja sem že omenil. Nastopale so tudi nemške gledališke družine, katerih glasbeni sporedi pa niso

bili toliko pomembni in so se omejevali bolj na igre s petjem.[262]

Po okupaciji se je obnovilo gledališko življenje s ponovnim in načrtnim prilivom nemških družin. To naznanja že letak z dne 1. oktobra 1814, ki pravi, da bo gledališče »mit der neu organisirten Gesellschaft des Xavier Deutsch eröffnet«. Deutsch je oskrbel sezono 1814—1815, sledila pa mu je v sezoni 1815—1816 »Deutsche Schauspieler- und Sänger-Gesellschaft« Lorenza Gindla in nato v sezoni 1817—1818 družina Johanna Hillerja. Sezona 1818—1819, za katero je najel gledališče Carl Waidinger, je bila v znamenju reforme. Zahteval jo je gubernij, najbrž zato, ker v razdobju po francoski zasedbi gledališko delo še vedno ni steklo tako, kakor so si mislile oblasti.

Da bi si gubernij zagotovil večji vpliv na programsko politiko, ki je bila v času poostrene cenzure občutljiv problem, je dal sestaviti nova gledališka pravila. Novi vrhovni gledališki direktor je postal gubernialni svetnik grof Leopold Stubenberg, v gledališkem odboru pa so bili razen njega tudi vsakokratni gledališki podjetnik, ki je imel v najemu Stanovsko gledališče za določeno sezono, in še nekatere osebe. Med njimi sta bila tudi eden izmed uglednih igralcev ali režiser gostujoče družine in predstavnik Filharmonične družbe. Ta je bil ob reformi Janez K. Novak, vendar je bila njegova vloga menda manjšega pomena, ker je šlo vendarle predvsem za dramski in ne za glasbeni spored.[263] Z reformo naj bi se odločilni vpliv gledališkega podjetnika zmanjšal. Vendar delo v naslednjih sezonah ne kaže, da bi bilo v bistvu drugačno kot v prejšnjih sezonah. To potrjuje tudi glasbeni del programa Stanovskega gledališča. Tako se zdi, da je bila omenjena reforma bolj formalnega kot vsebinskega pomena in da je nastala predvsem zaradi smernic, ki so veljale za urejevanje gledališkega dela po vsej tedanji Avstriji.

Waidingerjeva družina je prišla iz Celovca in se je ob prvem nastopu predstavila kot »die hier angekommene ständische Klagenfurther Schauspieler- und Sängergesellschaft«. Ostala je v Ljubljani vse do vključno sezone 1820—1821. Ker je morala prispevati svoj delež k slavnostim,

ki so bile v počastitev udeležencev ljubljanskega kongresa, sklepamo, da je bila kvalitetna. V sezonah 1821—1822 in 1822—1823 ji je sledila družina Lorenza Gindla, ki so jo Ljubljančani že poznali. Za njo je prevzel Stanovsko gledališče za sezono 1823—1824 Ferdinand Rosenau, za sezoni 1824—1825 in 1825—1826 pa Carl Meyer.

Sezono 1826—1827 označuje intermezzo z Maškovo diletantsko družino. Z njo pa problema ljubljanskega odrskega uprizarjanja niso rešili. Celo nasprotno se je pokazalo, namreč da diletantske družine ne morejo nadomestiti poklicnih. Da bi stanovska uprava ublažila najbrž neugoden vtis, ki so ga zapustili diletantje iz sezone 1826—1827, in zmanjšala nezaupanje ljubljanske gledališke publike nasproti nemškim družinam, je iskala dobrih izvajalcev. Te je imela družina Carla Waidingerja, ki je bila uspela že pred nekaj leti in je nastopala v Ljubljani tudi zdaj, ko je oskrbovala sezoni 1827—1828 in 1828—1829. Za njo sta prevzela gledališče Franz in Joseph Glöggl. Njuna družina je nastopala v sezoni 1829—1830 in ostala še v sezoni 1830—1831, vendar brez sopodjetnika Josepha Glöggla.

Za sezono 1831—1832 je gradivo pomanjkljivo. V sezoni 1832—1833 je uprizarjala v Stanovskem gledališču družina, ki sta jo vodila E. Neufeld in H. Börnstein. Za sezoni 1833—1834 in 1834—1835 je najela gledališče Amalija Mašek. Med njenimi pevci in igralci so navedeni tudi Carl Harm, Katharina Ney, Gustav Hölzl, Wilhelm Bürger, Carl Lehman, Rosalie Peréchon, Joseph Schremmel in Wenzel Heller. Tudi ta je bila potemtakem odvisna od tujih izvajalcev in ji ni uspelo pritegniti v solistični ansambel domačinov, čeprav bi imela morda zaradi svojega dolgotrajnega delovanja v ljubljanskem mestu v ta namen največ možnosti. Za njo je v sezoni 1835—1836 nastopala igralska družina, ki jo je vodil A. F. Zwoneczek, nato pa v sezonah 1836—1837 in 1837—1838 družina Ferdinanda Funka.

Poslej so podatki pičlejši. Vemo pa, da je bil v letu 1840 gledališki podjetnik Eduard Neufeld. O njem pravijo viri, da je najel gledališče za dobo šestih let.[264] Vendar je že leta 1842 prišel s svojo družino Karl Gustav Ebell, ki je

bil dotlej v Lwowu. Gledališke uprizoritve je v sezoni 1842—1843 vodil sam, zatem pa skupaj z Rosenschönom vse do 17. februarja 1844, ko je bila njuna družina s stanovsko odločbo razpuščena. V sporočilu publiki so stanovi poudarili, da so to »Opern- und Schauspieler-Gesellschaft« podpirali.



EDUARD LEITHNER, MARIA EHNES IN HEINRICH KREUZER
V LJUBLJANSKI UPRIZORITVI BELLINIJEVE OPERE
»LA SONNAMBULA«
(1836, 1837)

Njene uprizoritve pa so bile slabe, kar so pokazali tudi obiskovalci gledališča s tem, da so čedalje manj zahajali k predstavam. Tako so se kajpada zmanjšali tudi dohodki in januarja ter februarja 1844 so morali plačati igralce iz položene kavcije.[265]

Ebell-Rosenschönova gledališka družina se ni obnesla in stanovi niso bili pripravljeni, da bi jo še nadalje podpirali, ko je bila za plačevanje igralcev kavcija že izčrpana. Ta

neuspeh je povzročil začasno krizo, ki jo je z novo in boljšo družino skušal prebroditi nekdanji režiser Stanovskega gledališča Franz Thomé.

Nemške gledališke družine so bile v mnogih ozirih drugačne kot skupine italijanskih operistov, ki so prihajale gostovat v ljubljansko mesto. Predvsem naj poudarim, da so italijanski operisti uprizarjali izključno operni oziroma glasbeni spored, medtem ko so imele nemške družine glasbeni in dramski program, pri čemer so bila glasbena dela pogosto v manjšini in v ozadju. To je seveda bistveno vplivalo tudi na njihovo delo. Če so se lahko operisti tako rekoč izključno posvetili operni igri in petju, kar jim je omogočilo tudi višjo izvajalno raven, tega člani nemških družin niso mogli. Bili so najprej dramski igralci, nato šele pevci, ki so jih večinoma sestavljali prej omenjeni igralci in le v redkih primerih ljudje, ki so se specializirali za glasbeno zvrst. In še ti so morali često priskočiti na pomoč dramskim igralcem in so torej tudi sodelovali pri dramskih predstavah. Ta vsestranska uporabnost, ki so ji morali člani ustrezati, je bila kriva, da pevsko mnogokrat niso zadovoljevali in v tem niso mogli dosegati italijanskih pevcev. Vsaj ne na splošno, čeprav so bile izjeme tudi med njimi. Da niso bile pogoste, pričajo gostje, ki so jih klicali, kadar so neizogibno potrebovali pevce boljših kvalitet, in so jih dobivali z Dunaja, iz Gradca, Dresdena, Württemberga in drugih avstrijskih ter nemških mest.

Ker so bile nemške gledališke družine številne, so seveda imele tudi mnoge pevce igralce. O njihovi kvaliteti vemo le v posameznih primerih in še v teh se ne moremo vedno zanesti na poročila.

V Schantrochovi družini (1801—1803) so pevsko delovali poleg principala in njegove žene Terezije tudi Thomas Freymüller, Joseph Wurschbauer, Joseph Anton Haselbeck, Josepha Müller, Nanette Anton, Sophia Hirsch, Corbinian Schrott in Johann ter Marija Reisinger. Poleg teh se v tej zvezi omenjajo še mnogi drugi igralci, kot v Fraslovi družini, v kateri so peli na primer tenorist Schmidl, Joseph Fermier, Gottfried in Wenzeslaus Scholz, Joseph in Sigmund Bratsch, Carl Mercy, Karl Lilienfeld, Josepha Scholz,

Wilhelm Frasel sam in Leopold Ferdinand Schwerdt, ki je bil redka izjema v solističnih ansamblih nemških gledaliških družin. Njegov primer je razumljivejši zato, ker je sodeloval v Fraslovem ansamblu le občasno in še pred naselitvijo v Ljubljani, poleg tega je bil po poklicu še muzik. Med Deutschovimi pevci so omenjeni Karl Wilhelmi, Johann in Magdalena Zeincke, August Kunerth, Eduard Bürchl, Wenzel Scholz, Ludwig Hiepe in Ninna Rosetti.[266] Manj znani so pevci Hillerjeve družine, v kateri so poleg principala nastopali tudi Katarina Rosenthal, član dvornega gledališča v Mannheimu Franz Gerl in Josephine Ress, ki jo spored z dne 4. marca 1818 imenuje »Schauspielerinn und Sängerinn«. Dobre pevce in pevke je morala imeti Waidingerjeva družina, v kateri se omenjajo članica dunajske Dvorne opere Elise Teyber, Antonie Mayer, Michael Urban, Johann Tenickel, Carl in Franziska Wiseneder, Amalija Mašek, Carl Conti, Anton Adolph, Joseph Sarti in drugi. V Gindlovi družini je bil tudi Leopold Novak, ki pa bržkone nima nobene zveze z Janezom K. Novakom, nadalje Michael Kreiner in gotovo še drugi pevci, ki so bili potrebni za muzikalne izvedbe. Meyerjeva družina je imela med drugimi tudi pevko Augusto Metzger ter pevca Antona Badwicha in Carla Tröla (Tröll). Tudi Glöggl je zaposloval številne pevce, med katerimi so bili Carl Conti, Henriette Henkel, Elise Görgl in Franziska Halfinger, ki je ostala še naslednjo sezono (1830—1831), ko sta se ji poleg drugih pridružila še Carl Stephan Heurt in Sophie Dunst. Med Neufeld-Börnsteinovimi pevci so nastopali tudi Joseph Kugler, Friedrich Bartholemy, Hugo Ernst Pollak, Therese Conradi in Elise Podleski. Za Maškovo tudi Zwoneczek ni hotel zaostati. Med pevci njegove družine se omenjajo Ferdinand Stolte, Daniel Werner, Rudolph Wirsing, Adolf Müller, Friedrich August Kanne, Caroline Hanal in Katharina Ney. Iz sezone 1840—1841 so znani pevci Berner, Reichmann in Majetti ter pevki Mad. Rosner in Mad. Lang. Poročila pravijo, da je bila Rosnerjeva »Bravour-Sängerin«, Langova pa je pela prve in druge partije. Tretje partije je principal Neufeld zaupal Mellingerjevi. Ta je bila menda žena Franza Mellingerja, ki se za leto 1838 omenja kot

»Opernsänger« ljubljanskega Stanovskega gledališča. Zanjo podrobnejši podatki niso znani, čeprav je bila »Localsängerin«. Zato sklepamo, da sta bila Mellingerja leta 1840 še vedno oba v Ljubljani. To leto so še delovali v gledališču tudi baritonist Bielschitzki, basist Reichmann, buffo basist Schinn in tenorista Majer in Noak.[267] Ebellova družina glasbeno ni bila aktivna, saj v vsej sezoni ni uprizorila niti ene opere. Pevca Carl Osinsky in Ljudmila Kolb sta najbrž sodelovala le v pevskih vložkih raznih iger. Tudi Kolbova je bila »Localsängerin« in jo smemo tolmačiti podobno kot Mellingerjevo. Obe sta bili menda najprej dramski igralki, pevki pa le toliko, kolikor je bilo nujno. Šele ko se je Ebellu pridružil Rosenschön, je bilo nekaj več glasbenih uprizoritev, pa tudi te niso bile večjega obsega in pomena in bržkone niso presegle ravni iz sezone 1842—1843. V Ebell-Rosenschönovi družini so navedeni kot pevke in pevci Berta Henschel, Johann Sommer in C. Ferdinand Petzold.

Poleg teh bi lahko navedli še dolgo vrsto priložnostnih pevcev, ki so bili predvsem igralci in so jih njihovi principali uporabljali tudi za pevske vloge, kadar se je izkazala potreba. Iz take fiziognomije pevcev igralcev pa si moremo ustvariti približno sliko o njihovih pevskih zmogljivostih. Med njimi so bili še največ vredni tisti, ki so kot pevci nastopali tudi na filharmoničnih akademijah, saj bi brez kvalitet tam sicer ne bili mogli nastopiti. Njihova imena že poznamo.

Menda so se tudi ti pevci ravnali po tedanji izvajalni praksi, ki je bila v navadi po vseh evropskih gledališčih, kjer so si pevski solisti dovoljevali spreminjanje tempov in melodike, kakor se jim je zljubilo. Občinstvo je bilo s tem zadovoljno, kapelniki pa niso imeli lahkega dela. Kot drugod jim gotovo tudi v Ljubljani pevci niso prizanašali. Najbolj velja to bržkone za italijanske operiste, kadar so peli v Stanovskem gledališču. Vendar v takih razvadah tudi pevci nemških gledaliških družin verjetno niso zaostajali, kolikor so jim dopuščali glasovi.

Za tako povprečne pevce, kakor so bili na splošno v nemških družinah, se seveda občinstvo ni kdovekaj navduševalo. Da se kljub temu ne bi skrčil obisk, ki bi

zmanjšal dohodke in s tem ogrozil tudi nadaljnji obstoj ter delo družine, so si morali gledališki podjetniki izmišljati najrazličnejša sredstva, ki so segala vse od poklonov publiki do občutnih koncesij v programih. Ne filharmoniki ne operisti niso bili prisiljeni, da bi odhajali na taka pota in si tako in v tolikšnem obsegu privabljali publiko. Sicer pa so se te institucije med seboj precej razlikovale tudi po tej strani. Operisti so bili v splošnem odlični, imeli so izvrstne sporede, ki so bili v skladu z okusom obiskovalcev njihovih uprizoritev, in publika jim je bila naklonjena tako rekoč a priori. Filharmoniki so sledili za jasnimi cilji, ki so jih podpirali mnogi ljubitelji nove glasbene umetnosti. Razen tega je bilo njihovo združenje diletantsko in domače in že to jim je precej jamčilo za poslušalce. Koncesije, ki so jih morali dajati kljub temu, so bile v primerjavi s koncesijami nemških gledaliških družin neznatne. Vse to je seveda zapustilo vidne in pomembne sledove v načinu dela in v rezultatih posameznih institucij.

Skoraj ni sporeda, v katerem ne bi gledališki podjetnik izrazil svoje vdanosti publiki in se ji klanjal kot njen najvdanejši služabnik.[268] To so tu pa tam delali sicer tudi filharmoniki in operisti, vendar le bolj iz vljudnosti kot iz stvarne potrebe, ki je takšno stilizacijo narekovala gledališkemu direktorju in članom njegove družine. To seveda ni bila posebnost ljubljanskega Stanovskega gledališča. Malone povsod, kjer so delovala podobna gledališča, so uporabljali iste metode, ker so se bojevali z enakimi problemi.

Med taka sredstva sodi tudi poživljanje odmorov med dejanji. Res je bilo ali vsaj postalo nekak običaj, ki se mu ni moglo izogniti nobeno, tudi ne ljubljansko gledališče. Njegov izvor pa ni bil utemeljen v ustaljeni stilni formi, marveč v težnji po pisanosti sporedov, ki bi privabila čimveč publike. Iz tega korena se je pozneje izoblikovala omenjena navada, ki pa je tudi tedaj še vedno imela prvotni namen, čeprav je bil ta na zunaj zakrit.

Svoje sporede je poživljala tudi Filharmonična družba. Vendar ne tako kot nemške gledališke družine. Skladbe in izvajalci so bili na filharmoničnih prireditvah stilno uglašeni

ali se vsaj niso tako razhajali, da bi bilo to očitno. Tega o vmesnih točkah na predstavah nemških gledaliških družin pač ni mogoče trditi, čeprav so bile kdaj pa kdaj take kot na filharmoničnih koncertih. Niso pa imele nič ali le malo skupnega s tem, kar je bilo jedro gledališkega sporeda.

Tako je ob izvedbi Haiblovega singspiela »Der Tyrolerwastel« 14. septembra 1801 nastopil neki Augustinelli, o katerem pravi spored, da bo med prvim in drugim dejanjem z usti oponašal angleški rog, klarinet, flavto in flavtino. Pel bo tudi neko arijo in se obenem sam spremljal s flavto.[269] Bržkone je ta Augustinelli privabil številnejšo publiko kot Haiblov singspiel ali, bolje rečeno, omenjeni singspiel ni bil dovolj jamstva, da bo občinstvo napolnilo gledališko dvorano.

Podobnih, sicer manj atraktivnih primerov je še mnogo. Ko je bila 9. februarja 1802 predstava v korist pevke Sophie Hirsch, je ta v svojem priporočilu publiki posebej poudarila, da bo med prvim in drugim dejanjem njen mož zaigral na violino neki »rondo à la Polaca (!)«, ona sama pa bo v operi, ki je sicer z nemškim tekstom, zapela neko italijansko arijo. Ali naj to pomeni, da bo zapela eno izmed arij uprizorjene opere v italijanskem jeziku ali čisto nekaj drugega, iz sporeda ni razvidno. Po tedanji praksi bi bila lahko tudi druga možnost.

Instrumentalisti so kaj radi nastopali med dejanji v Stanovskem gledališču in ne le med posameznimi simfoničnimi stavki na filharmoničnih koncertih. Med njimi so bili člani gledališkega orkestra ali njegovi direktorji, kot n. pr. Venceslav Wenzel v letu 1817 ali Stephan Dunst, ki je leta 1819 igral Maysederjevo »Polonaise« in je sicer nastopal tudi kot pevec in kapelnik. In še niz takih solistov se je vrstil skozi ljubljanske gledališke sezone. Med njimi so bili tudi improvizatorji kot na filharmoničnih prireditvah, nadalje Augustinelliju sorodni muzikanti, kot je bil na primer tudi violinist Angelo Casirola, o katerem pravi spored, da bo poleg svojega programa oponašal razna pihala in godala, igral nekaj sonat na eni struni in lokoval z isto roko, s katero bo držal violino.[270] Nastopali so tudi čudežni otroci, kot n. pr. leta 1829 »élève du Conservatoire de Paris,

et première danseuse du Théâtre de la Gaiete« Virgine Kenebel; razni graditelji so prikazovali svoje nove instrumente, ki se niso nikoli obnesli, med njim tudi Joseph Carl Stigler, ko je 16. decembra leta 1843 igral na polymelodicon.

Poleg te pisane množice bolj in manj čudežnih instrumentalistov in pevcev so prireditelji še na razne drugačne načine budili zanimanje publike. Skrbeli so za čim sijajnejšo dekoracijo in kostumacijo, v viteških igrah, ki jih je bilo vse polno, so uporabljali trobente in pavke, ki so naznanjale turnirje, na oder so postavljali žive konje in podobno. In seveda tega, kar naj bi bilo višek predstave, a ni imelo z njo nobene ali nobene prave umetniške zveze, niso nikoli pozabili na sporedih sporočiti »spoštovani in plemeniti« publiki, kot so se pogosto izražali.

V kategorijo takih koncesij, s katerimi so gledališki podjetniki napolnjevali blagajno, so spadali tudi tako imenovani quodlibeti, ki so obsegali zbore, arije, duete, orkestralne točke, deklamacije, baletne nastope in še razne druge oblike muzikalnega produciranja. Avtorji glasbe največkrat sploh niso navedeni, kadar so, pa so njihovo glasbo pogosto podlagali tekstom, s katerimi ni imela nič skupnega. Leta 1818 so na primer uprizorili neko komično opero »Signor Casparo Balthasaro di Radicati, oder Der Kapellmeister am Venedig«. Označili so jo kot komični quodlibet, ki ima »čisto nove pevske točke« (». . . ist heute mit ganz neuen Gesangstücken vermehrt und verändert«). Se pravi, da je nekdo, verjetno gledališki kapelnik, spremenil izvirno glasbo, ki so se je menda obiskovalci že naveličali. Še vedno je bil to čas velikih svoboščin, ko tudi glede operne ustvarjalnosti skladatelji niso bili obvarovani, da kapelniki ne bi krojili njihovih del po svoje.

S sumljivo sestavo quodlibetov je bila sorodna tudi glasbena stran raznih igrokazov. Ko so n. pr. leta 1803 uprizorili Kotzebuejeve »Die Hussiten vor Naumburg«, je spored naznanil glasbene vložke osmih avtorjev: C. M. v. Webra, Danzija, Karla Schulza, Ignaza Walterja, nekega Kranza, Schusterja, Reicharda in Vöglerja.[271] Podobno je bilo tudi leta 1806, ko so uprizorili »Salomons Urtheil«, ki jo je program označil za »ein historisch-musikalisches Drama«.

Dodal je, da bodo obiskovalci slišali povsem nove glasbene točke, ki jih je komponiral neki Quaisin.[272] Pri teh se bodo potrudili, »sie mit der grössten Genauigkeit auszuführen«.

Takih in podobnih priredb je bilo vse polno in dobro karakterizirajo izvajalno prakso, ki seveda ni bila nič specifičnega za ljubljansko Stanovsko gledališče, marveč je bila ista tudi po drugih in mnogo pomembnejših evropskih gledaliških hišah. Samovoljnosti pevcev se je pridružila tudi svojeglava interpretacija kapelnikov in celo članov gledaliških orkestrov, pa še priredbe, kot smo jih pravkar spoznali. Ne le da situacija ni bila boljša kot v simfoničnih orkestrih, v marsikaterem pogledu je bila še slabša, ker so v prikazanih samovoljnostih sodelovali v gledališčih še številnejši činitelji in tudi izvajalna raven se glasbeno v teh institucijah največkrat ni mogla meriti z ravnijo v simfoničnih ali komornih ansamblih. Od tod taki pristavki kot v letu 1806, ko je gledališki podjetnik gotovo upravičeno pristavil, da se bodo potrudili za kar največjo natančnost v izvedbi. To se ni nanašalo le na pevce in vokalni ansambel, ampak tudi na orkester. In če bi ti izvajalci ustrezali, bi pristavek ne bil potreben.

Navedeni primeri nazorno ilustrirajo izvajalno prakso in sredstva, ki so jih uporabljale nemške gledališke družine za pomnožitev občinstva. Seveda to ni ugodno vplivalo na izvajalne ambicije interpretov te in one vrste in ni prispevalo k rasti kvalitete. Naj znova poudarim, da delo operistov ni potekalo v tako drastičnih oblikah. Pa tudi praksa filharmoničnih koncertov jim nikoli ni toliko dovoljevala, da bi znižale kvaliteto in spreminjale okvirni stilni značaj.

Nasproti italijanskim operistom so se razlikovale nemške gledališke družine tudi glede programske politike. Medtem ko so italijanske operne družine gojile in uprizarjale predvsem opero, so imele nemške mnogo širše področje. Kako so ga programsko usmerile, je bilo seveda predvsem odvisno od gledališke uprave, manj od principala in najmanj od publike. Če upoštevamo, koliko so si podjetniki prizadevali, da bi pridobili občinstvo, od katerega so bili odvisni, zveni to sicer kar neverjetno. Pa je le resnično, kajti za publiko so bili programi italijanskih operistov vabljivejši od

programov nemških gledaliških družin, ki so jih morale oblikovati tako, kot jih spoznavamo iz njihove dejavnosti. K temu so jih po eni strani silile njihove tehnične zmogljivosti, po drugi in najvažnejši ter odločilni pa kulturni, politični in umetnostni kurz, ki je usmerjal delo tistodobnih avstrijskih gledališč. Vsaj v glavnih potezah so temu morali slediti vsi gledališki podjetniki, finese pa so prilagajali kvaliteti svojih družin in lastnim umetnostnim nazorom, če so jih imeli.

Na splošno so se nemške gledališke družine bolj ukvarjale z dramatskimi kot z glasbenimi predstavami. Kolikor so jih zanimale te, pa so bolj kot opero gojile druge zvrsti odrske glasbe, ki so se ob koncu 18. in v začetnih desetletjih 19. stoletja v skladu z umetnostnimi smernicami jožefinske politike in čedalje večjega nacionalizma zelo razmahnile na avstrijskem in nemškem kulturnem prostoru in so skušale najti tla tudi na Slovenskem. Sem spadajo poleg singspiela še mnoge druge oblike, med katerimi je včasih težko razlikovati in so zanje uporabljali najrazličnejša imena: čarobna, ljudska, viteška ali zgodovinska igra s petjem in glasbo ali samo s petjem ali samo z glasbo, ljudske pravljice s petjem, burke s petjem ali z glasbo in tako dalje. Teh nazivov je bilo skoraj toliko kot del, ki so jih uprizarjali.

Med mnogimi skladatelji singspielov so bili razen Dittersdorfa posebno cenjeni in pogosto na sporedih Stanovskega gledališča Václav Müller (Kasper der Faggottist oder Die Zauberzither, Das lustige Beilager, Das Sonnenfest der Braminen, Daddädl, Der Schlossgärtner und Windmühler), Adolf Müller (Othello, der Mohr von Wien, Der falsche Paganini oder Das Concert auf der G Saite, Die schwarze Frau), Johann Schenk (Der Dorfbarbier), Franz Völkert (Das Bergweibchen oder Die Teufelsbrücke) in Peter Jakob Haibel (Der Tyrolerwastel, Der Tyroler-Wastl). Med temi skladatelji utegne biti Haibel še posebej zanimiv zato, ker je bil od leta 1807 do svoje smrti v letu 1826 vodja škofovske kapele v Djakovu. Drugič se je poročil z Zofijo Weber, ki je bila sestra Mozartove žene Konstanze.[273] Bil je ploden komponist in je med drugim napisal tudi vrsto odrskih

glasbenih del. Med temi se je zlasti populariziral singspiel »Der Tyrolerwastel«, ki so ga razne družine večkrat uprizorile tudi v ljubljanskem Stanovskem gledališču.

Med skladatelji drugih navedenih zvrsti so bili pogosto na sporedih nemških gledaliških družin Ferdinand Kauer (Heinrich der Stolze, Herzog von Sachsen oder Der Kämpfer fürs Vaterland, Das Donauweibchen), Ignaz Seyfried (Die Waise und der Mörder) in njegov brat Joseph (Saul, König in Israel oder Die Flucht der Philister, Samuel Igluf, der ewige Jude), spet Václav Müller (Prinz Schundi und Evakatl oder Die Belagerung von Ypsilon, Der alte weisse Geist der modernen Welt, Der alte Ueberall und Nirgends, Die Teufelsmühle am Wienerberg), Franz Gläser (Arsena, die Männerfeindinn), Franz Drechsler (Ydor, der Wanderer aus dem Wasserreiche), Karl Eberwein (Leonore oder Die Brautnacht im Wahn), Dalayrac (Die Nacht im Walde oder Zwei Worte, Gulistan der Hulla von Tamarcanda, Der kleine Matrose), Isouard (Cendrillon-Aschenbrödel oder Die Zauber-Rose), Joseph Weigl (Die Schweizerfamilie), Gottfried Rieger (Die Todtenglöcke im Schwarzwalde) in Vincenz Ferrarius Tuczek (Der travestierte Hamlet).

Teksti teh del so bili največkrat ceneni. Tu in tam pa so le dobili dobre skladatelje, ki so jih uglasbili. Singspieli in njim sorodne zvrsti sicer niso to kar opera in se z njo ne morejo vzporejati. Pisali pa so jih tudi renomirani skladatelji, kot so bili na primer sam Mozart, Joseph Haydn, Dittersdorf, Isouard, Weigl, Ignaz Seyfried, Václav Müller in še nekateri drugi, ki so tudi na tem področju ustvarili vrsto odličnih primerov.

Za ljubljansko Stanovsko gledališče so nemške gledališke družine izbirale v splošnem iste singspiele in razne druge igre s petjem in glasbo kot mnoga druga gledališča. Tako so na primer v Salzburgu v začetku 19. stoletja izvajali ista dela V. Müllerja, Dittersdorfa in Weigla.[274] Tudi dunajski Theater in der Josefstadt je izvajal Weiglova, Kauerjeva, Gläserjeva, Dittersdorfova in Schenkova dela.[275] Nekoliko izbirčnejši je bil Kärntnerthor-Theater, ki pa prav tako ni mogel obiti singspielov in je zlasti pogosto uprizarjal Weiglovo »Die Schweizerfamilie«.[276] In še celo Dvorna opera,

ki je bila najresnejša med vsemi gledališči in je strogo pazila na kvaliteto in ugled, je morala kdaj pa kdaj svojemu občinstvu postreči s to glasbeno zvrstjo.[277]

Ljubljanski gledališki sporedi so se torej v tej smeri ujemali s sporedi drugih tedanjih avstrijskih gledališč. Tudi publika kranjske prestolnice se je morala sprijazniti z linijo, ki je uveljavljala nacionalno smer na glasbenem področju in ji je bil pred očmi ideal popolne osamosvojitve od italijanskih vplivov. V poplavi novih del te vrste so seveda Ljubljančani poleg dobrih poslušali tudi slabe singspiele in druge igre s petjem. Če analiziramo sporede, moramo ugotoviti, da je bilo slabih primerov vsekakor več kot dobrih. Žal je bilo Stanovsko gledališče tudi v tem vštric s prakso svojih vrstnikov v drugih pokrajinah in deželah.

Med operami, ki so jih uprizarjale v Ljubljani nemške gledališke družine, so bila dela najpomembnejših tistodobnih nemških, italijanskih in francoskih skladateljev. Izmed teh so bili zlasti zastopani Vranický (Oberon, König der Elfen), V. Müller (Die Schwestern von Prag), Dittersdorf (Rotkäppchen), Sarti (Im trüben ist gut fischen), Mozart (Don Giovanni, Titus, Beg iz Seraja, Čarobna piščal), Süssmayer (Der Spiegel von Arkadien, Soliman der Zweite oder Die drei Sultaninnen), Martin y Soler (L'arbore di Diana), Paisiello (La molinara), Peter Winter (Das unterbrochene Opferfest), Domenico della Maria (Das Schloss Toreto oder Der Gefangene), Jean Pierre Solié (Le secret), Louis Sébastien Lebrun (Pächter Robert), Méhul (Joseph und seine Brüder), Boieldieu (Jean de Paris), Gyrowetz (Der Augenarzt, Agnes Sorel), Cherubini (Lodoiska, Graf Armand oder Die Tage der Gefahr), Grétry (Richard Coeur-de-Lion), Henri Montan Berton (Aline), Rossini (Tancred, L'Italiana in Algeri, Aureliano in Palmira, Il barbiere di Seviglia, Wilhelm Tell), Paer (Die Weiber-Kur oder Der lustige Schuster, Sargines), Valentino Fioravanti (Die Sängerinnen auf dem Lande) in Michele Enrico Carafa de Colobrano (Der Klausner auf dem wüsten Berge).

Ta in druga operna dela so se vrstila na odru ljubljanskega gledališča nekako v razdobju 1791—1845. V raznih sezonah povsem različno, zdaj jih je bilo več, zdaj manj,

glede na to, kakšne in kolikšne družine je imel ta ali oni principal. Največ zanimanja za opere, singspiele in druge glasbene zvrsti so pokazale Schantrochova, Waidingerjeva, Gindlova, Rosenauova, Meyerjeva in Glögglova družina in družina Amalije Maškove. Manj so uprizarjale glasbena dela druge družine, med njimi Fraslova, ki se je posvetila bolj baletu in glasbi šele, ko se je Fraslu pridružila v vodstvu Josepha Scholz, in zlasti Ebellova, ki je gojila le dramsko igro in še to neuspešno.

Izmed navedenih oper so bile priljubljene zlasti vse Mozartove, ki so jih podobno kot še nekatere druge uprizarjali v isti sezoni tudi po deset- in večkrat. Podobno se je publika navduševala za Martin y Solerjevo »L'arbore di Diana«, Paisiellovo »La molinara«, Boieldieujevo »Jean de Paris«, Cherubinijevo »Lodoisko« in vse Rossinijeve opere. Mladi, plodoviti Rossini je kmalu prekosil celo Mozarta in so se zanj vnemali ljubljanski poslušalci bolj kot za kateregakoli drugega skladatelja. Oboževanje njegove glasbe se je začelo leta 1820, ko so 16. januarja v ljubljanskem gledališču prvič uprizorili njegovega »Tancreda«, in je kmalu postalo pravi kult.

Sestava opernega sporeda v izvedbi nemških gledališč na ljubljanskem odru je vsekakor zanimiva in poučna. Nemška opera je zaostajala za italijansko, francosko in špansko, med vsemi pa sta bili publiki najljubši italijanska in francoska. Tako se je tudi v Ljubljani dogajalo isto kot na Dunaju in po raznih nemških gledališčih. Singspiel je bil tu in tam sicer simpatičen, a ljudje so neizmerno raje poslušali francoske in italijanske, še posebej italijanske opere. Tudi nemška opera jih ni vnemala, in sicer ne tisto, kar je pisal Konradin Kreutzer, ki so ga izvajali tudi v Ljubljani in so nanj nacionalistično navdahnjeni nemški in avstrijski krogi zidali svoje sanje o zmagi nemške opere nad italijansko, ne Webrova »Euryanthe«, o kateri so tudi verjeli, da bo spremenila situacijo. Nič takega se ni zgodilo. Italijanska opera je še nadalje ostala aktualnejša od katerekoli druge in je kar naprej osvajala publiko. Najbolj Rossinijeva, ki je ni mogel spodnesti nihče. Njen avtor je bleščal v vsem sijaju in poleg Mozarta zatemnil tudi

Beethovna. Vse to je napotilo Ludwiga Spohra, ki v tekmi med italijansko in nemško opero tudi ni mogel uspeti, da je napisal poziv nemškim skladateljem. V njem spodbuja nemške ustvarjalce k večji in načrtnejši dejavnosti na področju opernega repertoarja. Omenja, da je prenehala prej tako nevarna francoska konkurenca, ker so nekateri francoski operni skladatelji pomrli, drugi pa ne pišejo več za gledališče. Zgraža se nad Dunajem, kjer je še vedno publika, ki jo prevzema virtuoznost tam gostujočih italijanskih pevcev in seveda tudi italijanskih oper.[278] Njegov apel je ostal brez uspeha. Rossini je še naprej vladal v Dvorni operi in drugod, Francozi pa so z Boieldieujem znova osvojili svoje postojanke.

Če pomislimo, da se je to godilo leta 1823 na Dunaju in v Nemčiji in da je bil nekako isti čas tudi v ljubljanskem gledališču kritičen in je izzvenel v odpor publike proti nemški odrski glasbi, smemo sklepati, da je tudi v Ljubljani živo odmevalo to, kar se je žolčno odvijalo v velikih središčih. Tudi tu, v kranjski prestolnici, je spet zmagovala italijanska opera, ki v resnici ni bila nikoli premagana. Vse od 1780 so bili proti njej oster boj in nemške gledališke družine naj bi pri tem pomagale. Zgodilo se je ravno nasprotno. Celo same so začele v svoje sporede vključevati vedno več italijanskih oper, ki so jim bile potrebne, če so hotele obstati. Obiskovalcem gledališča pa se kljub temu niso prikupile zaradi preveč pisanih programov in premalo kvalitetnih opernih izvedb, ki se nikakor niso mogle povzpeti na raven italijanskih operistov. Njihova številčna dominanca torej ni odločila, rezultat prikazane gledališke politike pa je bil prej v korist italijanski kot nemški operi.

Kolikor so nemške gledališke družine v Ljubljani izvajale italijanske opere, so se njihovi sporedi v glavnem krili s sporedi italijanskih operistov in tujih gledališč, kjer so sledili za istimi smernicami kot pri nas, na primer v Gradcu, Salzburgu, Münchenu in na Dunaju.[279] Ravno tako so tu uprizarjali v glavnem opere istih nemških skladateljev kot v ljubljanskem Stanovskem gledališču, tako Kreutzerjeve, Dittersdorfove, Mozartove, če seveda pri tem mojstru

upoštevamo bolj njegovo narodnostno poreklo kot stilno in čustveno orientacijo, in opere V. Müllerja.

Programsko torej med delom nemških družin, ki so oskrbovale operne in druge glasbene uprizoritve ljubljanskih gledaliških sezon in drugih večjih avstrijskih ter nemških gledališč, ni razlik. Te so bile lahko le glede na kvaliteto, kajti v Ljubljano niso vedno prihajale najboljše skupine. Teh pa dostikrat niso imela niti večja mesta.

Kidričeva trditev, da se je ljubljansko gledališče, ko niso več prihajali italijanski operisti, spremenilo v povprečen nemško-avstrijski pokrajinski oder,[280] potemtakem ne drži. Lahko bi veljala le za kvaliteto izvedb, ne pa tudi za repertoar sam, ki je bil popolnoma sodoben, tak, kot so se z njim ponašala velika gledališča.

Če si prikličemo v spomin najvažnejša imena skladateljev, katerih opere, singspieli in druge sorodne zvrsti so sestavljale sporede skozi omenjena desetletja, se pokaže približno ista stilna podoba, kot je poznamo iz filharmonične dejavnosti. Ob koncu 18. in prva leta 19. stoletja so še prevladovala dela skladateljev, ki so bili na prehodu iz baroka v klasicizem ali so se že odločno usmerili v zgodnjo formo klasicistične stilnosti. Tu in tam so uprizorili tudi še kako baročno opero. Nato pa je bila preorientacija v izrazit klasicizem vedno občutnejša in izrazitejša, naj gre za nemške ali italijanske ali francoske ali španske avtorje in za katerokoli zvrst odrske glasbe. Kot nemške gledališke so se ji prilagodile tudi italijanske operne družine, katerih stilni okvir je bil še preciznejši od nemških, seveda predvsem zato, ker so se omejile predvsem na domače, to je na italijanske ustvarjalce, medtem ko so nemške družine posegale po ustvaritvah vseh navedenih narodnosti.

Klasicistični stil je bil aktualen v Stanovskem gledališču približno isti čas kot na filharmoničnih koncertih. Način dela in težnje, ki so nujno spremljale prizadevanja nemških gledaliških družin, pa Stanovskemu gledališču niso omogočile iste stilne doslednosti in umetnostnega vpliva kot Filharmonični družbi. Čeprav se instituciji v obdobju klasike stilno v načelu nista razhajali, so bili njuni uspehi različni in drugačni. Če je bila Filharmonična družba nosilka glasbene

klasike na Slovenskem, je imelo Stanovsko gledališče s tega vidika le sekundaren pomen. Utrditvi klasicističnega stila ni prispevalo toliko kolikor filharmonična dejavnost, ki je bila stanovitno usmerjena vanj in se je dolgo otresala nasprotujočih vplivov preteklosti in nastopajoče prihodnosti.

Vpliva, ki so ga imeli italijanski operisti in nemški odrski izvajalci na okus občinstva, seveda ni mogoče zanikati. Ni se kazal samo v vsem ljubljanskem glasbenem življenju. Segel je tudi navzven in je bil še večji od vpliva filharmonikov, ker je na gledališke predstave prihajalo mnogo več ljudi kot na filharmonične koncerte. Dostop na filharmonične prireditve je bil še vedno omejen. Glede tega je bilo Stanovsko gledališče širokopoteznejše. Nekdanje omejitve po slojih so se — kakor v načelu tudi v Filharmonični družbi — že davno porazgubile. Ker so bili temelji Stanovskega gledališča povsem drugačni kot filharmonični, pa ga niso vezali togi predpisi o obiskovanju njegovih uprizoritev. Gledališče je bilo, nasprotno, celo zainteresirano, da privabi čimveč publike, kar je še pomembnejše za vpliv, ki ga je imelo nanjo. Med njo so bili meščani vseh vrst, ki so jih diferencirale na znotraj, uradniki, trgovci, plemiči, tudi ljudje iz siromašnejših plasti. Iz poročil lahko razberemo, da vedenje ni bilo vedno najbolj dostojno in da so izvedbe pogosto spremljali najrazličnejši vzkliki, ki so baje posebno radi prihajali iz vrst siromašnih obiskovalcev. Kaj takega ob izbrani publiki na filharmoničnih koncertih ni bilo mogoče. Če so tam vplivi segli globlje, pa so pri Stanovskem gledališču zajeli širše množice. Vendar je treba ugotoviti, da so bili ti zaradi strukture gledaliških sporedov in na splošno slabše kvalitete izvedb manj pozitivni, kot jih z druge strani kaže filharmonična dejavnost.

Prizadevanja ljubljanskega gledališča in zgledi, ki so bili znani iz drugih mest, zlasti iz Celovca in Gradca, so menda spodbudili Josepha Leitermeyerja, da je v Celju pripravil Weiglovo »Die Schweizerfamilie« in Schenkovega »Dorfbarbierja«. Leitermeyer je bil leta 1837 »Orchester Director und Musik Lehrer beym Lavanter Musikverein«,[281] ki ga je leta 1836 ustanovil ravnatelj celjske glavne šole Simon Rudmaš in mu je bil pokrovitelj lavantinski škof

Ignaz Zimmermann.[282] Lavantinsko glasbeno ali točneje godbeno društvo je bilo po značaju isto kot mariborski »Musikverein«, ki ga je leta 1825 ustanovil učitelj na normalki Anton Tremmel. Njun namen se je gotovo v bistvu skladal s cilji drugih glasbenih združenj, ki so jih marsikje ustanavljali v tridesetih in štiridesetih letih 19. stoletja. Hoteli sta osnovati godbo, ki so jo potrebovali ob raznih priložnostih. Da bi dobili muzike, ki jih ni bilo dovolj, sta si organizirali nekake glasbene šole. V Celju je izobraževal instrumentaliste Leitermeyer, ki je poleg violine obvladal tudi violo in čelo in lahko nastopal tudi kot solist, kot je zatrdil v pismu gubernialnemu svetniku Josephu Wagnerju, na katerega se je obrnil zaradi namestitve v violinski šoli ljubljanske Filharmonične družbe.[283] Ne mariborsko in ne celjsko društvo pa nista imeli možnosti, da bi se kaj bolj razvili. Delovali sta le bolj v obliki »turških« godb,[284] razen tega pa še kmalu nehali. Celjsko godbeno društvo je na primer živelo le deset let, ker se je razšlo že leta 1846.[285]

O izvedbi Weiglovega in Schenkovega dela nimamo podatkov. Leitermeyer je v ta namen uporabljal gojence svoje pevske in violinske šole in domače diletante, s katerimi je po lastnih navedbah izvajal tudi Haydnova in druga velika dela. V omenjenem pismu Wagnerju pravi, da je predstave in koncerte dirigiral sam z violino. Torej tako, kot so prej opravljali to funkcijo tudi v poklicnih gledališčih in simfoničnih orkestrih in so še zmeraj vodili izvedbe diletantskih gledaliških družin ter orkestrov prvi violinisti. Kvaliteta je ustrezala ravni izvajalcev. Ker ti niso zadovoljili in tudi delo Leitermeyerjeve glasbene šole najbrž ni bilo kdovekaj plodno, Leitermeyer seveda ni mogel uspeti ne v koncertni in ne v gledališki smeri. Tako je bilo celjsko diletantsko gledališče, če ga smemo tako imenovati, skupno s koncertno dejavnostjo osamljen in bežen pojav, ki se je omejil na Leitermeyerjeva prizadevanja in se ne more primerjati ne z ljubljanskimi diletantskimi družinami ne s Filharmonično družbo in z odrske strani še manj z značajem ter delom Stanovskega gledališča.

V Ljubljani gostujoče italijanske operne in nemške gledališke družine so ne glede na razlike v kvaliteti, ki so

kajpada tudi in celo znatnega pomena, izdatno prispevale k nadaljnjemu razvoju odrske glasbene reprodukcije. Spet pa naj poudarim, da tudi v tem ne moremo popolnoma vzporejati Stanovskega gledališča in Filharmonične družbe. Medtem ko je ta pozitivno skrbela za domač reproduktivni koncertni naraščaj, se gledališču to glede odrske glasbene reprodukcije ni posrečilo. Toliko je bil njegov delež pri oblikovanju glasbene podobe klasicističnega obdobja na Slovenskem manjši. To pa ne spreminja resnice, da je vendarle širilo in utrjalo temelje, ki so bili za delo na tem področju prihodnosti potrebni.

GLASBENO DELO MED LJUDSTVOM

Prizadevanja obeh osrednjih glasbenih institucij, Filharmonične družbe in Stanovskega gledališča, so se predvsem in najbolj kazala v Ljubljani. Ta je sicer že v obdobju klasike čedalje bolj dobivala značaj kulturnega centra slovenskega ozemlja, čeprav je Primorska še težila k Vidmu, Koroška k Salzburgu, Dunaju in Münchenu in Štajerska h Gradcu. Vplivi njenega glasbenega dela pa so segali v slovensko provinco le v zelo omejenem smislu in obsegu. Kot prej in pozneje se je tudi tu pokazalo tisto, kar sorodno označuje druge pokrajine in dežele. Umetnostni dosežki so najbolj obogatili mesta, v katerih se je razvijala dejavnost te vrste, in v njih najprej prebivalce, ki so jih bili iz socialnih in izobrazbenih razlogov lahko deležni. Ponekod je bilo več takih središč, medtem ko je bilo na Slovenskem le eno, Ljubljana. V drugih večjih mestih slovenskega ozemlja je bilo glasbeno življenje zdaj, ko se je nekdanja glasbena vloga aristokracije, samostanov in cerkva zmanjšala ali celo nehala, manj intenzivno. Obstajalo je v delovanju meščanskih godb ali diletantskih društev, ki so po vrsti nastajala, zamirala in se spet obnavljala in se nikakor niso mogla dovolj razmahniti. V mejah svojih zmogljivosti so sicer sledila za novimi smernicami, vendar so bili rezultati njihovega dela razvojno malo pomembni ali povsem nepomembni. Poleg njih so glasbo gojili še v premožnejših meščanskih in plemiških družinah, kjer se je ponekod razvijalo živahno komorno muziciranje. Na primer na ptujskem gradu Herbersteinov, o čemer pričajo poleg bogatega instrumentarija tudi številni koncerti, partite in druge skladbe raznih avtorjev, ki so bili aktualni še pod

konec 18. in v začetku 19. stoletja. Med njimi sta bila tudi Georg Christoph Wagenseil in Johann Adolf Hasse.[285a] Podobno so se bržkone vnemali za glasbo tudi v drugih bogatih domovih. Vendar to na splošno ni izraziteje odmevalo v razvijanju glasbene dejavnosti tega ali onega mesta ali pokrajine kot celote.

Če niti druga slovenska mesta niso bila bolj deležna učinkov glasbenih prizadevanj, ki jih kaže Ljubljana konca 18. in začetka 19. stoletja, jih je bila provinca še mnogo manj. Tega je bil najbolj kriv družbeni položaj preprostega ljudstva in posledice, ki so izvirale iz njega. Tudi če bi imelo priložnost, bi čiste umetnosti ne bilo moglo uživati, ker je zaradi premajhne splošne in posebej glasbene izobrazbe ne bi bilo moglo ne razumeti ne dojeti. Kar se je glasbeno dogajalo v mestih, je ljudstvo sprejemalo s posredovanjem muzikantov, organistov in učiteljev v obliki, ki je prijala njegovemu čustvovanju in naravnemu estetskemu okusu. Že tako prilagojene melodije posredovalcev je ljudstvo včasih še naprej spreminjalo. Krojilo jih je po svoje, jih spajalo z elementi ljudske pesmi, ki se je še vedno razvijala in je že sama vsrkavala tuje vplive, podlagalo jim je nova besedila, skratka oblikovalo jih je tako, da so mu ugajale.

Proces prenašanja je bil torej tudi zdaj tak kot v preteklosti, ko sta se skozi stoletja ljudska in umetna glasba tako ali drugače stikali, pri čemer so bili s te in one strani sprejeti vplivi v raznih obdobjih po učinkih različni. Tokrat so se kazali v modificiranem načinu preostalega baročnega in novega klasicističnega stilnega izraza, v katerem moremo kljub njegovi veliki odmaknjenosti od vzora spoznati prvotni izvor. Kazali pa so se tudi v nadaljnjem sprejemanju glasbenih instrumentov.

Po poročilu Iginia Bassicha so na primer v Buzetu v prvi polovici 19. stoletja med poročnim obredom igrali na klarinet, violino in bas ali samo na violino, če sta bila ženin in nevesta revna. Instrumenti so se glasili tudi ob prihodu poročnega sprevoda v cerkev in ob odhodu iz nje, pri pojedini in plesu. Podobno sporoča o svatbenem obredu tudi Giovanni Antonio Fachinetti.[286] Za bližino Ptuja tridesetih let 19. stoletja omenja Peter Dajnko, da tam

preprosti ljudje igrajo tudi na violino, bas, klarinet, veliki rog, trobento, citre, cimbal in žvegle.[287]

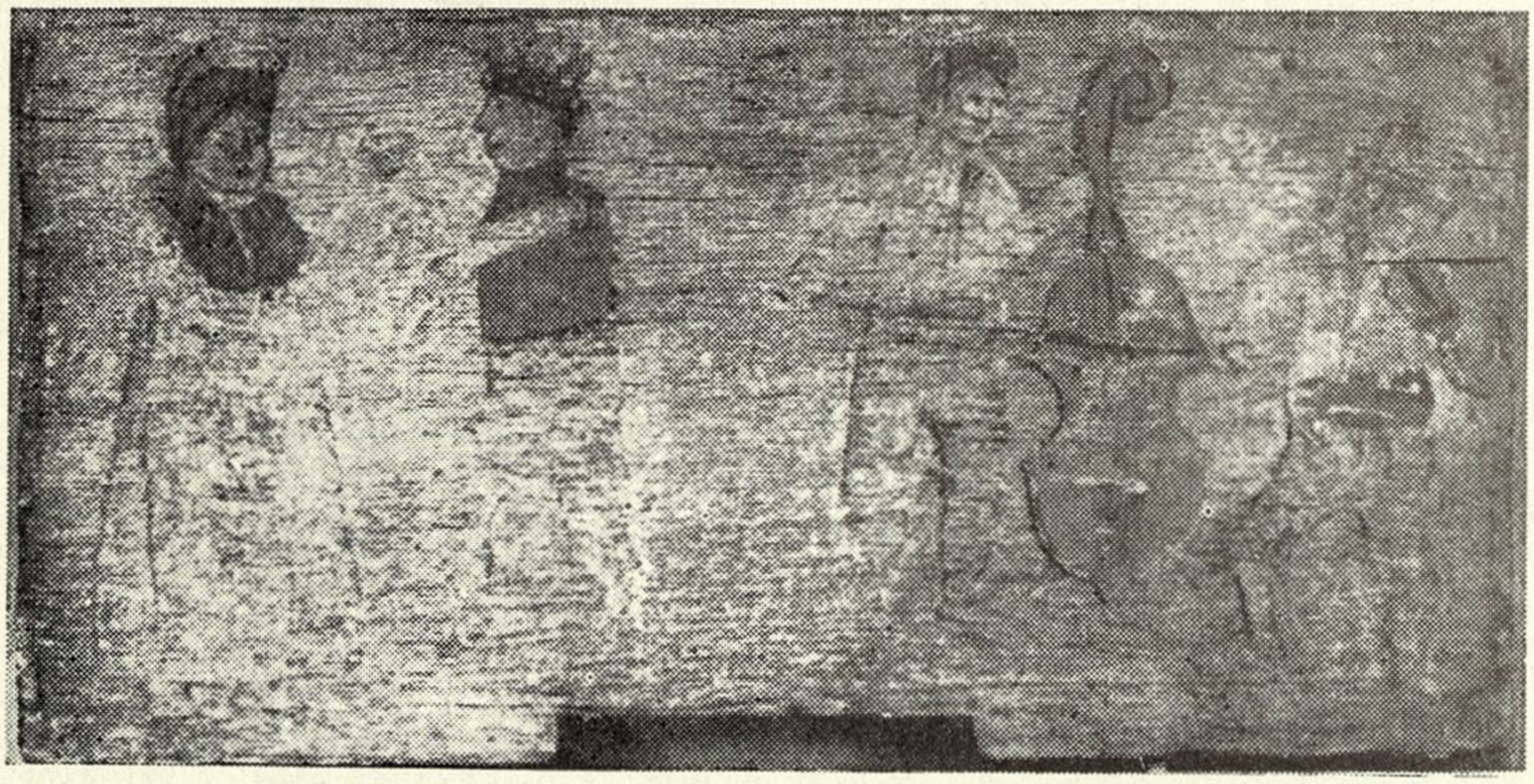
Violino, klarinet, bas in rog lahko zasledimo kot ljudske instrumente na najrazličnejših koncih slovenskega etničnega ozemlja, poleg njih seveda tudi razna druga glasbila. O tem še pričajo motivi z godci in plesalci na panjskih končnicah, kjer so preprosti ljudski umetniki upodobili, kar in kakor je doživljalo ljudstvo ob raznih priložnostih. Hkrati so tako potrdili tudi ljudsko rabo posameznih glasbil.

Najstarejša panjska končnica je iz leta 1818 in prikazuje zajca in lisico, ki plešeta polko in jima gode medved na bas. Končnica iz leta 1822 kaže Joba, ki sedi na gnoju pri čebelnjaku, ob njem pa sta dva goslača v gorenjski narodni noši. Razširjen glasbeni motiv je na končnici iz leta 1832: na njeni desni polovici sta goslač in basist, ki igrata plesalcema na levi polovici. Še večji instrumentalni sestav ima končnica iz leta 1837, kjer igrajo plesalcem trije godci na klarinet, rog in še neko pihalo, ki ga zaradi odrgnin ni mogoče prepoznati.[288] Podobnih variant teh in drugih motivov z glasbenimi instrumenti je na panjskih končnicah še več. Instrumenti so bili potemtakem med ljudstvom zelo razširjeni tudi v tem času. Vsekakor pa je značilno, da jih zdaj skoraj ni najti v cerkveni likovni umetnosti, kjer so bili prej tako pogosti motivi. Kakor jih je ta nekoč dokazovala, jih v tem času ne potrjuje. A zato še ni mogoče reči, da so morda med ljudstvom izumirali, temveč je bila kriva nova tematika, ki se je vanjo nagibalo cerkveno slikarstvo.

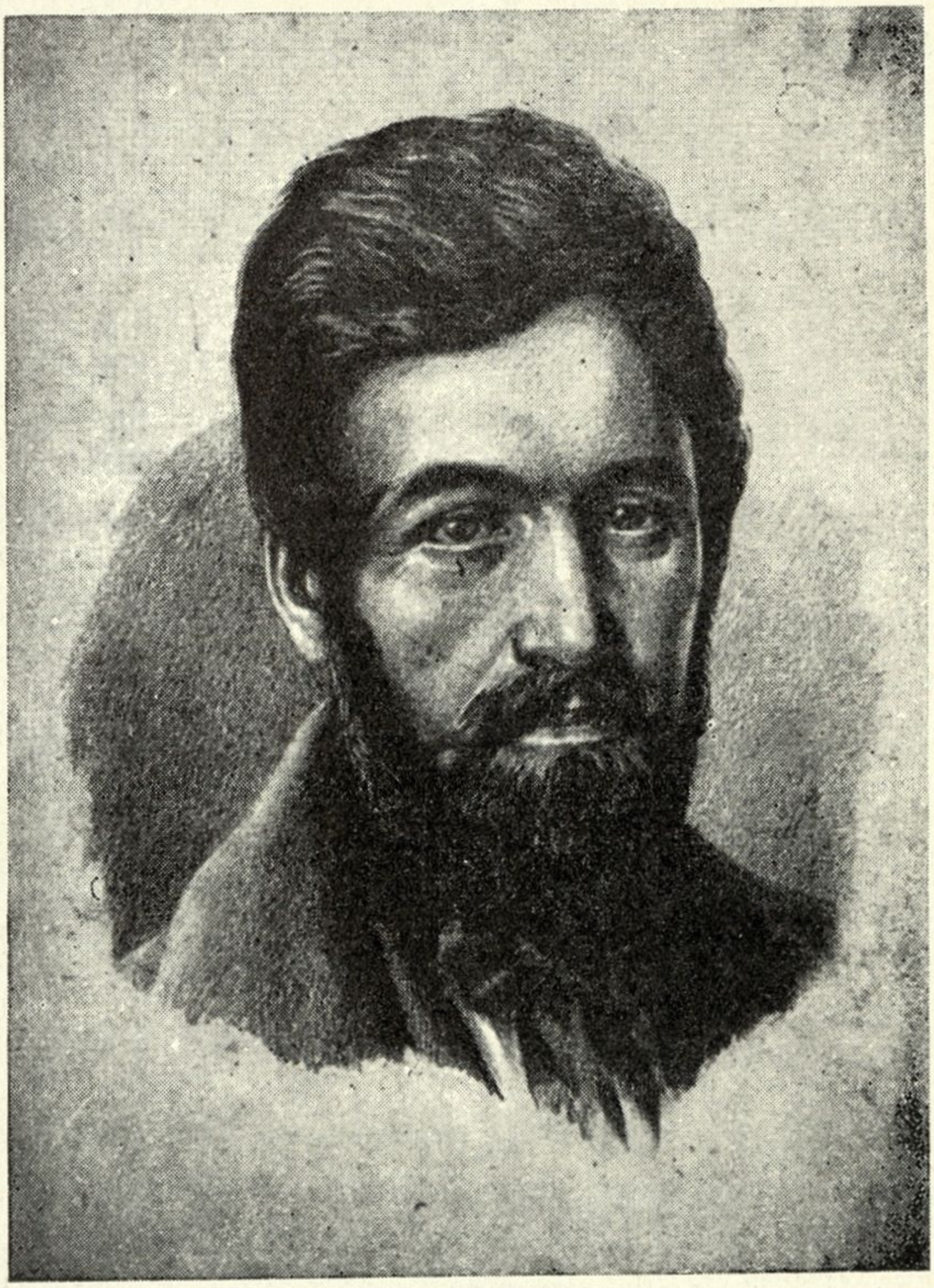
Dokazov za uporabljanje in razširjenost glasbil med preprostimi ljudmi pa je mnogo še z drugih strani. Poleg panjskih končnic so še številna poročila o kar preobilnem muziciranju na cerkvenih korih. Iz tega lahko sklepamo, kako zelo so se muzikanti izživljali tudi izven cerkva, kjerkoli in kadarkoli je bila za to priložnost. Ta pa je bila vedno, kadar je kmečko prebivalstvo obnavljalo tradicijo prednikov ali slavilo kake druge pomembne dogodke, ki so bili neposredno povezani z njegovim življenjem. Godci tedaj niso mogli manjkati. Zlasti pri obrednih slovesnostih so



PANJSKA KONČNICA IZ 1822
(primerek v EM)



PANJSKA KONČNICA IZ 1832
(primerek v EM)



STANKO VRAZ

NARODNE

PĚSNI ILIRSKE,

KOJE SE PĚVAJU

PO

ŠTAJERSKOJ, KRANJSKOJ, KORUŠKOJ I

ZAPADNOJ STRANI UGÀRSKE.

K K
LYCEAL
BIBLIOTHEK
ZU
LAIBACH

SKUPIO I NA SVĚT

IZDAO

STANKO VRAZ.

RAZDĚLAK I.

Wo man singt, da lass Dich fröhlich nieder:
Böse Menschen haben keine Lieder.

Schiller.

U ZAGREBU.

K. P. ILIR. NAR. TISKARNA DRA. LJUDEVITA GAJA.

1839.

NASLOVNA STRAN »NARODNIH PESNI ILIRSKIH« STANKA VRAZA

skrbeli za pristno obredno godbo, ki se je obdržala še dolga desetletja.[289] Ljudski, kmečki instrumentalisti so imeli v obredjih in običajih pomembno vlogo.[290] Kot že v preteklih stoletjih pa so tudi zdaj vplivali nanje vzori iz mesta, ki so se potemtakem širili prav tako v tej smeri.

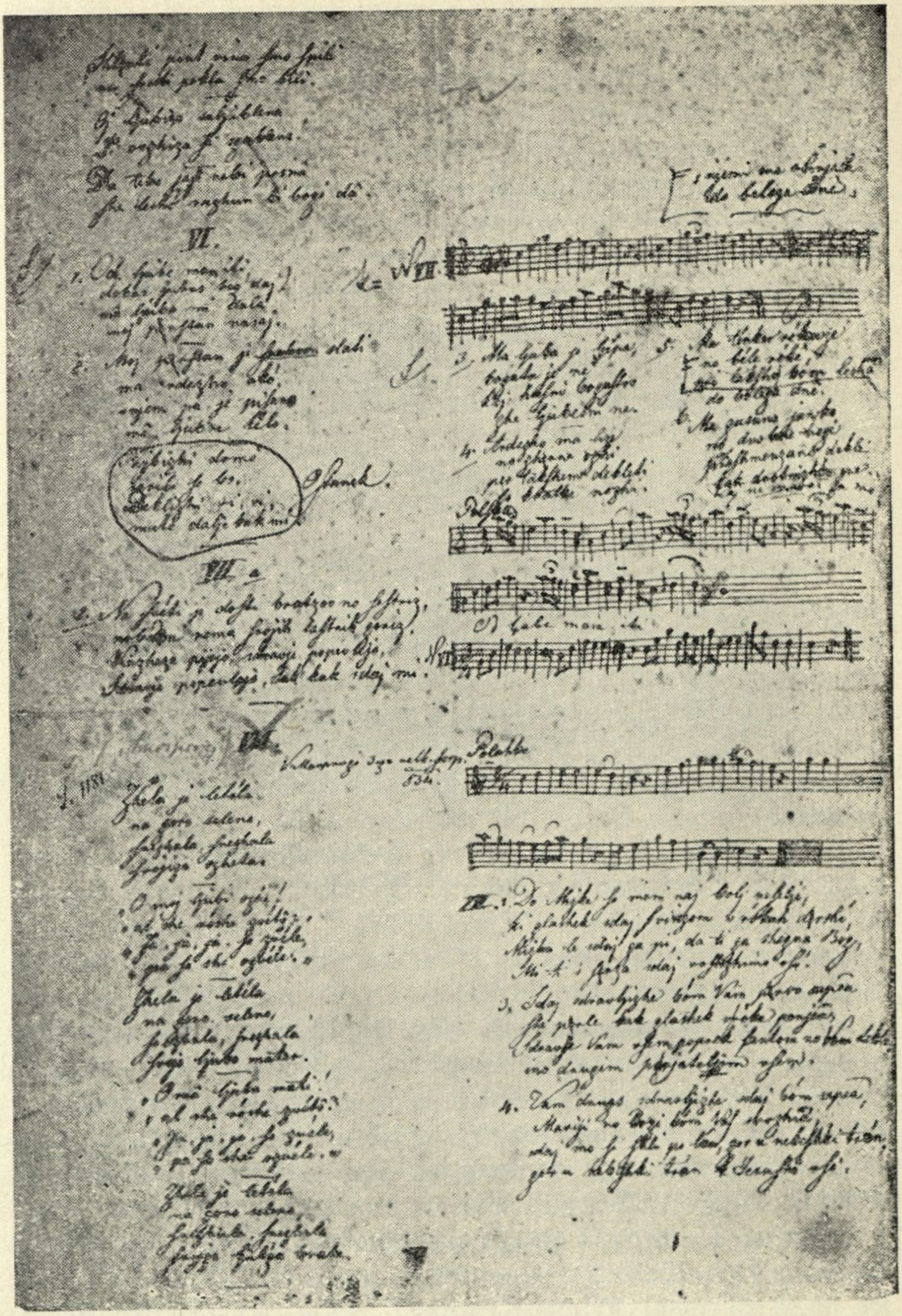
Izdatno delo ljudskih muzikantov je povečalo tudi število izdelovalcev instrumentov. Ni pač nobenega dvoma, da so izdelki Matije Lukšiča iz Idrije (1808), Andreja Pelizona iz Gorice (1843), Matije Henniga iz Beljaka, Boštjana Riharja iz Polhovega gradca in drugih izdelovalcev instrumentov iz konca 18. in začetka 19. stoletja rabili tudi kmečkim godcem. V tej zvezi smemo spomniti tudi na izdelovalce orgel, saj je bil tudi ta instrument v tem času bolj za ljudsko kot za cerkveno rabo v čistem pomenu besede. Orglavci so družno sodelovali z ljudskimi godci; skoraj bi jih mogli za to razdobje uvrstiti mednje. Spričo obsežnega instrumentalnega dela, ki je že dolgo in tudi zdaj zajemalo podeželje, so stavili orgle tudi tam, kjer jih še ni bilo. Med drugimi so jih izdelovali tudi Anton Scholz iz Celja (1782), Venceslav Marthal, ki je postavil orgle v Strahinju leta 1805, Jožef Logar, čigar izdelek so bile orgle v Čatežu pod Zaplazom, in Peter Rumpel, čigar delo se je tudi razvijalo v prvih desetletjih 19. stoletja.[291] Okrog leta 1818 sta izdelovala orgle in razne druge instrumente še Simon Unglerth in Johann Gottfried Kunath. Ta se je naselil v Cerknici in po časnikih ponujal svoje usluge.[292]

Že bežen vtis nam pove, da glasbeno življenje preprostega človeka zdaj ni bilo več povsem isto kot v preteklosti. Ob prehodu v 19. stoletje in v njegovih prvih desetletjih se je začelo temeljito spreminjati. V tem procesu je sodelovala vrsta važnih aktualnih činiteljev.

Revolucionarna gibanja razsvetljenega stoletja so sicer postopoma spreminjala družbeno fiziognomijo Evrope, a so dotlej segla v Avstrijo in tako tudi na Slovensko le bolj v odtenkih. Na glasbeno dogajanje širokih množic niso imela neposrednejšega vpliva. Morda le toliko, kolikor se je počasi večala skrb za ljudsko izobraževanje, kar se je pozneje ugodno kazalo v deležu preprostega človeka pri

glasbenem življenju. Na to pa je po drugi strani spet negativno učinkovala težnja oblasti, da bi zatrle ali vsaj zavrle širjenje prevratnih idej, kar je sprožilo ukrepe, ki so se neposredno tikali tudi načina glasbenega izživljanja navadnih ljudi.

Tudi prizadevanja preroditeljev so se le posredno in enostransko dotaknila glasbenega življenja slovenskega ljudstva. Izrazila so se v zbiranju ljudskih pesmi, za katere se je kazalo zanimanje nekako od leta 1775 naprej. Tudi naši preroditelji so se navdušili za Herderjev romantizem, navdahnilo jih je novo se porajajoče ozračje, ki se je izza druge polovice razsvetljenega stoletja sèm čedalje bolj zanimalo za bogate produkte ljudskega duha. Ljudske pesmi so pri nas zbirali že pater Dizma Zakotnik, Žiga Zois in Valentin Vodnik, ki pa so jih zanimali le teksti in ne tudi melodije. Njihove zbirke se niso ohranile. Načinu Vodnikovega zbirateljskega dela so sledili razni izobraženci. Med njimi je bil zlasti važen Emil Korytko, čigar »Slovenske pesmi kranjskega naroda« so izšle šele po njegovi smrti.[293] Za melodije ljudskih pesmi so se začeli zbiralci zanimati nekoliko pozneje. Med prvimi, ki sta delovala v tej smeri, sta bila Stanko Vraz in Matija Majar-Ziljski. Pomembnejše kot Vrazovo je s tega vidika Majarjevo delo, ko je zbiral ljudske pesmi ziljskih Slovencev. Pri tem ga je poleg romantičnega naziranja, ki sega čez okvir naše dobe, vodil tudi buditeljski duh. Sad njegovega iskanja je bila »Pesmarica cerkvena«, ki je izšla v Celovcu leta 1846 in obsegala 81 pesmi. Imela je tudi 39 napevov »za orgle k pesmarici cerkevnej« s preprosto klavirsko spremljavo, ki jo je oskrbel celovški učitelj glasbe Bauer.[294] Dva izmed napevov sta bila prvotno v slovenskih protestantskih pesmaricah, namreč napeva v velikonočnih pesmih št. 22 in 26. Daljni odmev naših pesmaric 16. stoletja se kaže še zdaj in potrjuje kontinuiteto vplivov skozi stoletja, četudi v zelo omejenem obsegu. Majar, redek med prireditelji in izdajatelji pesmaric prve polovice 19. stoletja, ki ni bil moralist, se je zbirateljsko pokazal še drugače. Napeve in pesmi je prispeval namreč tudi za Kuhačevo zbirko »Južno-slovjenske narodne popievke«.[295]



FRAGMENT IZ ZAPISOV SLOVENSKIH LJUDSKIH PESMI
STANKA VRAZA
(zapuščina St. Vraza, NUK, Ms. 481)

To je vse, kar je prerod v svoji razvojni fazi in potem, ko je začel preraščati v novo obliko z zavestnejšimi narodnostnimi idejami in cilji, z glasbene strani prispeval k zbiranju slovenskih ljudskih pesmi. Čudno, da nobena njegovih pomembnejših osebnosti ni sodelovala pri znani akciji ljubljanske Filharmonične družbe leta 1819, ko je ta po nalogu gubernija ustregla spodbudi dunajske »Gesellschaft der Musikfreunde«, da bi se zbralo in izdalo narodno blago avstrijskih narodov. Kje je treba iskati vzroke, da so preroditelji molčali pri tem važnem delu, ki ni bilo le glasbenega, temveč tudi literarnega značaja in pomena? Na to brez tehtnega gradiva pač ni mogoče trdno odgovoriti. Domnevno pa je osrednji razlog v tem, da ni bilo v tistem trenutku nobene primerne glasbene in literarne osebnosti, ki bi ji Filharmonična družba kot svojemu članu zaupala sodelovanje pri tem zbiranju.

Naslovna stran zbranih ljudskih pesmi kaže, da je akcijo ljubljanske Filharmonične družbe, ki je zajela poleg beljaškega vsa kranjska okrožja, vodil Eduard pl. Moro.[296] Pri zbiranju gradiva so sodelovali kranjski učitelj in organist Jurij Statin, Karl Jugowitz iz Škofje Loke, lastnik begunjske graščine Andrej Jerman, radovljiški organist Podliznik, šmarski učitelj Kračman, organist Jožef Glaser iz Radeč, senožeški župnik Černe, idrijski kaplan Karge in tamkajšnji organist Viktor Roba, dr. Mayer in župnik Stekar iz Vipave, neki Pieken iz Postojne, dekan v Feldkirchenu Janez Japoth in dekan Kuschmann v Ziljski dolini.[297] Izmed teh sta znana kot glasbenika le Roba in Kračman. Roba je bil organist župnijske cerkve v Idriji; vešče je igral na violino, klarinet in rog in je bil pozneje tudi član ljubljanske Filharmonične družbe. Za Idrijo se omenja v razdobju 1802—1836.[298] Matevž Kračman (1773—1853) se je najbrž šolal za orglavca pri cistercijanu p. Robertu, ki je bil v Šmarju pri Ljubljani po razpustu stiškega samostana. Potem ko se je izučil, je deloval najprej v Šmarju, nato v Kostanjevici in zatem spet v Šmarju. Pridno je zbiral napeve in tudi sam skladal.[299] Njegova je tudi zbirka napevov, ki je nastala okrog leta 1835 in jo je prepisal Franc Kramar.[300] Oba, Kramar in Roba, sta bila dobra glasbenika in sta najbrž pravilno zapisovala

melodije. Za to so bili menda vsaj deloma sposobni tudi drugi učitelji in organisti, ki so sodelovali pri omenjeni akciji (Statin, Podliznik, Glaser). Manj verjetno je to za druge sodelavce, če so seveda zapise sami oskrbeli. Bržkone so to zanje opravili neznani učitelji in organisti, kar dovoljuje domnevo, da so tudi ti zapisi kolikor toliko zvesti. Da vsi niso bili verzirani v tem, kaj je njihova naloga in kaj ni in katere pesmi je treba uvrstiti med ljudske, pa dokazuje


NAPEVI
za
ORGLE
k
PESMARICI
cerkevnej

NASLOVNA STRAN »NAPEVOV ZA ORGLE K PESMARICI CERKEVNEJ« M. MAJARJA-ZILJSKEGA

zbrano gradivo. V njem so tudi nemške pesmi iz Senožeč, Vipave in Postojne, ki jih ljudstvo gotovo ni pelo, kakor ni mogla biti med njim v rabi ali razširjena ter posvojena nemška »operetta à 8 personne« iz Ziljske doline.

V zbirki so koroške (To una rmene bliska, Poslusheite pauri, Neizo je dro an liep vezhir, Puebezh pa po puele gre, Koliko taushent ledi, U gartelze rasteo roschze lape, Kader ana shauberna shpilmana ma, Gor, gor, le gor sbudimo se), kranjske (Fantie pa po pol' gredo, Jest poidem drevi v vaſs, Shvishgaimo pojemo, O! Zhlovik moj, Shiher veſelite se, Vſem ſkupej voſhim ſdej, Na ſvet Vezhier je vun perſhla, Na kolena dol' padimo, O! Srezhna Duſha ti,

Donas ſe uſsi veſelimo, Poj ſemla is veſeljam, En veſel' je praſnik), idrijske pesmi in pesmi iz okolice Idrije (Lubi je na vahti stal, Na samir mi k' ſe te ogiblem, Jeſt buga reuna dekelza, Jeſt ſem vidu enu zhudu, Rad bi otu vaſ hoditi, Kdur veliku po ſvet hodi, Po poti ſem ſhpazirau) in pesmi notranjskega območja (Ojte vi mladi fantizhi, Fanti! veſeli bodimo, Dokler sva v ſamotni drushbi, Ljubi ozha vſmileni, Na ſveti gorſhe roshze ni, Moje rajtarske ſtopale, Tizheze pojo, Sakaj bi jes veſel ne bil, Shtirje fanti shvishgajo, Kukovza she perkokuje, Zhes hribe ne morem, Nigdar ne bom posabil). Vsi teksti, ki so deloma cerkveni, deloma posvetni, pri čemer prevladujejo cerkveni, imajo napeve.

Zbirka je najpopolnejša svojega časa in svoje vrste iz tega razdobja. Ljubljanska Filharmonična družba jo je za svoje področje zaključila prve dni leta 1820, ko jo je 7. januarja poslala deželni vladi, ta pa naprej na Dunaj.[301] Njeno gradivo dopolnjuje za slovensko ozemlje še štajerska zbirka, ki je pa niso vodili iz Ljubljane, ampak iz Gradca.

Neposredneje kot družbena vrenja in prizadevanja preroditeljev je na formiranje glasbenega življenja slovenskih ljudi vplivalo stanje, v katerem je bila cerkvena glasba zadnjih desetletij 18. stoletja. Ne le na Slovenskem, tudi v drugih deželah se je bil boj proti instrumentalistom, ki so popolnoma obvladali cerkvene kore. Prav tako je rasel odpor proti figuralni glasbi, ki je tako ali še bolj kot prej privzemala izrazito posvetni, točneje operni karakter in se je povsem oddaljila od tega, kar ji je bil namen. Vrh vsega so jo v manjših mestih in vaseh še slabo izvajali. Vse to je spodbudilo moralistično razpoložene cerkvene in posvetne kroge k ostrim protestom. Strogo so začeli nastopati proti tem in podobnim pojavom, ki jih je bilo povsod dovolj. Zahtevali so duhovno pesem, ki bi izvrgla vsakršne posvetne elemente. V svoji ozkosti so istovetili religijo z nravnostjo in težili za tem, da bi bila cerkvena pesem sredstvo za utrjevanje morale. Njihovi pogledi so bili v popolnem nasprotju z duhom razsvetljenega stoletja. To pa jih ni motilo, da ne bi trdovratno vztrajali pri svojih zahtevah, ki se praktično niso omejevale na cerkveno glasbo

in pesem, ampak so segale še naprej, kot se bo pokazalo. V vrhnjih političnih oblasteh so imeli vso zaslombo in podporo. Medtem pa je del visokega klera njihove načrte odklanjal in jih pri uresničevanju tudi uspešno oviral, prav tako tudi skoraj vsa nižja duhovščina.

V Nemčiji se je zahteva po reformi cerkvene glasbe izrazila celo z zahtevo po nemški nacionalni cerkvi. Tako daleč v Avstriji niso šli. V obeh deželah pa so izhajale cerkvene in šolske pesmarice, ki so hotele biti podlaga za izvedbo reforme. Med njimi so bile Denisove »Geistliche Lieder«, ki so izšle na Dunaju leta 1774 in niso obsegale melodij. Te je imela pesmarica istega avtorja »Katholisches Gesangbuch«, ki je izšla na ukaz Marije Terezije ravno tam in istega leta. Po značaju ji je bila sorodna, a vsebinsko že naprednejša pesmarica »Der heilige Gesang zum Gottesdienste«, ki jo je leta 1777 v Landshutu objavil Franz Seraph Kohlbrenner. V njej je bila prvič natisnjena tudi peta maša »Hier liegt vor deiner Majestät« z glasbo Norberta Haunerja, kanonika v samostanu Chiemseeju. To mašo je pozneje na novo uglasbil Michael Haydn in takšna je zaslovela in se izredno popularizirala. Z istim naslovom kot v Landshutu je izšla pesmarica tudi v Salzburgu 1781—1783. Kohlbrennerjevi je leta 1778 sledila pesmarica Ignaza Franza z naslovom »Allgemeines und vollständiges Catholisches Gesangbuch«, natisnjena v Breslauu. Nekoliko poznejši sta Rudolfa Deutgena »Neues katholisches Gesangbuch« (Osnabrück 1781) in Franza Berga »Lieder zum katholischen Gottesdienst« (Fulda 1781). K šolski pesmarici iz leta 1778 so leta 1779 posebej natisnili »Melodien zu den katechetischen und andern Gesängen für die Jugend in den kaiserl. königl. Staaten«.

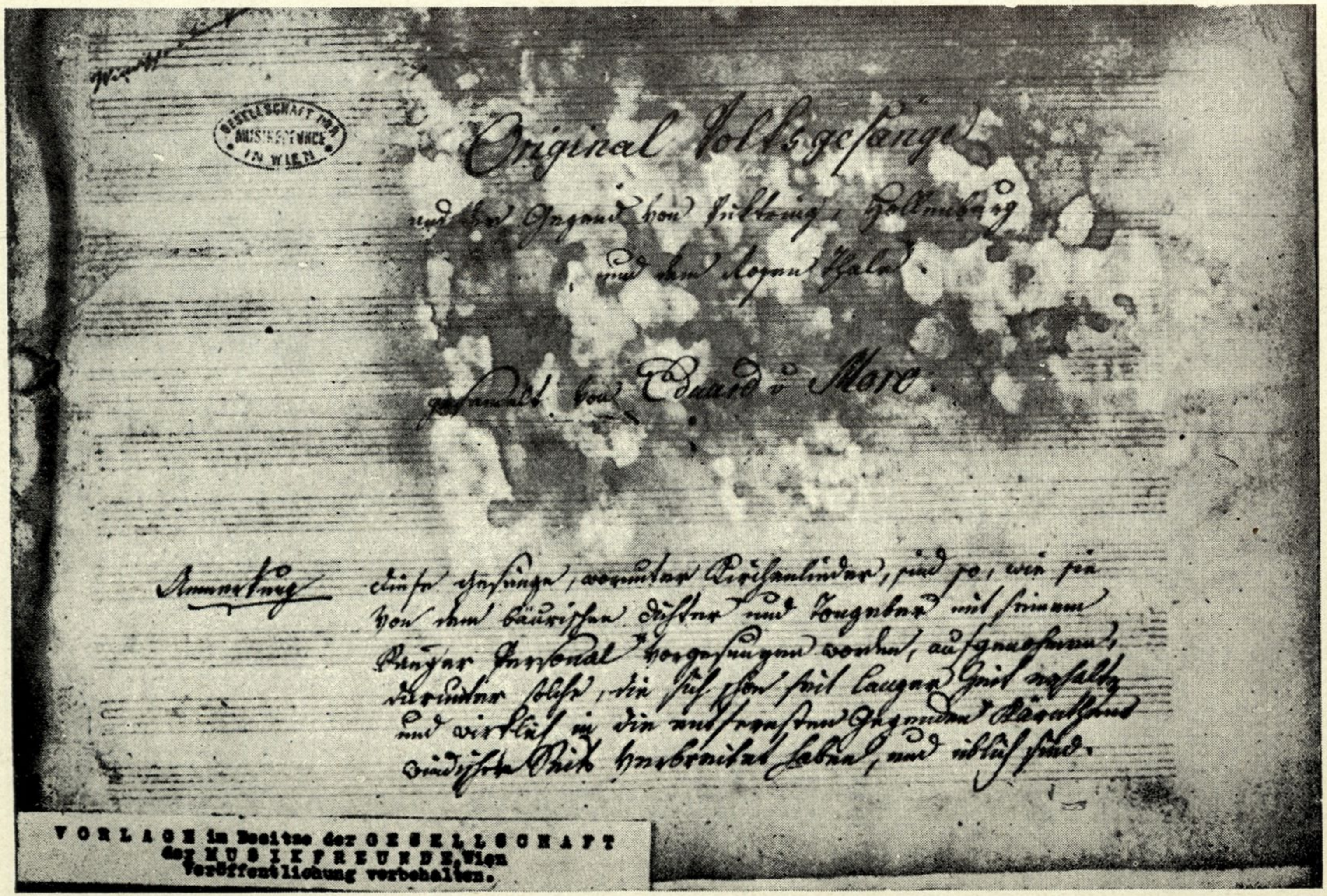
Petje katehetskih pesmi je predpisala tudi jožefinska odredba iz leta 1781. Z aktualizacijo bogoslužnega reda (»Gottesdienstverordnung«) so se temelji za reformo še bolj utrdili. Dvorna pisarna je konkretno predlagala, naj bi v dunajskih cerkvah instrumentalno glasbo nadomestili s petjem pesmi, ki so se jih učili v normalkah. S tem so dobile večjo veljavo tudi pete maše, ki so jih vsebovale za normalne šole predpisane pesmarice. Podobno kot na

Dunaju se je reformiral bogoslužni red tudi izven glavnega mesta v vseh dednih deželah, ki jim je bil dunajski primer zgled, kako naj delajo, in so se mu prej ali slej in bolj ali manj morale tudi prilagoditi. Terezijanskim odredbam in navodilom se je pridružilo še pastirsko pismo, v katerem je salzburški nadškof leta 1782 pozval duhovščino in vernike, naj povzdignejo spodbudnost službe božje z dobrimi pesmimi v materinem jeziku.

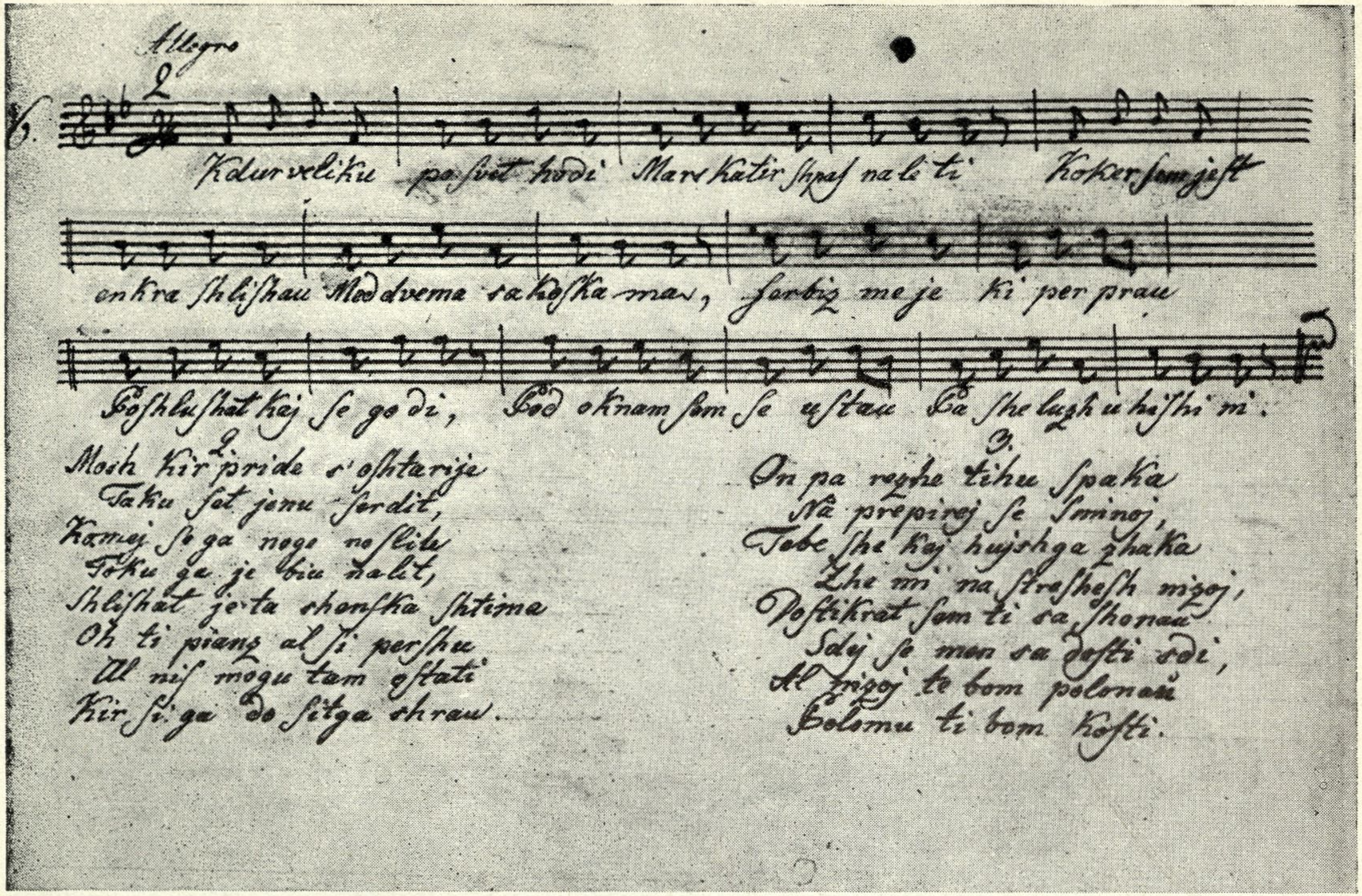
Vse to je po eni strani pospešilo nastajanje novih nemških pesmaric, po drugi pa poudarilo prednost nemške cerkvene pesmi nasproti latinski maši. Bilo je velikega pomena tudi za Slovence, ki jim je zlasti koristilo priporočilo salzburškega nadškofa, pod čigar cerkveno jurisdikcijo je bil tudi del slovenskega ozemlja. Naj je bilo zavestno mišljeno ali ne, res je, da se je tedaj po svoje obnovila praksa izza reformacije. Slovenski jezik si je znova pridobil oficialno veljavo v cerkvi, kar je prispevalo k njegovemu nadaljnjemu razvoju. Ljudstvo je pelo v svojem jeziku sicer tudi v vmesnem obdobju dobrih dveh stoletij, o čemer pričajo poleg Hrenove prakse in številnih drugih dokazov tudi cerkvene pesmarice prvih sedmih desetletij razsvetljenega stoletja. Vendar je zdaj petje v domačem jeziku pridobilo več tehtnosti in si še utrdilo pozicije.

Poslej so se analogno, a seveda ne v takem obsegu kot nemške, množile tudi slovenske pesmarice. Te so se idejno sicer prilagajale novim vidikom vsebinskega oblikovanja tekstov in melodij, v resnici pa nadaljevale tradicijo svojih predhodnic, kot so bile na primer pesmarice Ahaca Steržinarja, Franca Mihaela Paglovca, Primoža Lavrenčiča, Filipa Jakoba Repeža, Maksimilijana Redeskinija in Jožefa Ambrožiča. V pomanjkanju izvirnih domačih tekstov in melodij so deloma prevzemale tudi primere iz nemških pesmaric, ki so jim bile zgled nasploh in med njimi posebej menda tudi med Slovenci razširjena Kohlbrennerjeva zbirka.[302] Potreba pa je poleg prevodov in prevzemanja napevov silila tudi k prirejanju novih besedil in melodij.

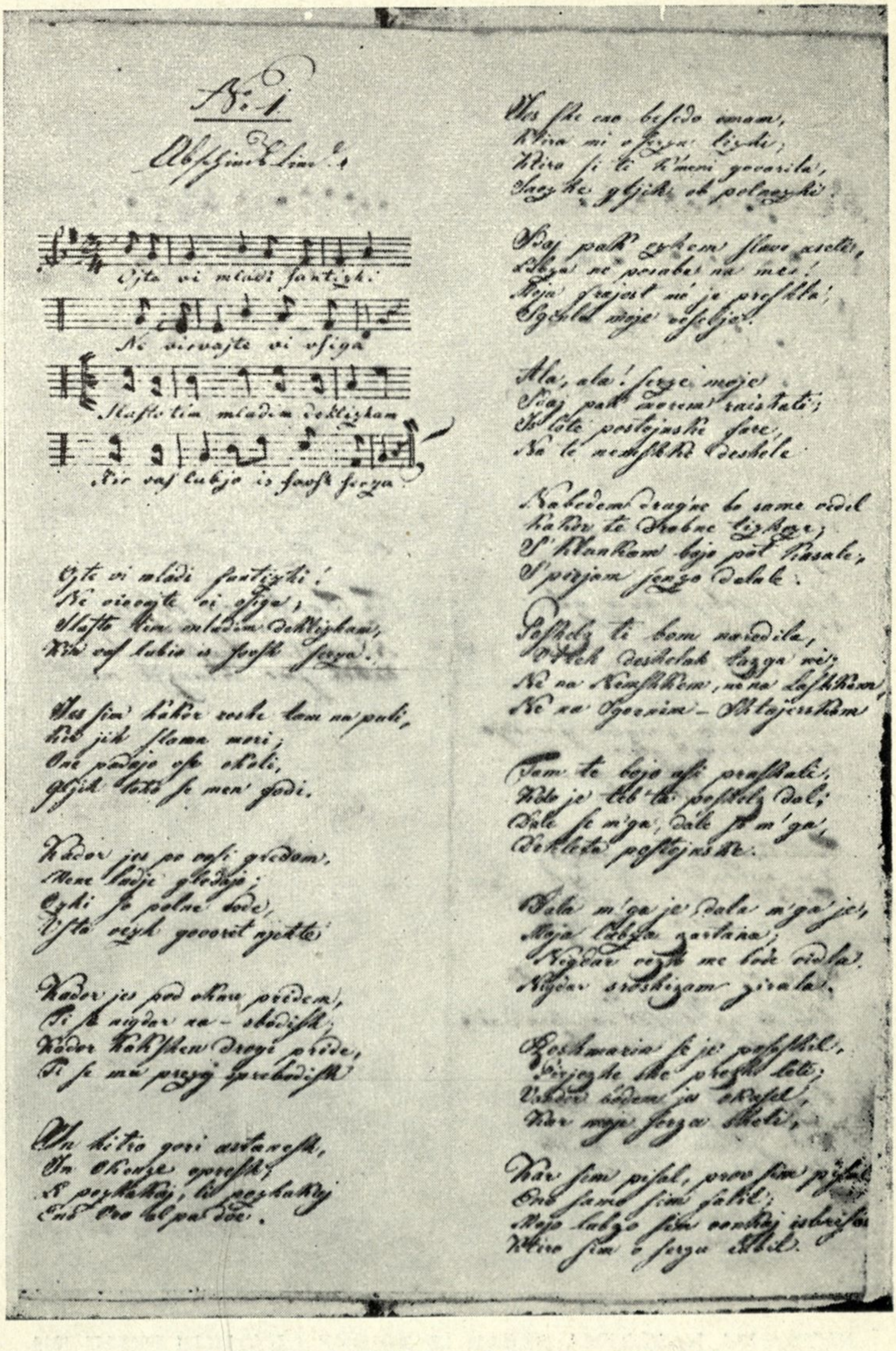
Med prireditelji pesmaric, ki so bile v skladu z duhom terezijanskih in jožefinskih reform, so bili tudi Miklosz Küzmič, Leopold Volkmer, Franc Pavlič, Gašpar Rupnik,



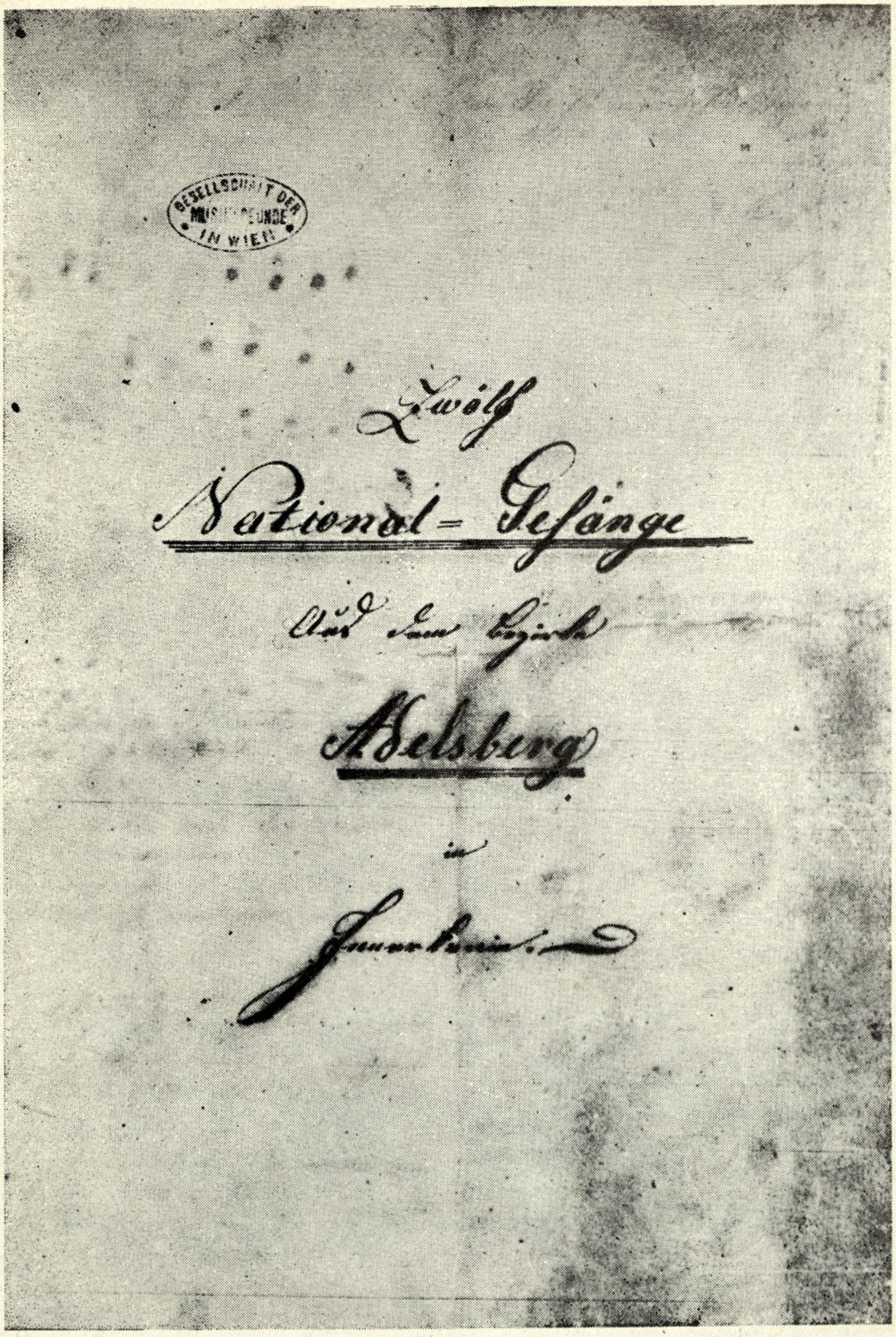
NASLOVNA STRAN ZBIRKE LJUDSKIH PESMI IZ LETA 1819 (izvirnik v GMf)



FRAGMENT IZ ZBIRKE LJUDSKIH PESMI 1819 (izvirnik v GMf)



FRAGMENT IZ ZBIRKE LJUDSKIH PESMI 1819
(izvirnik v GMf)



NOTRANJA NASLOVNA STRAN IZ ZBIRKE LJUDSKIH PESMI 1819
(izvirnik v GMf)

Ožbalt Gutsman, Jurij Japelj, Števan Šijarto, Valentin Stanič, Jurij Verdinek, Mihael Barl, Peter Dajnko, Vid Rižnar, Žiga Juvančič in Marko Glaser.

Podobno, kot so nastajali novi teksti, so nastajali tudi novi napevi, ki so deloma izvirni in deloma naslonjeni na ljudsko motiviko ali pa so blizu vsaj njenemu duhu. Če smemo tako reči, so jih skladali njihovi avtorji v načinu, iz katerega se kaže klasicistično usmerjena miselnost; tu pa tam se v njih zrcalijo tudi še baročni elementi. Deloma so jih ustvarjali tudi preprosti ljudje; ti seveda niso imeli pojma o stilnosti in nobene predstave o tem ali onem umetnostnem naziranju. Vendar so sebi prilagojene stilne elemente nosili v svoji čustvenosti kot rezultat stika med mestom in deželo in jih izrazili tudi v svojih napevih. Poleg ljudskih pevcev, vižarjev ali kakor jih že imenujemo, pa so kovali napeve za cerkvene pesmi tudi duhovniki, organisti in učitelji. Prvi so se vsaj osnovno izobrazili v glasbi med teološkim študijem. Organist je bil že tako po navadi tudi nekak skladatelj, ki je na koru po mili volji improviziral in priložnostno ustvarjal, kadar je bila potreba. V prvih desetletjih 19. stoletja se je z začetki sistematičnega šolanja postopoma večala tudi njegova glasbena izobrazba, ki je v 18. stoletju v primerjavi s preteklostjo na splošno zelo padla. Ker je bila ta funkcija skoraj redno združena z učiteljsko, je za njegovo glasbeno razgledanost in verziranost na primer v ljubljanskih učiteljskih kurzih skrbel glasbeni učitelj javne glasbene šole in podobno so jo posredovali tudi drugod.

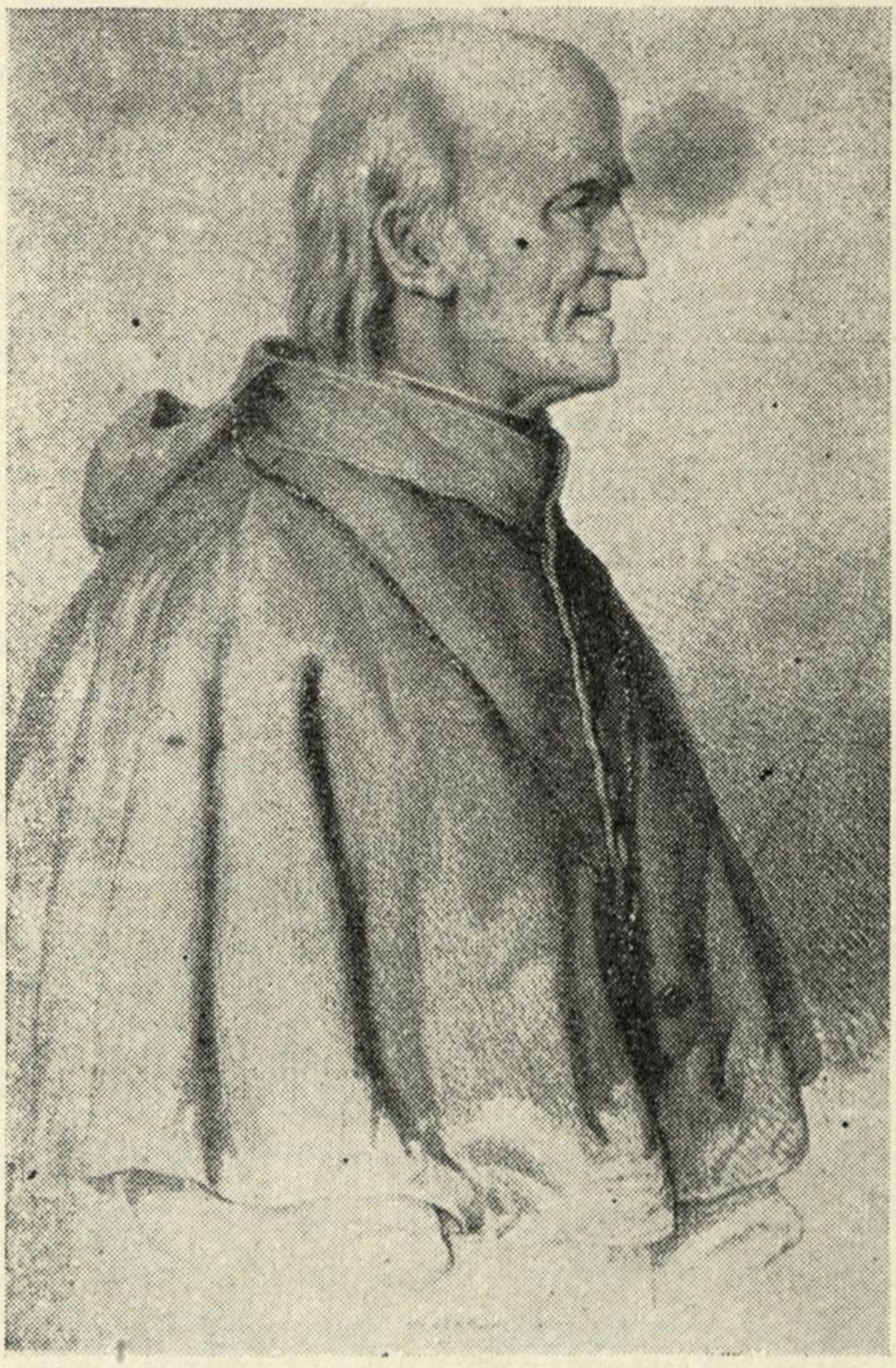
Za skladanje napevov tu bolj, tam manj sposobni ljudje so se potemtakem od začetka 19. stoletja naprej vedno bolj množili. Večale pa so se tudi njihove kvalitete. Seveda so bili tudi zdaj njihovi produkti še vedno zelo preprosti, umetniško največkrat brez vrednosti. So pa dokaz želje in potrebe po delovanju na glasbenem področju in med njimi so včasih primeri, ki razodevajo elementarno muzikalno silo; ta pa se brez temeljite tehnične pripravljenosti kajpada ni mogla manifestirati v mejah danih muzikalnih dispozicij.

Naj omenim nekaj prizadevnih delavcev, ki so poleg besedil oblikovali tudi napeve za cerkvene pesmi in jih

priobčevali v zbirkah ali pa so jih zapustili v rokopisu. Med njimi so bili Valentin Stanič (1774—1847), Andrej Kančnik (1775—1841), ribniški dekan Janez Traven (1781 do 1847), ki so ga imeli za najboljšega skladatelja cerkvenih napevov pred Riharjem,[303] Peter Dajnko (1787—1873) in Josip Hinek (1796—1886). Morda je v tej smeri deloval tudi Fortunat Kuntara, ki se je rodil nekje okrog 1758 in deloval kot učitelj in organist vsaj že leta 1779. Iz tega časa je namreč zbirka latinskih, nemških in slovenskih cerkvenih pesmi, ki ima na notranji strani platnic tale tekst: Ad Simplicem usum in Conventu / Ord: S. P. Franci: Fris-Quirini / 1. Aug. 1779 / Nunc Fortunati Kuntara / Ludimagistri.[304] Morda je bil že v tej pesmarici tudi kak njegov napev. Verjetno pa je v tej smeri obsežneje deloval pozneje, ko je bil učitelj in organist v Šmarju (1790), Vipavi (1793), Metliki (1804) in Cerknici (1814) in organist v Komnu na Krasu (1818 ali 1820).[305] Kuntari soroden pomen gre najbrž tudi Matevžu Kračmanu (1773—1853), učitelju in organistu na Sapu pri Šmarju. Tudi ta je skladal napeve za nabožne pesmi. Morda je katera njegovih tudi v rokopisni zbirki »Svete pesmi katere se pojo v cerkvi«,[306] ki ima na naslovni strani spodaj pripis: »To knjigo je imel Matija Kračman, nadučitelj v pokoju v Šmariju na Dolenjskem. Spisana okrog 1835. leta. Lastnik: Fr. Kramar, organist v Poljanah.« V tej zbirki so sicer poleg pesmi, katerih avtorji niso omenjeni, skladbe G. Riharja, Martina Goršiča (1811—1881), ki je bil Riharjev učenec in je deloval kot organist, L. F. Schwerdta, L. Dolinarja, B. Potočnika, G. Maška in drugih. O nekaterih je rečeno, da so »stare«, torej še iz pesmaric 18. stoletja ali celo prej ali pa so ljudske. Kračmanova pesmarica ima glede na svoj sestav zelo pisano fiziognomijo in kaže v glasbi precej razgledanega ter nadarjenega samouka.

Poleg navedenih so prispevali napeve za nabožne pesmi še mnogi drugi avtorji. Preprosto ljudstvo je potemtakem imelo te literature kar dovolj. V primerih, ko se je melodika cerkvenih pesmi naslonila na ljudsko ali se približala njenemu značaju, jih je rado pelo, če niso imele preveč didaktičnega teksta. Kadar pa se je temu pridružil še slab

napev, za kar je primerov dovolj, se ljudje za cerkveno pesem seveda niso navdušili. Tip verske literature, ki se je popolnoma vskladil z zahtevami terezijanskih, jožefinskih in podobnih odredb in navodil, se ni priljubil ne odraslim



FERTIG, VALENTIN STANIČ
(litografija)

in ne mladini. Rezultati, ki jih kaže na Slovenskem, so bili taki tudi po drugih pokrajinah tedanje Avstrije in v Nemčiji, povsod, kjer so poskušali tako izvesti reformo. Zaželenega učinka ni bilo.

Spremembe, ki so nastajale v cerkveni glasbi, so bile torej bolj formalnega kot vsebinskega značaja in pomena.

Instrumentalisti so bili zdaj v podeželskih cerkvah skoraj še bolj zaželeni kot prej, kar je s psihološkega vidika popolnoma razumljivo. Vokalno petje je bilo aktualno toliko, kolikor naj bi na zunaj zadostilo glavnim predpisom, pravi čas za njegovo obnovitev pa očitno še ni napočil. Terezijanski repertorij se je uveljavljal samo v mejah nujnih zahtev. V resnici pa so bili tako verniki kot duhovščina zainteresirani, da ohranijo glasbene kore čimbolj take, kot so bili nekoč. Tudi na podeželju se je ponavljala analogija ljubljanske škofovske kapele, le da je bila kvaliteta župnijskih in drugih manjših cerkva v glasbenem oziru mnogo slabša. Tu niso gojili cerkvene glasbene umetnosti v takem stilu, tega jim niso dovoljevale ne tehnične ne družbene razmere. V načelu pa je bila smer ne glede na način in raven izvajalne prakse, v kateri so bile nedvomno velike razlike, tu in tam ista.

Nekih vsebinskih razlik nasproti preteklosti sicer ni mogoče prezreti. Predvsem so se te izražale v nastajanju novih besedil in napevov, ki so se že oddaljevali od navodil za usmerjanje novega cerkvenega petja. Melodije so se po fakturi odmikale od baročnega in se približevale klasicističnemu izrazu, s sprejemanjem ljudskih elementov pa so dobivale, podobno kot nekoč, še poseben karakter. Vsekakor niso imele mnogo skupnega s tendenco reformatorjev in so se pogosto zelo razhajale s tekstom, ki mu gre razvojno večji pomen kot njegovim glasbenim upodobitvam. Čeprav je bil tekst izrazito moralno didaktičen, so napevi na splošno zveneli zelo posvetno, včasih tudi trivialno. In sicer velikokrat zato, ker je bila potreba po njih velika in so jih oblikovali tudi ljudje, ki tega ali niso bili sposobni ali pa so v tej smeri delali le zaradi lastnih koristi. To seveda ni bilo v skladu z načeli umetniškega ustvarjánja in ne pomeni stvarnega prispevka k razvoju cerkvenega petja.

Pozitivnemu reševanju tega stanja je bilo namenjeno delo, ki so ga na področju slovenskega cerkvenega petja napravili Rihar, Dolinar in Potočnik. Rezultati njihovih prizadevanj so znatno nad ravnijo dotedanjih oblikovalcev cerkvenih napevov. Zato smemo te tri osebnosti brez večje zadrege uvrstiti med skladatelje, medtem ko o njihovih

predhodnikih in tudi sodobnikih dostikrat ne vemo, kako naj jih opredelimo in kam pravzaprav spadajo, čeprav so bili nekateri izmed njih nekakšni poklicni glasbeniki, kar za Riharja, Dolinarja in Potočnika ne velja. Le Rihar se



GREGOR RIHAR

je edini med njimi po svojem delu približal temu tipu glasbenega delavca.

Najpomembnejši v omenjeni trojici je bil Gregor Rihar (1796—1863), ki mu gre tudi zato osrednja vloga, ker je neposredno vplival na druga dva, na Dolinarja in Potočnika. Ta sta mu bila hkrati tesna sodelavca. Prvi ga je

menda uvedel v glasbo francoski emigrant Karl pater Robert, ko je živel v Riharjevi rojstni vasi, Polhovem gradcu. Med študijem v ljubljanskem bogoslovju se je nadarjeni Rihar glasbeno izpopolnjeval pri stolnem organistu Antonu Höllerju. Ta ga je najbrž seznanil s temeljnimi nauki kompozicijske tehnike in s finesami orgelske igre. V razmeroma kratkem času nesistematičnega šolanja se je Rihar tako izpopolnil, da je po smrti svojega učitelja sam postal regens chori ljubljanske katedrale in zaslovel kot izvrsten orglavec.[307]

Ko je Rihar začel svoje delo v ljubljanski stolnici, je praktično spoznal vse negativne strani cerkvene glasbe. Instrumentalisti so bili sredi tridesetih let 19. stoletja še vedno odločilen činitelj na stolnem koru,[307a] razmere v podeželskih cerkvah pa so bile glede tega še mnogo bolj drastične. Tam so organisti in muzikanti skupaj s pevci kar naprej veselo spodbujali k posvetnim mislim.[308] Kot prej in še pozneje, saj tudi Rihar ni mogel v celoti tega spremeniti, so bili »naj hujši kvar cerkvenimu petju ... posvetni godci, naj si bodo gosposki ali kmetški, imajo li gosli ali rog, delajo si okrogle na kmetih ali godejo posvetno v cerkvah po mestih tako, da bi si mislil biti v kakšnem gledališi, ne pa v božjej hiši ... prave pobožnosti ni ponavadi pri taki godbi sluha ne duha«.[309] Kar je v razdobju baroka označevalo cerkveno glasbo, jo je podobno tudi v času klasike. Vanjo je segel ta stil z vsemi svojimi posvetnimi značilnostmi; še posebej jo je oplodil vpliv italijanske operne glasbe. Kazal se je v vseh mogočih modifikacijah vse od škofovske kapele tja do najsiromašnejšega kora slovenskih cerkva. Nikakor pa to ni bilo specifično za naše ozemlje, marveč je bistveno ravno tako označevalo cerkveno glasbo tudi po drugih deželah.

To je napotilo Riharja, da je začel premišljati, kako bi pregnal godce s cerkvenih glasbenih korov. Edini način je videl v tem, da dobijo ljudje take cerkvene pesmi, ki bi ustrezale duhu bogoslužja in bi se jih zaradi prijetne melodike radi oprijeli. Poleg svojih je zbral in priredil tudi napeve ali »viže«, kakor jih je imenoval, svojih sodelavcev Potočnika, Dolinarja in Travna.

Rezultat Riharjevega dela so bile »perve« (1844) in »druge bukvize« »Vish sa Svete pesmi« (1845), štirje zvezki »Marijinih pesmi« (1850, 1859, 1864, 1866), dva zvezka »Napevov sv. pesmi od Matere božje in sv. obhajila« (1854—1859), zbirka himnov in antifon pod naslovom »Thesaurus — Cantus ecclesiastici figurati ad quatuor voces redacti« (1857) in zbirka, v kateri je objavil osem primerov Tantum ergo. V celoti je natisnjenih pesmi okrog 350, medtem ko jih je ostalo v rokopisu okrog 200.

Rihar je zavestno prevzemal napeve od drugod. Kadar niso bili njegovi, se ni izdajal za avtorja, četudi ga ni navedel. To dokazujejo na primer »Vishe sa svete pesmi / Perve bukvize od Bl. Potozhnika / zhveteroglasno postavljene od Gr. Riharja«. Tuj, tudi ljudski izvor je ravno tako razviden iz Kokošarjeve pripombe na rokopisni zbirki Valentina Gateja: »Prepisane so te pesmi v Loki v letih 1838—1843 od Tineta Gateja, torej predno je g. Rihar izdal svoje pesmi. Gatej se je tam pri Tribuču učil orglanja in je bil kasnejši cerkljanski organist. Tribuč — Gatej in Potočnik so že takrat nabirali in zapisovali stare pesmi.«[310] Ta zbirka obsega 73 pesmi. Tudi iz nje je Rihar jemal in po svoje harmoniziral napeve, ki so jih spretno, v čisto klasicističnem stilu harmonizirali že Gatej ali Tribuč ali kdo drug. Kolikor so teksti te rokopisne zbirke identični, se ujemajo s teksti iz Potočnikove pesmarice (1827). V primerjavi so prej omenjene harmonizacije, kakor jih je naredil Rihar, precej podobne Gatejevim ali Tribučevim, vendar kažejo Riharjevo osebno noto v tolikšni meri, da jih lahko s prepričanjem pripišemo njemu.

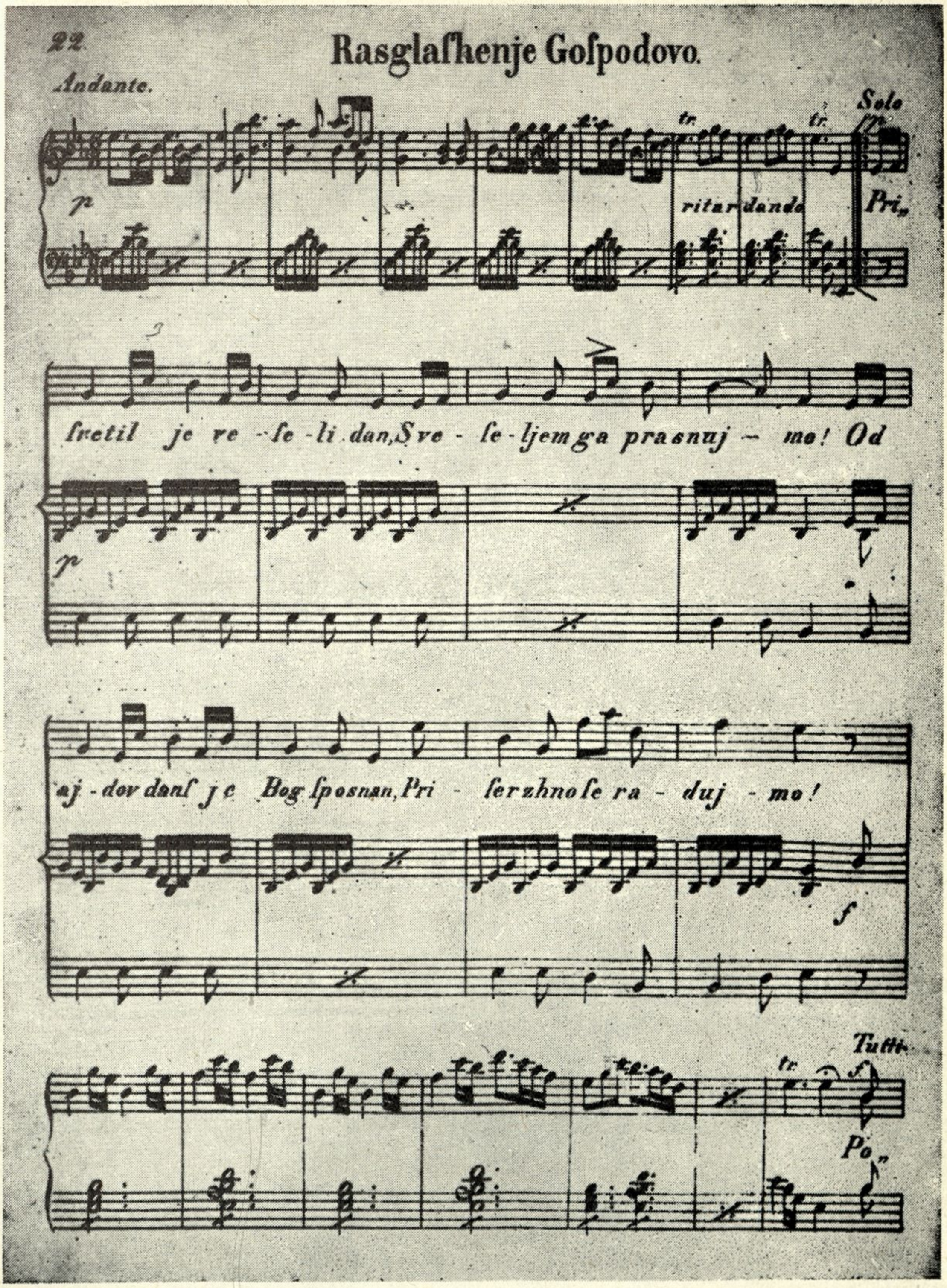
Kako je Rihar glasbeno zasnoval pesmi svojih zbirk, precej pove pripomba v začetku njegovih »vish«: »Kér ſo prizhijozhe vishe le sa pétje poſtavljene, ſe she is tíga rasvídi, de ſe ne more vſe ravno tako orglati, kakor je poſtavljeno, kér k pétju vzhaſi tudi deſetínke (Decimen) gredó, ktére ſe orglati ne dajo. V takih méſtih ſe torej ena ali druga glaſka (Note) is leve v deſno ali pa is deſne v levo rokó, ali pa tudi v podnoshnik (Pedale) prevsame, ali pa zlo ispuſtí.«

Rihar je torej skušal uvesti slovensko terminologijo za nekatere glasbene pojme. Ta navodila pa je namenil organistom, saj je vedel, da svojega dela mnogokrat niso posebno vešči. Zato jim je s pojasnili želel olajšati uporabo pesmi in njihovo izvedbo. Hkrati pa iz navodil spoznamo tudi fakturo njegove glasbe in načina, ki ga je zanjo uporabljal.

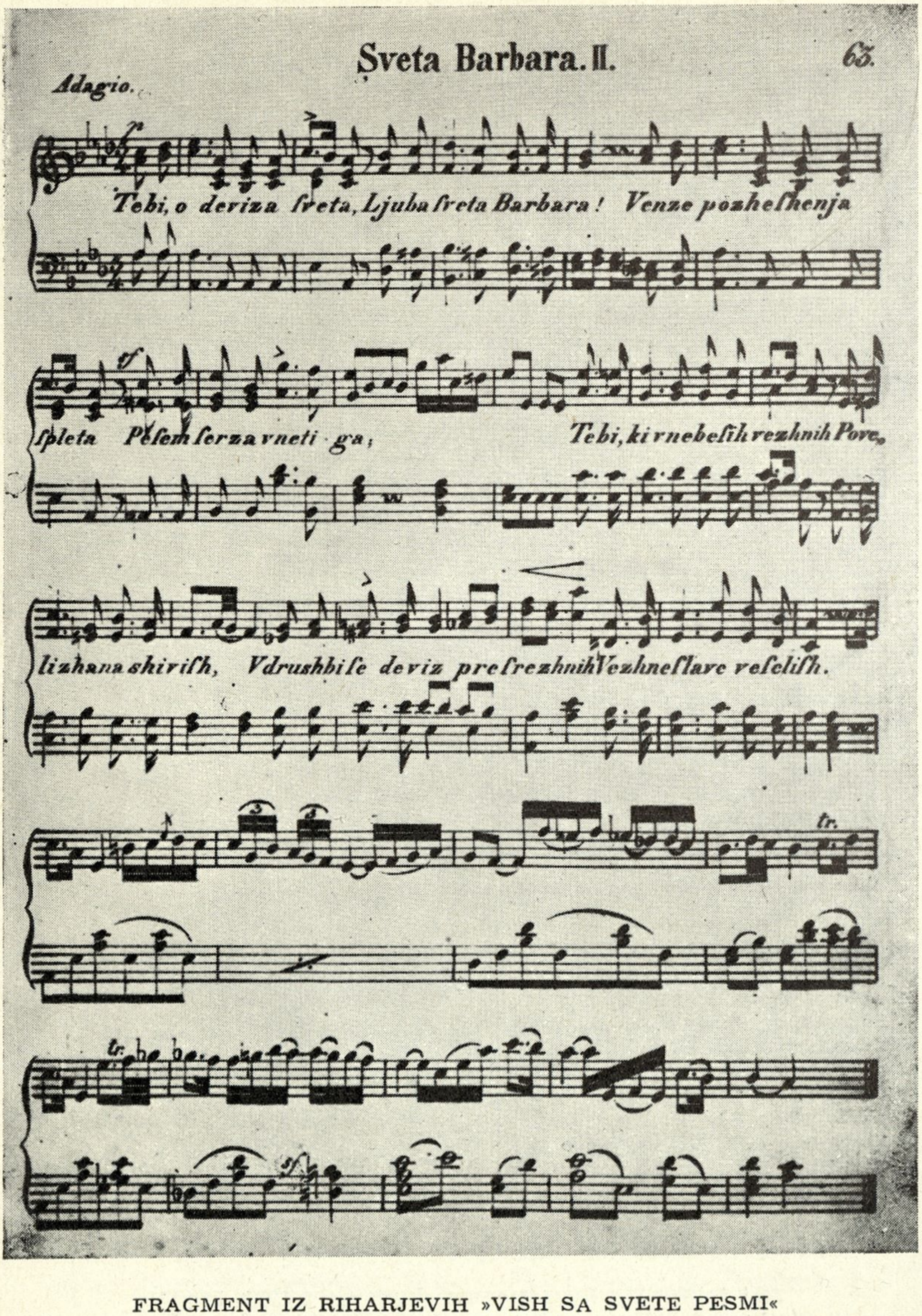
Osnovna ideja Riharjevih zbirk je bila, da bi poudaril važnost in potrebo vokala, s katerim je hotel odstraniti instrumentalno glasbo iz cerkva. Vokal si je zamislil in ga izvedel s spremljavo orgel, ki pa se niso omejevale zgolj na to, nekako podrejeno funkcijo. Celo nasprotno. Njegova orgelska spremljava, ki je harmonsko zelo polna, je povsem samostojna, obsega pa tudi muzikalno izrazite medigre in poigre. Tehnično je zahtevna, bogata s predložki, doložki, trilčki in drugimi okraski. S temi so pogosto bogate tudi melodije, ki imajo vrh vsega še polno melizmatičnih izpeljav. Tudi te so tehnično na moč komplicirane; od vokalnega načina se oddaljujejo in se včasih odvijajo v čistem instrumentalnem stilu. Ritmično je bil Rihar preprost, saj so njegove skladbe skoraj izključno v $^{3}/_{4}$ ali $^{6}/_{8}$ taktu, formalno pa je zanje skladatelj uporabljal eno-, dvo- in trodelno pesemsko obliko.

Muzikalno izdajajo omenjene pesmi nadarjenega glasbenika. To je Rihar, o katerem pravijo, da je bil sinestetik[311] in da je torej barvno dojemal določene glasbene pojave, nedvomno bil. Njegove skladbe so polne elementarne invencije, ki je ne potrjujejo le spevni napevi, ampak tudi način izredno zanimivo obarvane zvočnosti ter kontrastnega kombiniranja vokala z orglami in obratno. Tehnično je bil zelo spreten in je odlično obvladal podrobnosti orgelske igre. Nagibanje v instrumentalni stil kaže, da bi se bil skladatelj lahko v instrumentalni kompoziciji obnesel, če bi bil zanjo tehnično pripravljen. Njegove glasbene dispozicije so bile vsekakor usmerjene predvsem v to področje, ki pa se mu kot na pol samouk ni mogel posvetiti.

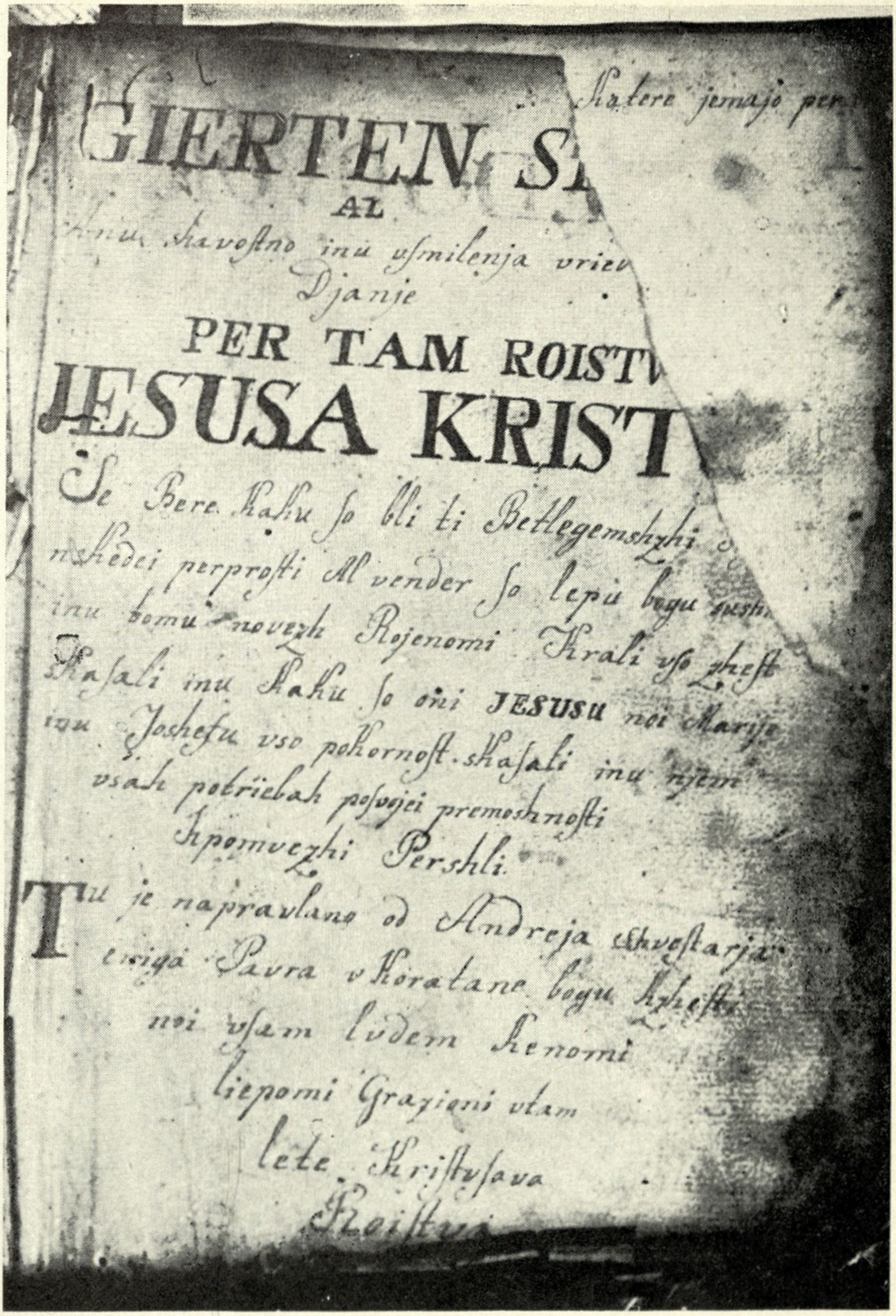
Že iz tega kratkega orisa je jasno, kam se je skladatelj usmeril. Po eni strani se je še nagibal v barok, kar dokazuje bogata okrašenost njegovega homofonsko zasnovanega stavka in melodij. Taka stilna sleditev je razvidna iz



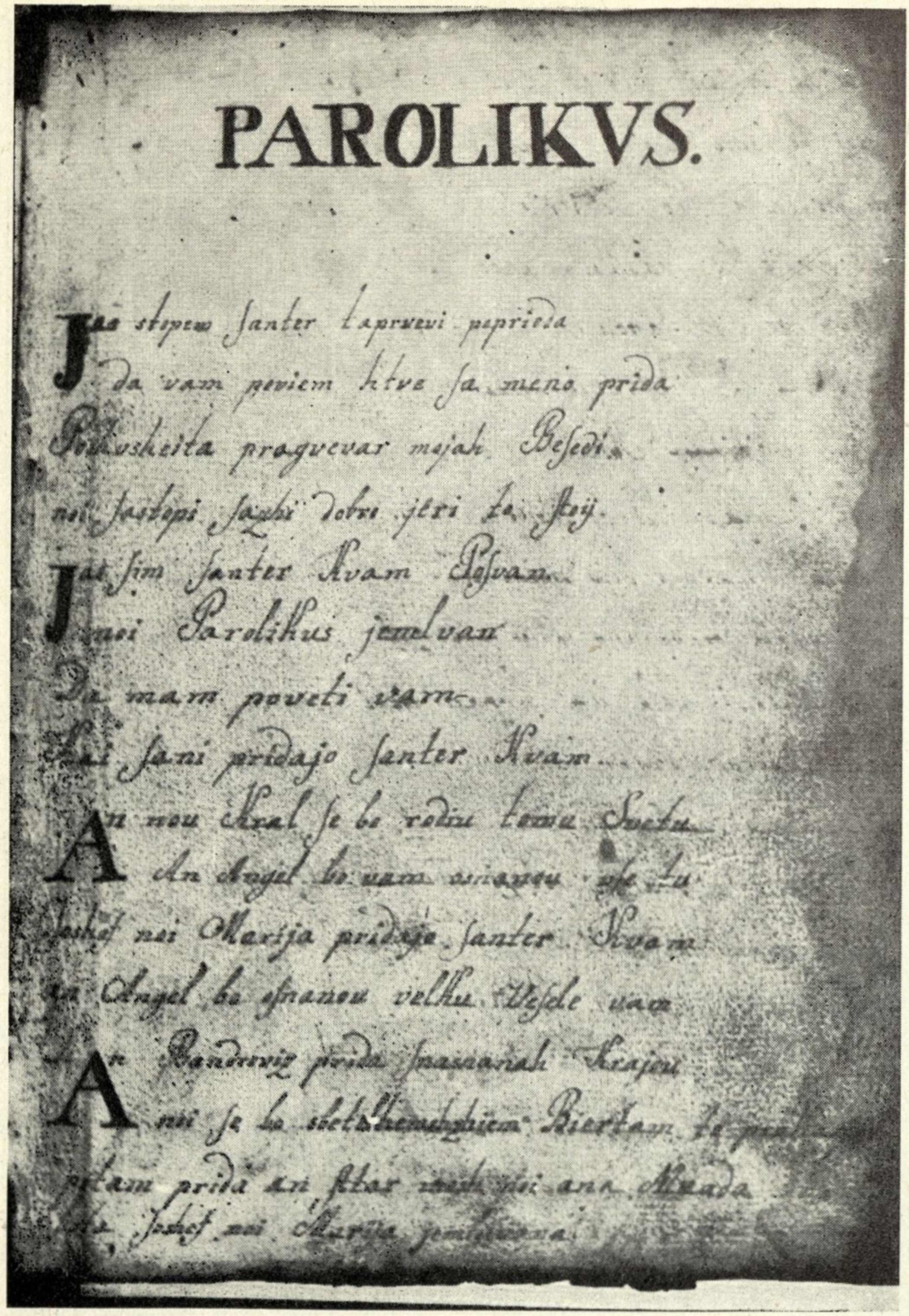
FRAGMENT IZ RIHARJEVIH »VISH SA SVETE PESMI«
(»PERVE BUKVIZE«)



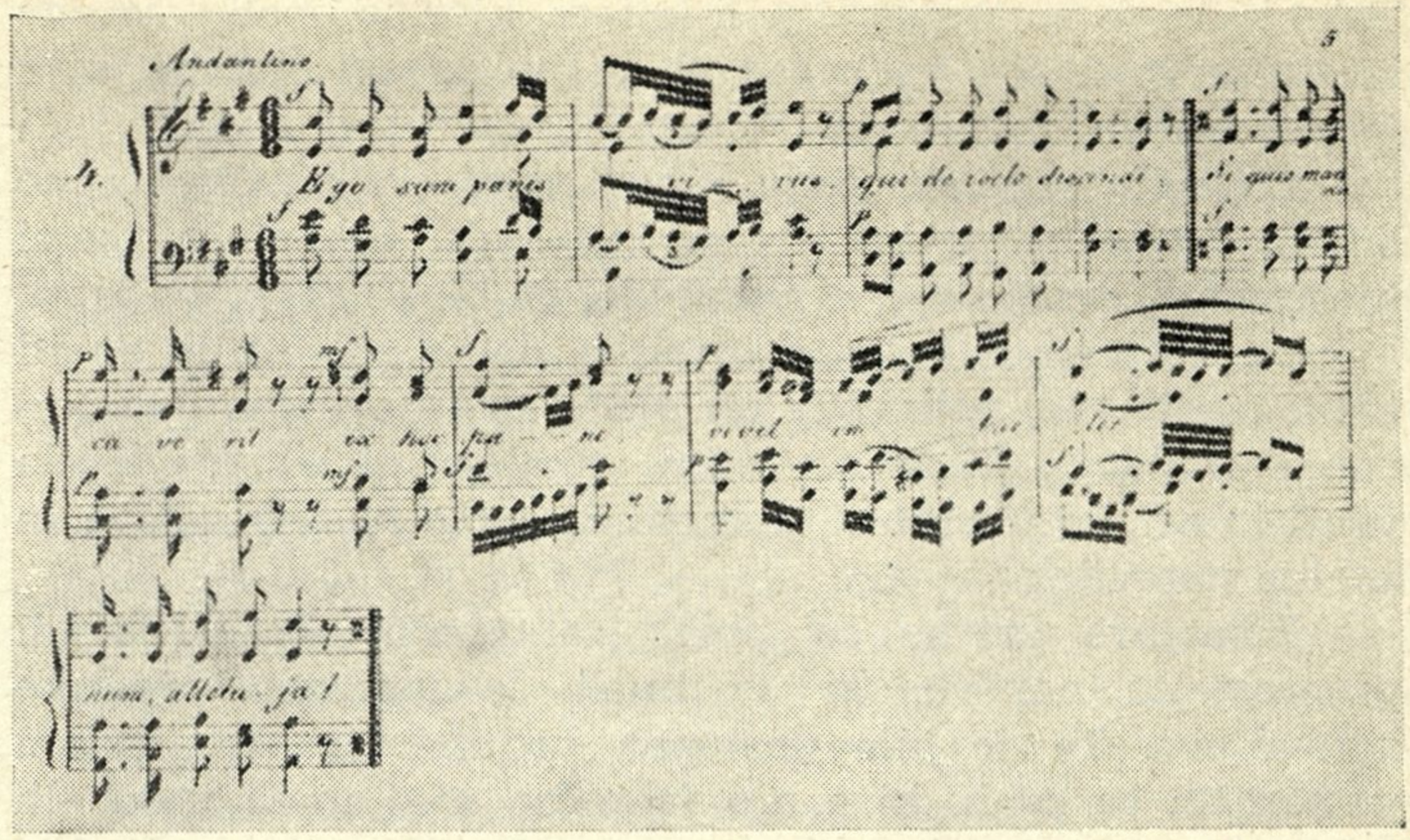
FRAGMENT IZ RIHARJEVIH »VISH SA SVETE PESMI«
(»DRUGE BUKVIZE«)



NASLOVNA STRAN DRABOSNJAKOVE »PASTIRSKE IGRE«
(fotokopija rokopisa v EI, SAZU)



FRAGMENT IZ DRABOSNJAKOVE »PASTIRSKE IGRE«



FRAGMENT IZ ZBIRKE »THESAURUS« G. RIHARJA

malone vseh njegovih zbirk, vidimo jo tudi v poznejših pesmih, zlasti v zbirki »Thesaurus«. Po tej strani predstavlja Rihar primer zakasnelega baroka in časovno zadnjega baročnega skladatelja na Slovenskem. Po drugi strani pa kažejo njegove skladbe, zlasti tiste, ki so nastale v zreli ustvarjalni dobi in jih karakterizirajo zvočno preglednejše in jasnejše harmonije ter pregnantnejši napevi, še priliv klasicističnih stilnih elementov v njegovo ustvarjalnost. Vendar ni mogoče reči, da bi se bil skladatelj usmeril v klasicizem šele pozneje in da bi se bil iz baroka vanj prevrgel z naravno razvojno rastjo. Klasicistično miselnost namreč očitujejo že pesmi iz njegovih ustvarjalnih začetkov, le da je ta pozneje postala preciznejša. Vsekakor je Rihar nihal med obema stiloma, ki ju je poznal že zgodaj in ni vedel, kam bi se odločil. Tako se nam ob pregledu njegovih del razgrinja zanimivo mešanje obeh stilnih izrazov, izmed katerih je sprva prevladal baročni in nato klasicistični, ki je bil tudi blizu Riharjevi miselnosti in čustvenosti.

Tehnika Riharjevih pesmi pa sili k vprašanju o njihovi praktični rabi. Med njimi so mnogi primeri, ki so za izvedbo zahtevali izvrstne pevce, kakršnih povsod gotovo niso imeli.

Tako kaže, da so te pesmi peli le tam, kjer so imeli ustrezne izvajalce vokaliste, vsekakor pa v ljubljanski stolnici, kjer je glasbo vodil avtor sam. To dovoljuje trditev, da se je tudi tu uveljavilo vokalno petje Riharjevega načina, čeprav so bili instrumentalisti še delavni in se niti Riharju z vsemi njegovimi prizadevanji ni posrečilo, da bi jih spravil s kora. Pač pa je spremenil situacijo toliko, da so poleg njih dobili trdno mesto tudi vokalisti, kar glede na trdovratno nadaljevanje tradicije, ki se novostim nikakor ni hotela docela vdati in se jim umakniti, pomeni že samo na sebi uspeh in znaten napredek.

Riharjeve zbirke so poleg zahtevnih obsegale tudi preprostejše napeve, ki so imeli še ustrezno orgelsko spremljavo. Ta je bila dostopna podeželskim organistom v manjših cerkvah, ki z njo tehnično niso imeli posebnih težav in so jo torej lahko zmagovali. Napeve so ljudje, preprosti pevci in verniki, nasploh hitro in radi sprejeli. Navdušil jih je lahno tekoč, prisrčen in invenciozno zajet značaj; zanje so se ogreli, ker so bili ali ljudski[312] ali ljudskemu duhu sorodni ali pa so imeli sočne klasicistične melodije ali celo spevnost italijanskih arij. Teh vplivov je v pesmi Riharjevih zbirk precej, naj gre za skladateljeve lastne ali tuje napeve in njih harmonsko obdelavo.

Glasbeno delo Gregorja Riharja lahko ocenimo z več strani. Napevi njegovih pesmi so se izredno hitro širili in so se utrdili med ljudstvom spontano, brez pritiska od koderkoli in brez katerihkoli navodil. S tem se je mnogo bolj kot dotlej uveljavil na glasbenih cerkvenih korih vokal, s čimer je začela vloga instrumentalistov nujno padati. Ti sicer niso izginili nenadoma in so se oglašali še desetletja zatem. Vendar je bila njihova funkcija tako prizadeta, da so se umikali vedno bolj v ozadje in so bili čedalje manj interesanten činitelj cerkvene glasbene prakse. To je najbrž največji uspeh Riharjevih zbirk, po pomenu pa tako tehten, da je v zgodovini cerkvene glasbe na Slovenskem eden največjih dogodkov izza druge polovice 18. stoletja dalje.

Melodika in zvočnost Riharjevih skladb se v primerjavi s prejšnjim stanjem bistveno ni spremenila. Riharjevi napevi so bili sicer plemenitejši, estetsko boljši od mnogih primerov

njegovih predhodnikov in sodobnikov na tem področju. O tem ne more biti dvoma. Stilno in po izraznem značaju pa so sledili istim vzorom. Če je morda hotel Rihar z njimi odstraniti tudi italijanske in druge klasicistične vplive, je s svojim delom dokazal prav nasprotno, saj so nekateri njegovi napevi kar klasični primeri teh vplivov. Po tej strani nimajo Riharjeve pesmi nič skupnega z napotki, ki so jih dajale terezijanske in jožefinske reforme in določila, kakršna so sledila v začetku 19. stoletja in so glasbeno zahtevala asketsko podvrženost in prilagoditev didaktičnim, moralizirajočim tekstom. Ti so bili seveda tudi v Riharjevih zbirkah verski, a na splošno ne tako tendenčni kot v raznih drugih primerih cerkveno pesemskega repertorija. Zato ljudi niso motili, še manj zaradi prijetnih melodij, ki so jih spremljale in so bile za vernike stvarno mnogo važnejše od tekstov. Saj jih niso peli zaradi vsebine, ampak prav zaradi napevov, ki so jim ugajali.

V primerjavi s preteklostjo pomeni velik napredek tudi kvaliteta Riharjevih pesmi, s katero se prejšnji primeri ne morejo vzporejati. Tehnična rutiniranost in obilna izvirnost v invenciji sta bili v Riharjevi ustvarjalnosti tolikšni, da daleč presegata skladbe drugih delavcev s te veje cerkvene glasbe tedanjega obdobja na Slovenskem, naj mislimo tu na prizadevanja organistov ali učiteljev ali duhovnikov ali še zlasti ljudskih pevcev, ki so se tudi poskušali v oblikovanju cerkvenih »viž« ali napevov. Značilno je, da je ta kvaliteta izvirala od človeka, ki ni imel takšne glasbene izobrazbe kot razni poklicni glasbeniki. Iz razloga, ki sem ga že omenil in se nanaša na tehnično pripravljenost, in pa zaradi potreb tistega časa ter vodilnih idej svojega glasbenega dela se je Rihar omejil na vokal. Tu pa je po dolgem presledku spet dal primere, iz katerih odseva tudi umetniška vrednost njegovega ustvarjanja.

Če terezijanske pesmarice niso dosegle resničnega uspeha, ga je dosegel s svojimi zbirkami Rihar. Vendar zato, ker se je usmeril drugače, širše, globlje in prilagojeno ljudski psihi. Njegovo delo ni spremenilo cerkvene glasbe pri nas le formalno. Spreminjati jo je začelo vsebinsko, ker je njegov avtor podzavestno čutil ali zavestno spoznal, da

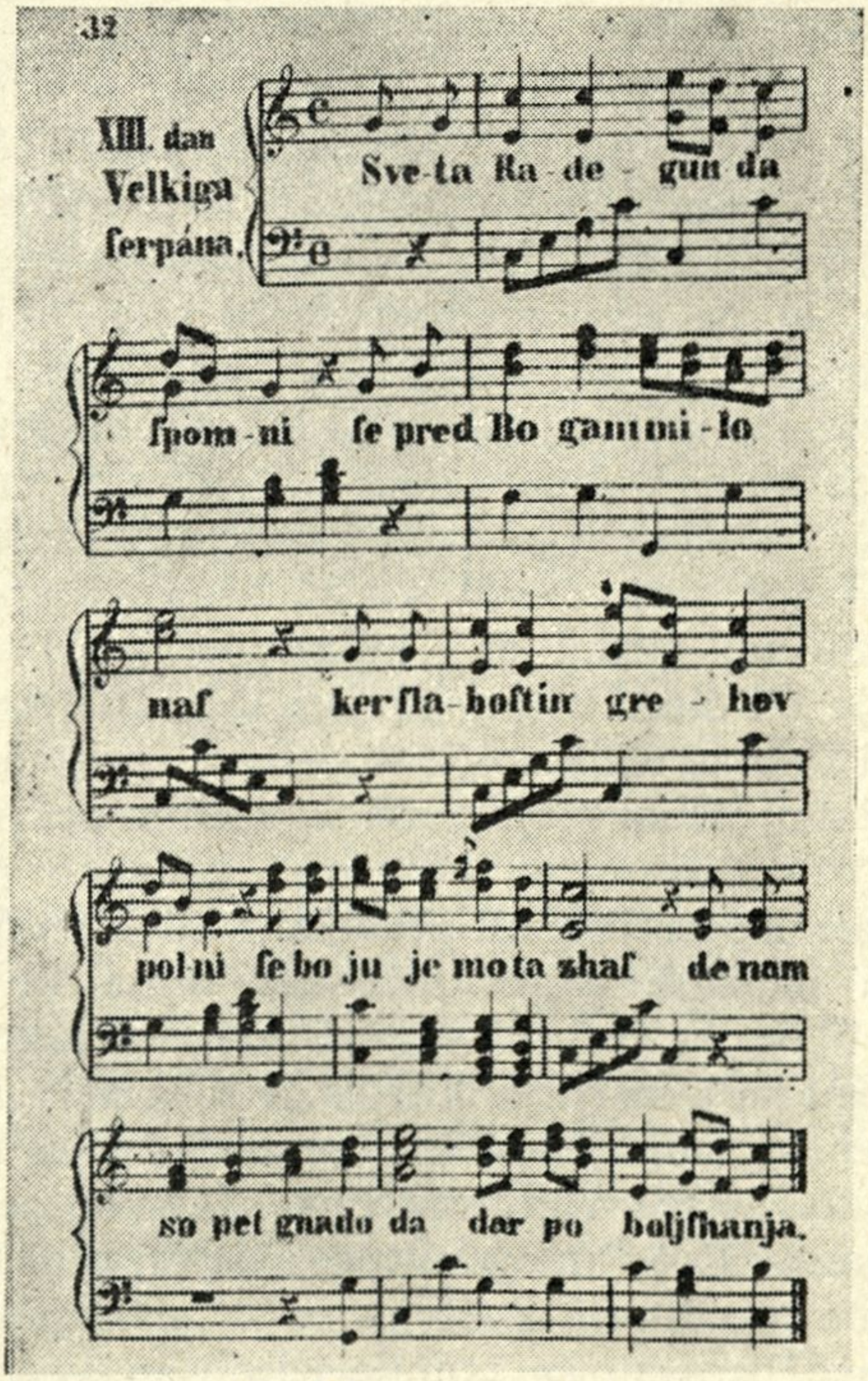
tudi za cerkveno glasbeno umetnost ni najvažnejši in odločilen stil, marveč vsebinski izraz. To naziranje se je poleg individualne ustvarjalne sile opiralo tudi na druge vrelce umetniškega ustvarjanja in med njim na korenine ljudske čustvenosti. Prav to je s svojimi rezultati omogočilo neposreden stik in notranje sorodstvo med Riharjevimi pesmimi in širokimi množicami. Bilo je podlaga in vodilo Riharjevemu skladateljskemu delovanju, s katerim si je ta glasbenik pridobil vlogo prvega uspešnega in pravega reformatorja slovenske cerkvene glasbe izza časa, odkar so se v razsvetljenstvu začele reformne težnje. To so mu cecilijanski reformatorji sicer pozneje odrekali in obsodili njegovo ideologijo kot zgrešeno in kvarno. Vendar so ga dosežki njegovih prizadevanj preživeli in tudi to jim daje pozitivno oceno.

Riharju je bil po značaju soroden Luka Dolinar (1794—1863), doma iz Bodovelj pri Škofji Loki, kaplan v Ljubljani in župnik v Šmartnem pri Spodnjem Tuhinju. Najbrž se je neposredno ali posredno tudi on učil najprej pri Höllerju, pozneje pa je nanj vplival Rihar in morda tudi Schwerdt, o katerem trdi Levičnik, da je Dolinarju pomagal formirati napeve.[313] To ne bi bilo čudno, kajti pri Schwerdtu bi se bil Dolinar lahko marsikaj naučil. Vendar si smemo Dolinarjevo zvezo s Schwerdtom razlagati bolj tako, da se je prvi pri drugem verziral v osnovah kompozicijske tehnike in svojemu učitelju dajal napeve le v pregled. Če bi jih bil pomagal delati Schwerdt, kakor pravi Levičnik, bi bili bržkone precej drugačni, kot jih poznamo iz Dolinarjevih zbirk. Kolikor so stiki med Dolinarjem in Schwerdtom sploh bili, so bili vsekakor nestalni. Za to sicer ni neposrednih dokazov, posredno pa govorijo o tem Dolinarjeve pesmi same, iz katerih ni mogoče razbrati vidnejšega Schwerdtovega vpliva.

Dolinar je za vsak zvezek svojih nabožnih pesmi izdal napeve. Leta 1829 so izšli napevi za »Peſme v' Nedele celiga leta«, leta 1833 za »Peſme v' Godove in Prasnike celiga leta«, leta 1839 so bile natisnjene »Vishe sa Pesme od farnih pomozhnikov v' Ljublanſki ſhkofiji«, leta 1841 »Vishe sa Peſme od Ṣvetnikov in Ṣvetniz, v' Ljublanſki ſhkofiji ſamó

v' podrúshnizah zheſhenih« in končno med 1852—1856 napevi za »Mnoge Ṣvete Peṣme«.[314] V rokopisu sta še znani pesem »Za Janshke kolednike« iz leta 1841 in »Ta kranjska«, za katero datum nastanka ni znan. O prvi pove že naslov, čemu je rabila. Pisana je v izrazitem ljudskem tonu. Druga je bila maša (Kyrie, Gloria, Evangelium, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei) in je stilno v načinu drugih avtorjevih skladb.

Tudi Dolinar je bil samouk, ki je imel za glasbeno delo mnogo manj priložnosti kot njegov vzornik Rihar. Ta se je

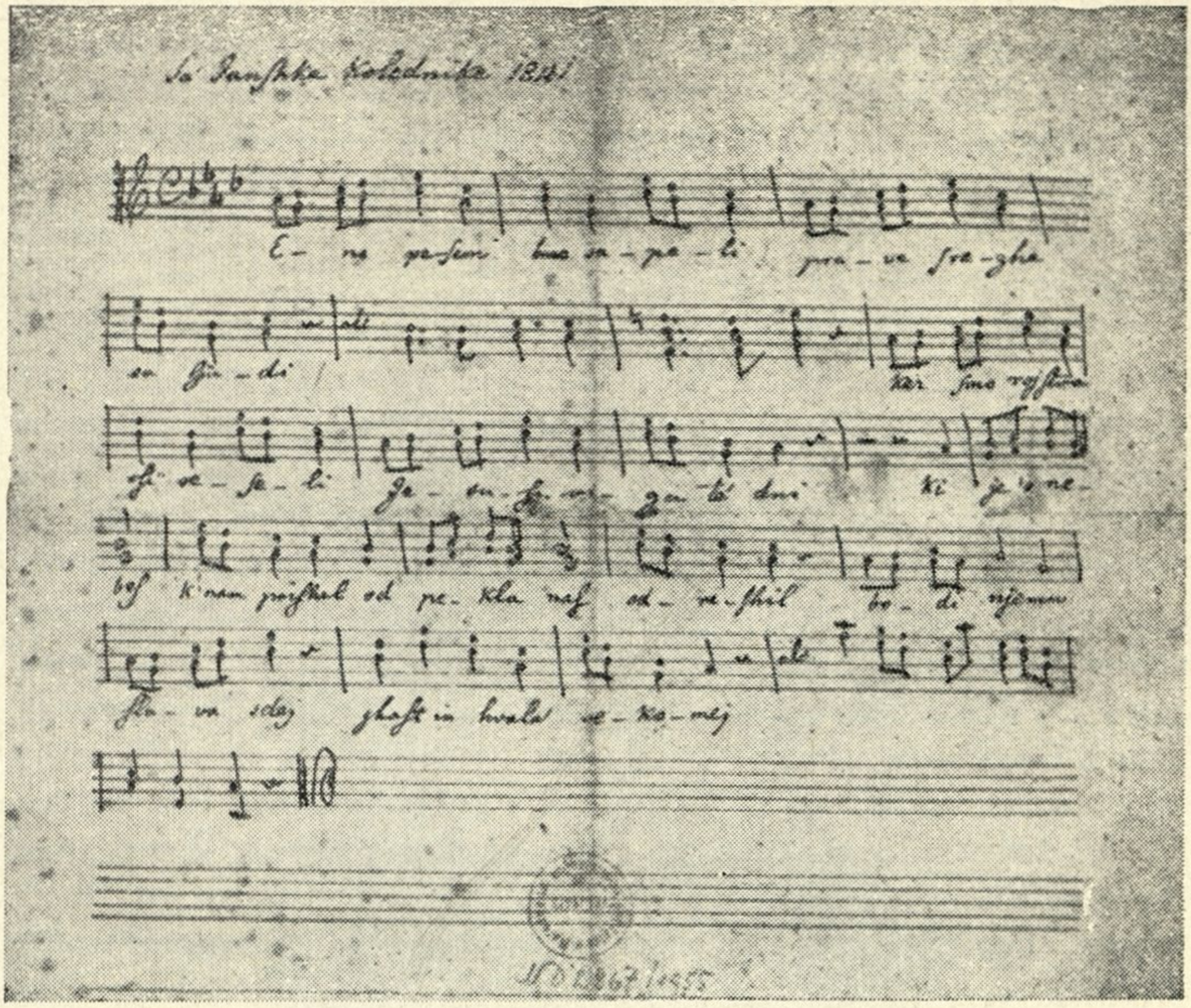


FRAGMENT IZ »VISH SA PEṢME OD ṢVETNIKOV IN ṢVETNIZ« L. DÓLINARJÁ

tej panogi posvečal tako intenzivno, da je sčasoma postal v nekem smislu poklicni glasbenik, česar pri Dolinarju ni bilo. Med njima je torej v tem razlika, ki se čuti v Dolinarjevi ustvarjalnosti. Čeprav ta kaže spretnega, v vokalni kompozicijski tehniki še kar razgledanega človeka, pa je po fakturi vendarle mnogo preprostejša kot pri Riharju. In sicer gotovo ne le zato, ker Dolinar ni imel prakse v cerkveno glasbenem delu ali vsaj ne tolikšne kakor Rihar in se vanjo ni mogel tako poglobiti, temveč tudi zato, ker Dolinar ni pisal za potrebe ljubljanskega stolnega kora, ampak predvsem za podeželske cerkvene pevce. Razen tega je na obliko njegovih napevov vplivala še usmerjenost, za katero je sledil, vse skupaj pa je bilo seveda precej odvisno tudi od tehničnega znanja.

V načinu skladanja je bil Dolinar kljub temu precej soroden z Riharjem. Zlasti se to kaže v melodiki, ki včasih zaide v čisto instrumentalno formo, kakršna za vokal sicer ni ustrezna in ne priporočljiva in je bila najbrž precej problematična tudi za pevce. Orgelska spremljava je na splošno preprosta in manj zahtevna kot v Riharjevih zbirkah. Stilno se je tudi Dolinar nagnil v klasicizem, katerega elementi so v njegovih pesmih razločni in morda še bolj izraziti kot pri Riharju. Medtem pa o baročnih vplivih skoraj ni sledu. Po tej strani se Dolinar ni približal Riharju, s katerim je bil sicer v mnogih ozirih tako tesno povezan.

Napevi Dolinarjevih zbirk so deloma njegovi, deloma pa jih je skladatelj jemal iz ljudskih verskih in posvetnih pesmi ali iz starejših slovenskih pesmaric. Ljudsko motiviko je sprejemal ali neposredno ali predelano ali posredno tako, da je v svojih napevih zajel ljudskega duha in se približal ljudskemu občutju. Tu in tam je skušal melodiko prilagoditi verskemu značaju besedila, kar se še bolj kaže iz umerjene ritmike. Vendar tudi njegovim napevom ne manjka veselosti. Tu in tam so razigrani in poskočni, kakor se ne spodobi za cerkvene pesmi. Kot Riharjevi tudi njegovi niso bili na liniji janzenistične miselnosti. Zato pa so se prikupili pevcem in poslušalcem. Hitro so se popularizirali in verniki so tudi v njih uživali bolj melodiko kot besedila. Značilno je, da v glasbeni zasnovi Dolinarjevih pesmi vplivi posvetne



ROKOPIS LUKE DOLINARJA
(izvirnik v NUK, M.)

glasbene umetnosti klasicističnega obdobja in posebej operne glasbe niso odmevali tako zelo kot v Riharjevih napevih. To si smemo razložiti najbrž tako, da je bil Dolinarjev stik z glasbeno umetnostjo manj organski kot Riharjev in se je bolj kot vanjo usmeril v ljudsko glasbo, ki je v Dolinarjevi ustvarjalnosti zapustila še izrazitejše sledove kot v Riharjevi.

Tudi Dolinarjeva dejavnost kaže glasbeno nadarjenega delavca, ki bi mogel ustvariti večja in pomembnejša dela, ko bi imel za to tehnične pogoje in priložnost. To lahko razberemo iz njegovih preprostih prispevkov, ki s časom niso rasli le tehnično, ampak tudi muzikalno in so zlasti v napevih za »Mnoge Svete Pesme« izrazili precej invencije.

Z Riharjem in Dolinarjem je imel soroden koncept tudi Blaž Potočnik (1799—1872) iz Struževega pri Kranju, ki je po nalogu Antona Alojzija Wolfa nekaj časa pomagal Riharju na glasbenem koru ljubljanske katedrale in je bil nazadnje župnik v Št. Vidu nad Ljubljano. Menda je bil tudi on Höllerjev učenec, pozneje pa je nanj vplival kot na Dolinarja tudi Rihar. Viri pripovedujejo, da je bil dober pevec in da je igral tudi na klavir.[315]

Podobno kot Dolinar je za svoje religiozne pesmi skladal tudi napeve, ki izražajo čisto ljudski značaj. To potrjuje, da se je idejno naslonil na sorodne temelje kot njegova sodelavca Rihar in Dolinar. Tudi njemu je bila ljudska glasba vrelec, iz katerega je črpal, pa pri tem seveda ni zanemaril lastnih ustvarjalnih nagibov. Faktura njegovih napevov in skladb je sorodna z Dolinarjevo in Riharjevo; stilna orientacija, kolikor smemo govoriti o njej, je prav tako klasicistična in že odmaknjena od baročne. Se pravi, da ima z Dolinarjem še več skupnega kot z Riharjem, čeprav so vso trojico vodili v njenih prizadevanjih načelno isti vidiki.

Potočnik, ki je veljal za učenega izobraženca, je v pomoč duhovnikom in kantorjem sestavil »Das Officium in Nativitate Domini und Hebdomadae Sanctae Resurrectionis Domini in Choralnoten gesetzt. Mit vorausgeschickter und praktischer Anleitung zum gregorianischen Choral-Gesange« (1859). Ta priročnik je pač terjal temeljito glasbeno znanje, ki ga je Potočnik očitno imel in ga tudi praktično razdajal drugim, največ gotovo organistom. Saj je znano, da se je organist Mihael Možina učil pri njem klavir. Podobno je Potočnik z glasbeno prakso in teorijo seznanil najbrž še več tedanjih delavcev na področju slovenske cerkvene glasbe, le da podrobnosti o tem zaradi pomanjkljivega gradiva ne vemo.

Splošna glasbena razgledanost, ki jo dokazuje Potočnikovo delo, ga je menda napotila, da je postal član ljubljanske Filharmonične družbe hkrati z Riharjem. Dolinarja pa ni med filharmoničnimi člani. Kako naj si to razložimo, ko so sicer vsi trije tako tesno sodelovali? Morda s tem, ker sta Rihar in Potočnik, ki sta bila zaposlena v Ljubljani ali v njeni neposredni bližini, lahko vzdrževala tesnejši stik s to

ustanovo. Ni pa tudi izključeno, da je Dolinar zaradi manjše verziranosti v glasbenih vprašanjih prezrl to možnost in jima zato ni sledil. O narodnostnih predsodkih, ki bi mu morda branili vstop v osrednjo glasbeno organizacijo, za tisti čas še ne more biti govora, najmanj zato, ker bi bili v tem primeru ovirali tudi Riharja in Potočnika in zlasti



BLAŽ POTOČNIK

Čopa, ki se je še pozneje vključil v Filharmonično družbo. Zastavljeno vprašanje ostaja torej le pri domnevah, saj nanj direktnega in končnega odgovora ne moremo dati.

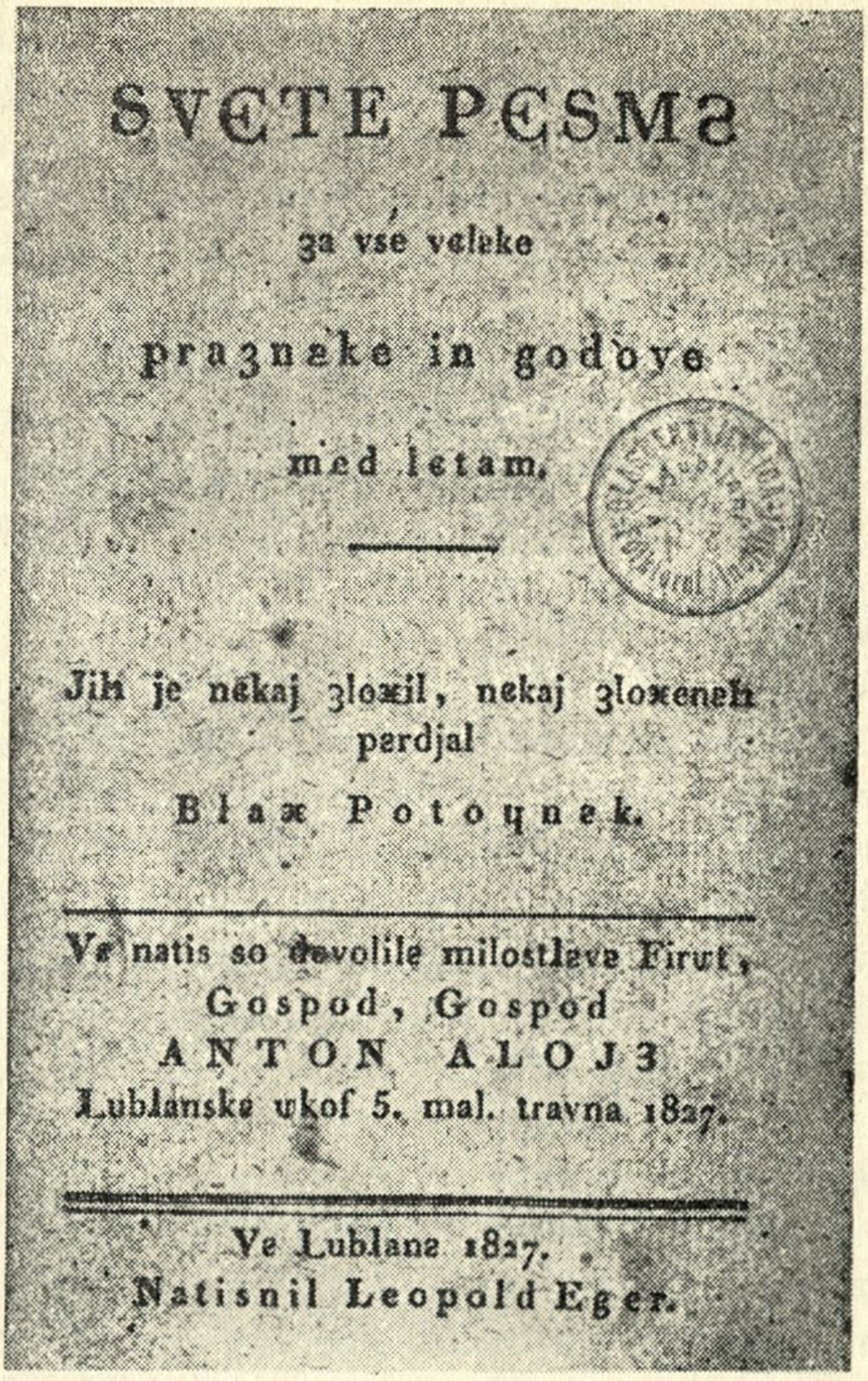
Bilo bi napak, če bi hoteli Riharjevim, Potočnikovim in Dolinarjevim storitvam iz klasicističnega obdobja, ki ga smemo po eni strani in v širokem smislu raztegniti na Slovenskem nekako do leta 1845, pripisati narodnostno tendenco. V njihovem delu se še ni izrazila, saj so jih pri

njem vodili povsem drugačni nameni. Poleg verskih so jih zanj spodbujali tudi nravstveni nagibi. Ti sicer niso kazali istih oblik kot pri mnogih drugih slovenskih oblikovalcih cerkvenih napevov; v njihovih pesmih so dobili precej sprejemljivejši in milejši značaj, kar potrjujejo doseženi uspehi. Vendar so bili odločilni. Poleg tekstov pričata o pravilnosti te trditve tudi stil in značaj napevov teh skladateljev.

Rihar, Dolinar in Potočnik so skupina, ki se je v primerjavi z drugimi sodelavci na tem področju tehnično in tudi muzikalno že vzpela na višjo razvojno stopnjo. Njihovo in zlasti Riharjevo glasbeno delo izgublja značilnosti primitivizma in ga v širšem pomenu besede že smemo in moremo uvrstiti v umetno ustvarjalnost. Z njim je ta generacija opravila pripravljalno delo za neposredno sledeče začetke specifično slovenskega glasbenega ustvarjanja, h kateremu je deloma celo sama prispevala. To in njena celotna storitev ji daje ob pogledu na slovensko glasbeno preteklost obsežnejši značaj in pomen, ki ga bomo pozneje spoznali tudi s te strani.

Naj v zvezi s prizadevanji na področju slovenske cerkvene glasbe konca 18. in začetnih desetletij 19. stoletja omenim še zanimivo delo ljudskega, kmečkega umetnika Andreja Šusterja-Drabosnjaka (1768—1852?).[316] Ta je poleg drugih iger napisal v koroškem narečju pasijonsko igro »Komedija od zeliga grenkiga terplenja ino smerti Jesusa Kristusa« (1818). Z njo se niso obnovile kranjske pasijonske igre, ki jih je dokončno odpravil že ljubljanski škof Karel grof Herberstein. Drabosnjakova »Komedija« pomeni le prevzem nemških zgledov te vrste.[317] Avtor jo je uprizarjal z domačimi igralci na koroških Kostanjah, obdržala pa se je še več ko stoletje zatem.

V tem pasijonu sta se peli vsaj dve pesmi, ki sta bili delani po nemški predlogi. To sta bili »šefarjeva« (Kje je moja oučica / kir mene u zgubo gre? / Prej sem jeh glih stue imou, / sedej jeh mam pa devet n davetred) in šefarčina pesem (Pastir zviesti, kje se znajdaš? / Jes, Klarin[d]a, kličem te. / Jes te iščem po usah brajdah, / čier rastijo žuahtne rožece. / Al je pounoči bel opuna, / ti toje oučice


SVETE PESMI

za vse veleke

prazneke in godove

med letam.

Jih je nekaj zloxil, nekaj zloxenih
perdjal

Blax Potoqnek.

Ve natis so dovolile milostleve Firut,
Gospod, Gospod
ANTON ALOJ3
Lublanske vkof 5. mal. travna 1827.

Ve Lublani 1827.
Natisnil Leopold Eger.

NASLOVNA STRAN POTOČNIKOVIH »SVETIH PESMI«

paseš / u tam . . .).[318] Ohranjena tradicija, ki kaže, kako so ju peli, priča, da sta bili glasbeno oblikovani v načinu ljudske duhovne pesmi alpskega karakterja.

Pevci so prihajali v Drabosnjakovem pasijonu iz istih vrst kot igralci, se pravi, da so bili kmečki ljudje. Natanko pa pevska oziroma glasbena zasnova te igre ni znana. Morda so bili še kaki pevski vložki. »Pesem od Angelskih korou« in »Merdrarški rajmi«, ki ju tudi obsega pasijon, se menda nista peli.[319] Podobno kot v drugih, tujih in tudi kranjskih pasijonih so ob tej priložnosti verjetno sodelovali tudi

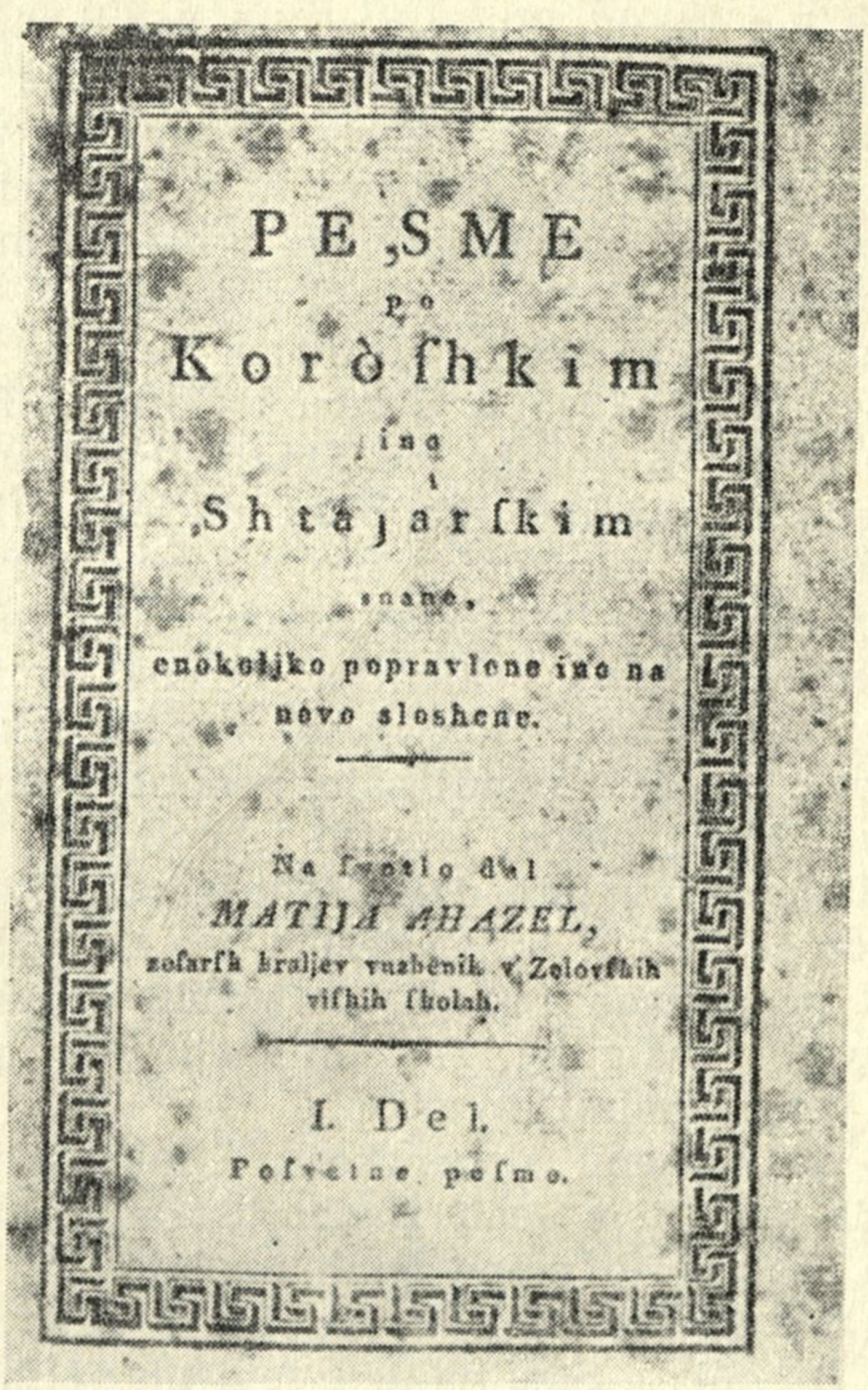
instrumentalisti. V tem primeru so morale biti tudi glasbene točke, ki bi jih v Drabosnjakovem pasijonu izvajali kmečki godci z instrumenti, kakršne poznamo iz njihove rabe.

Hkrati s prizadevanji na področju cerkvene se začne v obdobju klasike analogno delo tudi v smeri posvetne glasbe. Zanjo so mnogi ljudski pevci in organisti oskrbeli napeve. Med njimi so bili taki, ki jih že poznamo po delu za verske napeve in so torej sočasno delovali v obeh smereh. Stil njihovega oblikovanja je bil potemtakem tu in tam v glavnem enak. Pridružujejo pa se jim še nekatera nova imena, katerih posvetni napevi se po obliki in načinu s prvimi v splošnem ujemajo.

Med marljivimi delavci na tem področju je bil Leopold Volkmer. O njegovih napevih je dejal A. M. Slomšek: »Ni bilo domače poštene dobrevolje, ko je ne bi bili Volkmer s kakoj čednoj pesmicoj poveselili, naredili ljudem nedolžno šalo za smeh, pa tudi v poduk. Vsi radovedni so čakali, ne le kmetski ljudje, nego tudi duhovniki in deželski gospodje, kaj bodo novega g. Volkmer nakovali; in zaslišati novo pesem so njo Slovenci hitro znali, prepisovali in razpošiljali; v kratkem se je po vsih krajih pela in brala, in vsa dežela je oživela lepega pevanja in nedolžniga veselja.«[320] Podobne napeve je za svoje pesmi z moralistično tendenco zlagal kmečki tkalec Mihael Andreaš (1762—1821) iz Bistrice v Gornjem Rožu; prav tako sta jih delala tudi Pavel Knob(e)l iz Orehka pod Nanosom in znameniti pohorski pevec, cerkovnik in tkalec Jurij Vodovnik (1771—1858). Ta je uglasbil mnogo pesmi, ki so se razširile daleč naokrog med štajerskim ljudstvom in so se nekatere tudi ohranile (n. pr. O pevcu, O pohorskem kmetu, Veseli kmetič, Flosarska). Med take ljudske glasbenike se uvrščajo še »romarski vojvoda« Mihael Gorišek, čigar delo pa je bolj veljalo napevom za romarske pesmi,[321] Matevž Kračman, na Volkmerja naslonjeni Štefan Modrinjak (1774—1827) iz Središča ob Dravi, Andrej Kančnik in Jožef Lipold (1786 do 1855) iz Mozirja.[322]

V iztekajočem se 18. in prvih desetletjih 19. stoletja se je torej delo na tem področju živahno razvijalo v vseh pokrajinah slovenskega ozemlja. Podobno kot cerkveni so se

sčasoma povzpeli na višjo raven tudi posvetni napevi, predvsem s posvetnimi skladbami Gregorja Riharja in Blaža Potočnika. Ta dva skladatelja sta prav tako v tej smeri prispevala več izvrstnih primerov. Glasbena faktura njunih


PE,SME
po
Korò ſhkim
ino
Shtajarſkim
snane,
enókoljko popravlene ino na
nóvo sloshene.
Na ſvetlo dal
MATIJA AHAZEL,
zofarſh kraljev vuzhènik v' Zelovſkih
vifhih ſkolah.
I. Del.
Pofvetne pefme.

NASLOVNA STRAN AHACLOVIH »PESMI«

zborov je v bistvu ista, kot jo kažejo njune cerkvene pesmi. Stilno se nagibata v klasicizem, pri Riharju so tu baročni vplivi mnogo manj izraziti kot v njegovi cerkveni ustvarjalnosti. Njune skladbice te vrste so se naglo popularizirale, Riharjeve (n. pr. Žalostni glas zvonov, Slava Slovencem,

Savica, Večerna, Oda vinski terti, Zvezde) in Potočnikove (n. pr. Dolenjska, Planinar, Zvonikarjeva).[323] Kolikor se že dotikajo elementov romantičnega občutja, bomo o njih govorili pozneje.

Posvetni napevi tega razdobja so deloma nastajali pod istimi vplivi kot verski. Nemalo so jih vodili vidiki, ki so izza terezijanskih in jožefinskih reform dalje usmerjali vsebinski ter izrazni značaj tekstov in napevov v cerkveni glasbi. Od tod moralistična tendenca, ki je tako zelo razločno zajela pesmi posvetnega repertorija z namenom, da bi se z njimi preprosti ljudje odvrnili od pohujšljivih tekstov in prešerno razigranih melodij. Popolnoma jasno je to povedal Matija Ahacel (1779—1845) iz Gorenč v Gornjem Rožu, ko je v uvodu za svoje »Koròſhke ino Ṣhtajàrſke Pesme« (1833) zapisal: »Lepo vaſ proſim, ljubi brati ino ſeſtre ſlovenſkiga rodu, poſebno vaſ mladenzhe ino mladénzhize (deklize)! opuſtite vſe neſramne, vmasane, kláfarſke ino neſpodóbne peſmi, katerih je ſama peklenſka hudoba po ſvojih pomagavzih toliko na ſvet (kak ljulke v' pſhenizko) saſjala. Ṣkos nje ſe le poſhteni pohújſhajo, nedolshni sapelajo, ino Bog ſe shali. Nikar gerdo, temuzh le poſhteno pétje vam pravo ino ſtanovitno veſelje daja. Pójte le, pa pójte poſhteno, ino najte, da ſe vaſhih bogabojezhih ino nedolshnih péſm ſlaven glaſ po dolinah raslega, po hribih rasdéva ino po gorah do nebéſ vsdiguje! To vam sheli vaſh perſerzhen prijatel, ki vam te peſmi isrozhi.«

Ahacel je namenil slovenskemu ljudstvu pesmi več avtorjev, da jim s tem »eno zhedno sbranje nar lépſhih péſm podá, katere ſo polne lepih naukov, ino salih, nedolshnih roshiz pevſke umnoſti. Jes ſim ſi ſveſt, de jih bote s' veſeljam ſpévali . . . Sadi najdete tudi tih péſm enokoljko navadnih vish, v' note poſtavlenih, ki vam jih vſaki godez, alj kdo drugi na note uzhén, poſebno pa goſpodi ſholni vuzheniki prav lehko sapojó, dokler ſi ſami visho sapomnite (v' glavi obdershite)«.

»Vishe« so razen za zadnjih osem tekstov imele vse pesmi te zbirke, ki je bila prva sistematična slovenska pesmarica skoraj samih posvetnih tekstov. Njihovi avtorji so bili deloma pisci v zbirki obseženih pesmi, deloma pa so

bili napevi vzeti iz ljudskih in raznih drugih virov. O posameznih med njimi navaja podatke pismo, ki ga je Josip Hašnik leta 1876 pisal Mihi Lendovšku.[324]

Namen te zbirke in mnogih drugih napevov tistega časa je bil izrazito nravstven in se je skladal z jožefinističnimi težnjami. Seveda tega ni mogoče posplošiti. Med teksti so bili tudi taki, ki se oddaljujejo od omenjene tendence. Zlasti je treba poudariti, da se melodika v številnih primerih povsem razhaja z vsebinskim značajem njenih tekstov. V glavnem pa je vendarle podoba ta, da je cerkvena glasbena praksa poskušala obvladati tudi posvetno. Hotela jo je usmeriti enako in z istimi nameni. Tudi posvetna pesem naj bi sčasoma odstranila godce iz posvetnega glasbenega življenja preprostega človeka, kar bi zagotovilo cerkveni izvajalni praksi večji in hitrejši uspeh.

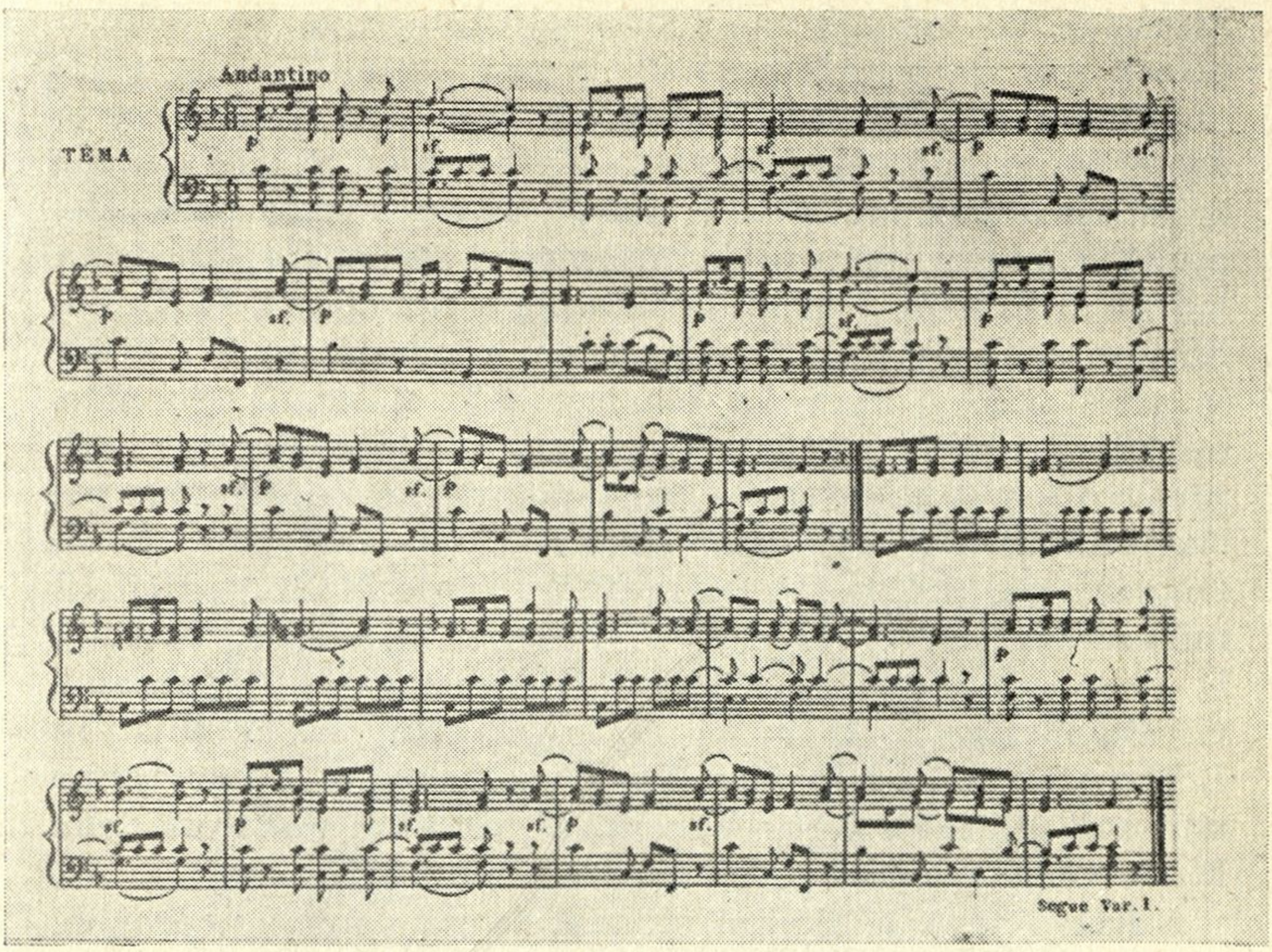
Rezultati teh prizadevanj niso bili taki, kot so jih želeli inspiratorji. Napevov s poučnimi in moralizirajočimi besedili se je ljudstvo izogibalo tudi v teh primerih, kolikor melodije niso bile izrecno posvetne. Bolj in zdaj še raje se je oprijelo veselih zdravic, zabavljivk in tem po značaju sorodnih pesmi, ki so mu prijale po čustvu in miselnosti. Tudi godci so bili vsaj toliko zaželeni kot prej in so nemoteno muzicirali dalje. Analogija z uspehi dela na področju cerkvenih napevov je torej tudi tu popolna.

Kljub neuspehu, ki se kaže s te strani, pomeni nastajanje in izpopolnjevanje posvetnega pesemskega repertorija tudi napredek. Začelo se je delo, ki ga tu in zlasti v prikazanem smislu skoraj ali sploh ni bilo. Glede na naloge, ki naj bi jih opravilo, in cilje, ki jih je hotelo doseči, je želelo služiti nravstvenim in verskim namenom. Vendar je podzavestno že vsebovalo klice prebujajočega se narodnostnega duha in je v posledicah učinkovalo pozitivno. Petje se je čedalje bolj širilo med ljudstvom, raslo je vedno više in pripravljalo temelje prihajajočemu prelomu.

Filharmonični koncerti, uprizoritve Stanovskega gledališča, domače muziciranje, delo škofovske kapele in kar je še bilo sorodnih glasbenih prizadevanj, vse to je nudilo ugodne tehnične možnosti za ustvarjanje. To se je obsežno razvijalo v obdobju klasike in je bilo namenjeno predvsem plemstvu in meščanstvu, drugemu zdaj že bolj kot prvemu, čeprav med tema socialnima razredoma s tega vidika in v tedanjem času ni bilo občutnejših razlik. Nikakor pa ni veljalo preprostemu ljudstvu, do katerega je seglo prek posredovalcev le v zelo modificiranih odtenkih. Temu so bile poleg ljudske glasbe in napevov, ki smo jih po značaju in oblikovalcih že spoznali, vrelec izživljanja tudi skladbe Gregorja Riharja, Luke Dolinarja in Blaža Potočnika. Z njimi je ta trojica položila temelje za umetno glasbeno ustvarjalnost, namenjeno širokim množicam, in se hkrati uvrstila med skladatelje zapoznele baročne in aktualne klasicistične generacije.

Analogno ustvarjalnemu delu drugod so tudi na Slovenskem skladali poklicni glasbeniki in diletantje, ki so še živahno delovali v tej smeri. Glede na številnost tujerodnega elementa, ki je stalno ali začasno bival v slovenskih mestih, glede na strokovno raznovrstnost skladateljev in zaradi mnogih primerov domače emigracije pa kaže glasbeno ustvarjanje kaj pisano in zanimivo podobo.

Po svojem rodu spada med naše skladatelje Franc Pollini (1762—1846), čeprav se je njegovo celotno in s tem tudi glasbeno delo razvijalo v tujini. Rodil se je v Ljubljani in se najprej glasbeno izobraževal na Dunaju pri W. A. Mozartu, ki mu je po Fétisovi navedbi poklonil



FRAGMENT IZ »METODO PEL CLAVICEMBALO« F. POLLINIJA

svoj »Rondo za klavir in violino«.[325] Leta 1786 je za nekaj časa spet bival v rodnem mestu. Tu je bržkone na spodbudo Žige Zoisa, čigar sorodnik je bil, sodeloval kot igralec in pevec z diletantsko gledališko družino pri uprizarjanju slovenskih in nemških igrokazov. Nato je odšel v Italijo, kjer je nastopal kot violinist in pianist, slovel pa tudi kot operni pevec in se s tem uveljavil v gledališčih v Veroni, Bologni, Milanu, Rimu, Turinu in Neaplju. Leta 1793 se je ustalil v Milanu in se v kompozicijski tehniki izpopolnjeval pri N. A. Zingarelliju, ki ga je v svojem delu »Partimenti« imenoval zvestega prijatelja in učenca. To kaže, da je imel z njim tesnejše stike, ki jih je gojil tudi s skladateljem Vincenzom Bellinijem. Ta mu je namreč posvetil svojo opero »Sonnambula«, iz česar sklepamo, da je Pollinija cenil kot prijatelja in glasbenika. V letu 1809 je Pollini postal učitelj

klavirja na milanskem konservatoriju, kjer je deloval poslej.

Pollinijevo skladateljsko delo je bilo plodno. Zlasti se je usmerilo na področje klavirske glasbe, kjer je ustvaril niz izvrstnih del (n. pr. Toccata, op. 31, Divertimento pastorale, op. 34, Fantasia sopra differenti motivi nell'opera »La gazza ladra« di Rossini, Preludio cantabile e Rondo, op. 44, Introduction et Toccata, op. 50, Variazioni e toccata, op. 53), ki jih je zložil precej tudi za clavicembalo n. pr. 3 Suonate, op. 26, Fantasia, op. 42). V to vrsto lahko štejemo tudi njegovo teoretsko-praktično delo pod naslovom »Metodo pel clavicembalo« (1811), kjer je avtor naveden kot »Socio Onorario del R. Conservatorio di Musica in Milano«. Učitelji milanskega konservatorija V. Federici, A. Rolla, P. Raij, L. Belloli, A. Secchi, B. Negri, G. Piantanida, G. Adami, G. Bucinelli, G. Sturioni, G. Andreoli, A. Minoja in L. Marchesi so to delo ocenili zelo pozitivno (». . . e dovranno non solo gli Allievi ma ben anche tutti gli Amatori della Musica essere ben grati all'Autore . . .«).

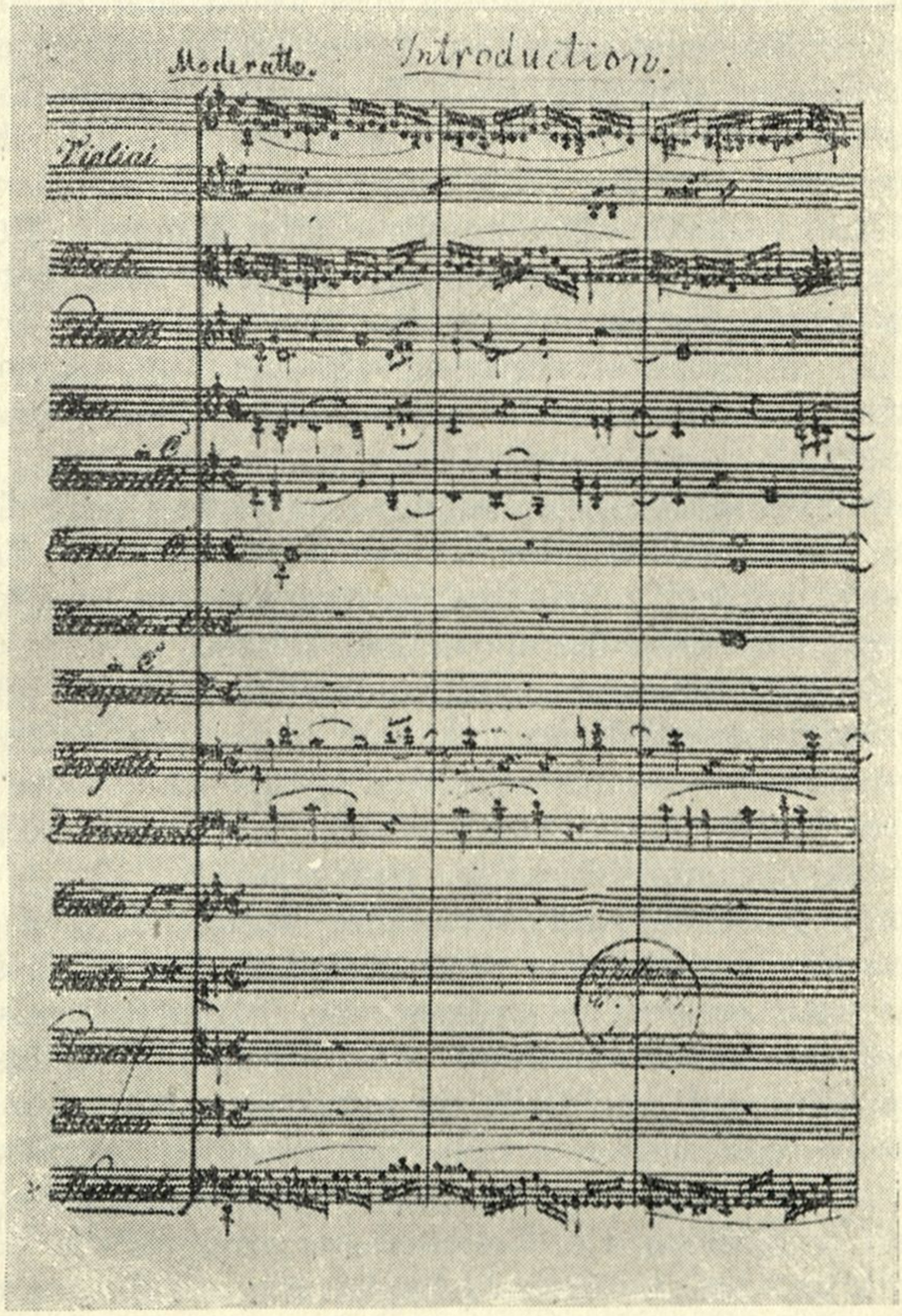
Razen tega je Pollini skladal še na drugih področjih. Napisal je več komornih skladb (n. pr. Ode III. di Anacreonte con acc. di 2 vl., vla e cb., op. 39 in Sonata facile per cembalo o arpa con vl. obl., op. 3, nom. 1), kantato »Trionfo della pace« (1801) in opero buffo »La casetta nei boschi«, ki so jo 25. februarja 1798 uprizorili v milanskem »Teatro Canobbiana«. Poleg tega je še avtor »Stabat Mater«, katere naslovna stran pravi, da jo je posvetil Zingarelliju »suo amico e riconoscente allievo di Contrappunto Francesco Pollini«.[326]

Stilno se je Pollini kljub še vidnim rokokojskim vplivom že usmeril v klasicizem. Njegova tehnika je dovršena, izraz pa navzlic tujim vzorom dovolj samosvoj, da spoznamo iz njega zelo nadarjenega in s precejšnjo ustvarjalno silo obdarjenega glasbenika.

Polliniju podoben primer je Jurij Mihevec (Micheuz, Michéuz, Miheuz, Micheaux, 1805—1882), prav tako doma iz Ljubljane. Najprej se je šolal v Ljubljani. Pri kom, ni znano. Možnosti je več in bi bila zato ugibanja odveč. Od tod je odšel na Dunaj, kjer je najprej menda

študiral pravo, ki pa ga je kmalu opustil in se poslej popolnoma posvetil glasbi. Tu je živel s presledki nekako do leta 1846, ko se je preselil v Pariz. Tam je bil še leta 1846, ko je že verjetno odšel v Mennecy in tam ostal vse do svoje smrti.[327]

Mihevčevo osebno življenje nam je razmeroma malo znano. Iz pisma njegovega pariškega znanca R. Gandouxa



ZAČETEK KANTATE »DER WANDERER UND DER BACH« J. MIHEVCA
(izvirnik v NUK, M.)

ljubljanskemu magistratu vemo, da se je v zadnjih letih svojega življenja vzdrževal skoraj izključno s podporami.[328] O njegovem karakterju pa nam vsaj nekaj pove pismo, ki ga je 9. septembra 1846 Jernej Zupanc (Supanz) pisal svojim rojakom in v njem omenil svoje vtise o Mihevcu, s katerim se je bil srečal v Parizu: »Tud enga Kranza sim naidel rojen is Lubljane, der jetzt in Paris viel Aufsehen macht, durch seine musikal. Compositionen den Mr. Miheuz er hat schon sein 42stes Werk herausgegeben, man reisst sich nach seiner Aussage in den Salons um ihn. Talent hat er auf jeden Fall wenn nicht zum Componiren, koku se sna dobro bahati und dazu gehört auch Talent.«[329] Iz tega svojevrstno stiliziranega Zupančevega pisma kaj lahko razberemo, da njegov avtor ni imel kdo ve kako ugodnega mnenja o Mihevcu. Bolj kot v njegov glasbeni talent je verjel v njegovo bahavost, ki je bila za uveljavljenje v salonih, v katerih se je gibal skladatelj, še bolj potrebna. Seveda pa Zupančeve pikre pripombe niso odločilne za oceno Mihevčevega skladateljskega dela.

Podatki pripovedujejo, da je Mihevec svojo prvo skladbo (Marche militaire. Composée en 1821 à l'occassion du Congrès à Laybach) napisal v času ljubljanskega kongresa. Pri kom se je izpopolnjeval v kompozicijski tehniki na Dunaju, ne vemo. Vsekakor izdajajo njegove skladbe veščega, tehnično sijajno razgledanega komponista, ki je pisal lahko in naglo in ustvaril dolgo vrsto skladb. Med njimi so klavirske etude, poloneze, romance, nocturni, valčki in druge oblikovne zvrsti tega kompozicijskega področja, ki jih je pisal dvoročno, štiriročno ali šestročno, komorne (Les petits Concerts du violoniste ... pour violon & piano, Prière du soir ... pour violon et piano, Le Bijou-Polonaise für 2 Pianofortes mit Begleitung eines Violon) in orkestralne skladbe (Koncert za klavir in orkester, 1839, Lustlager-Symphonie, 1836, Scherzo nach Paganinischen Themen, 1836, Variations brillantes sur l'air, ‚Au clair de la lune', 1839, Grandes Variations de Concert sur une thème original mit Quartett- oder Orchesterbegleitung, 1836), samospevi, kantata »Der Wanderer und der Bach« za sopran, tenor, ženski zbor in orkester (1826) ter odrska dela (Das Feenkind,

1828, Ein ungetreuer Diener seiner Frau, 1829, Das Reimspiel, 1829, Die Radikalkur durch Erfahrung, 1829, Recht behalten die Planeten, 1835, Die Maske oder die Männerfeindinnen, 1840).[330] Vseh doslej znanih skladb je preko 500, v raznih še neraziskanih arhivih pa je še morda kaj nadaljnjih rokopisov ali tiskov tega neverjetno plodovitega ustvarjalca.

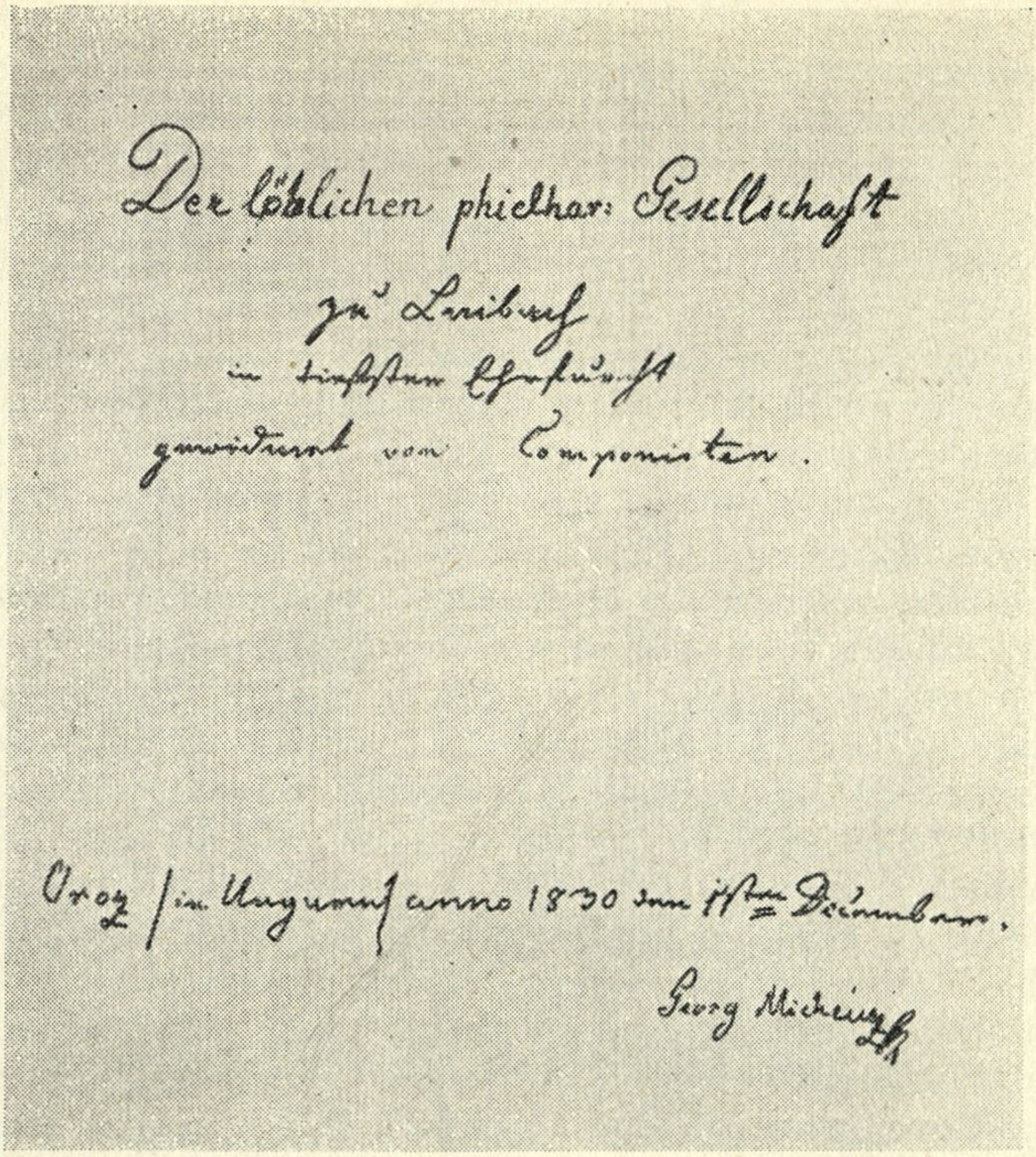
Oblikovalne načine njegovih skladb deloma označujejo že njihovi naslovi. Te še dopolnjujejo podrobnejše razlage. Med njimi na primer »Der elegante Wiener-Grande valse originale et élégante« in »Variations brillantes sur l'air: Au clair de la lune, Non plus ultra — eine kurze Fantasie in drei und vierhändigen Satze componirt in einer noch nie gehörten Manier seiner eigenen Erfindung ... und allen Claviervirtuosen als ein musikalisches Souvenir gewidmet«. Iz takih formulacij sili tudi težnja po originalnosti z namenom, da bi se skladatelj čimbolj populariziral in si pridobil kar največji krog občudovalcev. Če bi jih površno brali, bi skoraj verjeli Zupancu. Pa moramo upoštevati čas, v katerem je živel Mihevec. Življenje višjih družbenih plasti, od katerih je bila pogosto, celo največkrat odvisna tudi pozicija umetnika, se je odvijalo in usmerjalo v salonih. Okus te dobe je v mnogočem vodila tako imenovana salonska glasba, ki se je bohotno razrasla. Posvečali so se ji tudi mnogo imenitnejši umetniki, kot je bil Mihevec. Zato polo-neze, nocturni, valčki, spevoigre, alegorično-komična burka s petjem, kot se je imenovala »Die Radikalkur durch Erfahrung oder Der Weg auf das Wahre zu kommen«, uprizorjena 14. junija 1829 v dunajskem »Leopoldstädter-theatru«, in kar je še pisal ta skladatelj, ki ga je Fétis pravilno označil za »compositeur d'oeuvres légères«, ne presenečajo. Take skladbe in odrske forme so bile moda, ki je bila aktualna v vsem evropskem svetu, kjer so muzicirali v bogatih meščanskih in preostalih plemiških domovih, izvajali na koncertih in uprizarjali v gledališčih. To pa kajpada ni merilo za umetniško vrednost, ki jo je določala in jo vedno določa ustvarjalna potenca skladatelja.

Mihevčev izraz ni bil izviren, v njem se je avtor mnogih skladb naslonil na razne tuje vzore. Publike pa to ni

zanimalo. Predvsem se je navdušila za virtuozno tehniko njegovih del, ki so s svojim bleščečim stilom toliko bolj pritegnila poslušalce, ker se je v njih kot mnogo njegovih vrstnikov tudi on prilagodil okusu časa. To je menda najbolj vplivalo tudi na pogosto izdajanje njegovih kompozicij po pomembnih takratnih evropskih založniških hišah.

Če Mihevčeva glasba nima globljega in lastnega izraza, pa ima tehnične kvalitete. Le da so te zgolj sredstvo za to, kar bi moral umetnik oblikovati. Čemur pravimo umetnost v čistem pomenu besede, tega je v Mihevčevi ustvarjalnosti malo. Stilno se je v njej usmeril klasicistično, a v njenem poznejšem razvoju že čutimo prizvok romantike, ki se je kazala v poudarjeni melodičnosti, ritmični živahnosti in nagibanju v lahkotnost opernega tipa. Vendar je ostal avtor na splošno zvest svoji klasicistični orientaciji, ki v njegovih skladbah prevladuje. Rezultati njegovega ustvarjalnega dela so po številu obilni, razvojno pa nepomembni. Mihevca kažejo kot enega izmed mnogih, ki so sledili za tujimi vzori; za življenja so bili priljubljeni in tudi slavni, pa so nanje pozabili, brž ko je minil njihov čas.

Mihevec je kot pianist in skladatelj nekajkrat segel v naše glasbeno življenje, čeprav je svoje sposobnosti skoraj v celoti dal tujini. Ljubljanskemu županu Janezu Nep. Hradeckemu je posvetil »Sechs neue brillante Original Laibacher Schiessstatt Deutsche«, ki jih je zložil za karneval leta 1826. Eno svojih skladb je imenoval »Illiriens Tänze« (1834). Že to kaže, da ni pozabil na svojo ožjo domovino, kar potrjuje tudi »Fantasie sur Stella de Pugni« (op. 93), kjer se je podpisal kot »Micheuz de Laibach en Illyrie«. Z Ljubljano je vsekakor hotel imeti in obvarovati stike. O tem priča tudi kantata »Der Wanderer und der Bach«, ki jo je poslal ljubljanski Filharmonični družbi leta 1830, ko se je mudil v Oroszu na Madžarskem. Nanjo je z lastno roko napisal: »Der löblichen phielhar: Gesellschaft zu Laibach in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Componisten. Oroz (in Ungarn) anno 1830 den 1ten December. Georg Micheuz.« Na hrbtni strani te partiture je še zapisal, da je bila kantata komponirana leta 1826 in prvič izvedena leta 1827 na Dunaju.[331]



MIHEVČEVO LASTNOROČNO POSVETILO FD
NA NASLOVNI STRANI
PARTITURE »DER WANDERER UND DER BACH«

Odziva pa Mihevec v Ljubljani ni imel. Tu in tam je bila sicer na filharmoničnih sporedih katera njegovih skladb in svojim rojakom se je predstavil tudi kot pianist. Po letu 1838 pa so njegova dela izginila z ljubljanskih sporedov. Vzrok temu je najprej Mihevčevo odtujevanje po neuspešnih poskusih, da bi utrdil stike, pozneje tudi njegova preselitev v Pariz oziroma v Mennecy in končno tudi njegova manjša skladateljska dejavnost in vloga nasploh. Njegovo ime je zatonilo v pozabo in že leta 1862, ko je imel pred seboj še dvajset let življenja, je bil za Kessbacherja samo še »ein

gewisser Micheuz«[332] in ravno tako tudi za veliko večino drugih njegovih rojakov.

V glasbeno življenje na Slovenskem Mihevec torej ni prispeval skoraj nič. Nanj tudi razvojno ni vplival, ne v času, ko je bila klasika še aktualna, ne pozneje. Če bi se bil neposredno vključil v slovensko glasbeno skupnost, bi bil pomemben vsaj zanjo, ko že ni mogel biti v širšem evropskem okviru razen toliko, kolikor smo spoznali. Vendar je vprašanje, ali bi bil tudi v svojem rojstnem mestu razvil tolikšno dejavnost, kot jo je v tujini.

Pollini in Mihevec sta samo dva vidnejša primera glasbene emigracije iz vrst elementa, ki se je rodil na slovenskem ozemlju. Tu in predvsem v njegovem naravnem centru Ljubljani so bile za umetnika razvojne možnosti še vedno manjše in ožje kot v velikih mestih, na primer na Dunaju, v Parizu ali Milanu ali še marsikod drugod, kamor so hodili naši ljudje, da bi se izobrazili in uveljavili. Kot že v prejšnjih stoletjih se je tudi tedaj še nadaljeval ta proces tako glede ustvarjalcev kot glede reproduktivnih umetnikov; Polliniju in Mihevcu bi lahko dodali še vrsto manj znanih imen. Po drugi strani pa so še bolj kot nekoč prihajali tujci v ljubljansko mesto, ostajali tu za nekaj časa ali se celo naturalizirali in zapuščali vidno sled v ustvarjalnem delu, ki na Slovenskem označuje to obdobje.[333]

Tuji glasbeniki, ki so začasno delovali v Ljubljani in skladali, so bili razni kapelniki, direktorji orkestra, instrumentalisti, učitelji glasbe in tudi pevci, katerih glavna zaposlitev je veljala Stanovskemu gledališču, filharmoničnemu orkestru, vojaškim godbam ali instrumentalnim šolam filharmonične družbe. V času, o katerem govorimo, to je ob koncu razsvetljenega in v prvih desetletjih 19. stoletja, je bil še vedno zaželen tip nekakšnega univerzalnega glasbenika. Uveljavil se je kljub čedalje večji in pospešeni specializaciji celo v velikih glasbenih središčih, kaj šele v manjših mestih, med katerimi je bila na primer tudi Ljubljana. Zato je bilo razmeroma veliko muzikov, ki so hkrati skladali in tudi reproduktivno različno delovali.

Med njimi je začrtal značilno sled v razvoj glasbenega klasicizma na Slovenskem zlasti Moravan Jožef Beneš

444.

STABAT MATER

Tradotto in Italiano da Evasio Leone

Posto in Musica e
Dedicato

Al Sig.r D.r Nicolò Zingarelli

Dal suo amico e riconoscente allievo di Contrappunto

FRANCESCO POLLINI

Socio onorario dell'I.R. Conservatorio di Musica di Milano



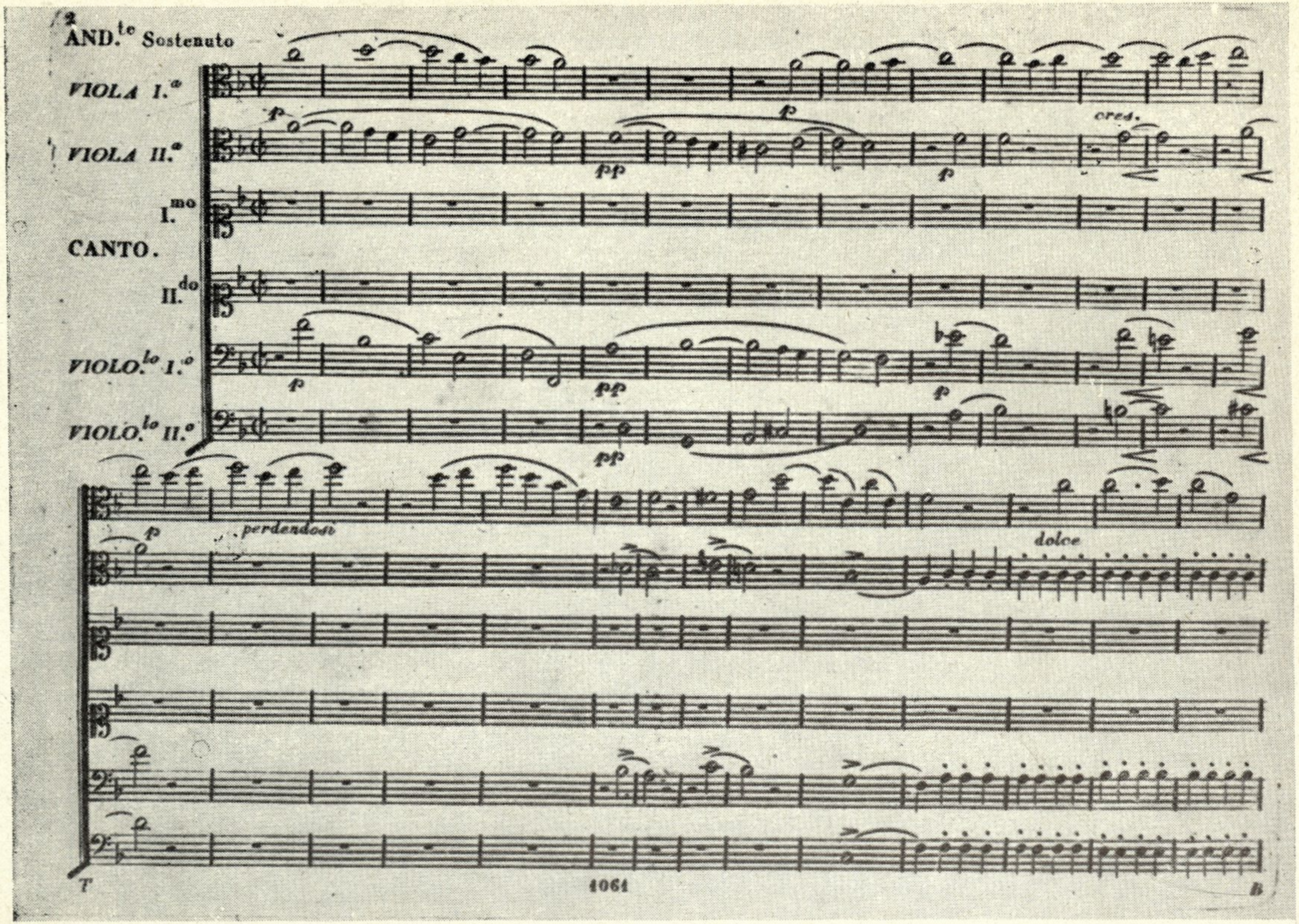
Proprietà del Editore
N.o ...

Dep.to all'I.R. Biblioteca
Prezzo ... Bol.

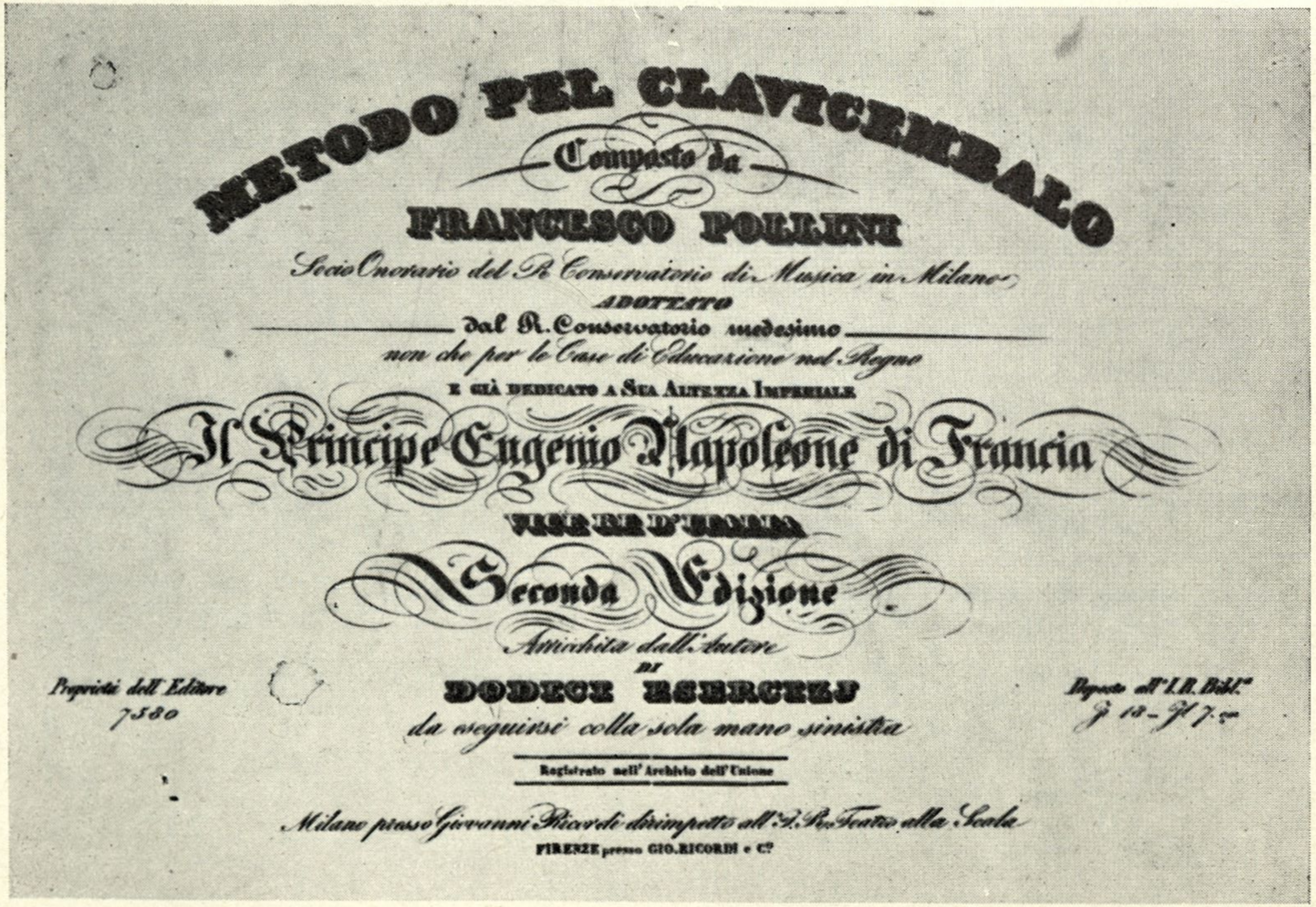
MILANO

Presso Gio. Ricordi Editore e Negoziante di Musica C.A. Marzoberto N.o ...

NASLOVNA STRAN »STABAT MATER« F. POLLINIJA



FRAGMENT IZ »STABAT MATER« F. POLLINIJA



METODO PEL CLAVICEMBALO

Composto da

FRANCESCO POLLINI

Socio Onorario del R. Conservatorio di Musica in Milano

ADOTTATO

dal R. Conservatorio medesimo

non che per le Case di Educazione nel Regno

E GIÀ DEDICATO A SUA ALTEZZA IMPERIALE

Il Principe Eugenio Napoleone di Francia

VICE RE D'ITALIA

Seconda Edizione

Arricchita dall'Autore

DI

DODICI ESERCIZJ

da eseguirsi colla sola mano sinistra

Proprietà dell'Editore 7580

Deposito all'I.R. Bibl.ca Fl 18 – Fl 7.50

Registrato nell'Archivio dell'Unione

Milano presso Giovanni Ricordi dirimpetto all'I. R. Teatro alla Scala

FIRENZE presso GIO. RICORDI e C.o

NASLOVNA STRAN ZA »METODO PEL CLAVICEMBALC« F. POLLINIJA

Var. 4.

Adagio con espressione

dimin.

cres. dimin.

FRAGMENT IZ »METODO PEL CLAVICEMBALO« F. POLLINIJA

(Benesch), ki je bil v svojem času znan violinist in skladatelj za svoj instrument. Uspešno je nastopal na koncertnih turnejah po raznih deželah in posebno v Italiji, vsaj že leta 1832 pa se je ustalil kot »membre de la Chapelle de S. M. l'Empereur d'Autriche« in »conseiller intime actuel, chambellau de sa Majesté l'Empereur d'Autriche, et grand-maître en chef de Son Altesse Impériale l'Archiduc Rodolphe«, kar lahko razberemo iz tiskov njegovih skladb.

Ljubljanskim poslušalcem se je kot skladatelj predstavil Beneš leta 1820, ko je 12. aprila na filharmoničnem koncertu izvedel tudi svojo »Polonaise«. O nji pravi poročilo, da je bila grandiozna, izvirna, polna življenja in mladostne fantazije.[334] Leto zatem je igral ob taki priložnosti svoje »Variacije« in tudi z njimi dosegel priznanje.[335] Nato se je leta 1822 za sedem let naselil v Ljubljani.

Kot filharmonični in gledališki kapelnik ter prvi violinist je seveda imel na voljo orkester in z njim vse tehnične možnosti, ki dajejo spodbudo za skladateljsko delo. Kaj je napisal med bivanjem v Ljubljani, ni mogoče ugotoviti. Gotovo pa precej, morda tudi marsikaj tega, kar je med njegovimi skladbami v ljubljanskih arhivih.[336] Zelo verjetno spadajo v to razdobje skladbe, ki so bile pogosto na sporedih filharmoničnih koncertov, med njimi »Introdukcija in variacije za flavto s spremljevanjem orkestra«, »Rondo za violino in klavir«, »Koncertne variacije« in »Polonеza za violino in orkester«. Stilni vpliv njegovega produktivnega in reproduktivnega dela se kaže še po njegovem odhodu, saj je z Ljubljano tudi pozneje vzdrževal tesne stike.

Beneševo glasbeno delo pri nas je podobno delu, ki ga je pod konec razsvetljenega stoletja opravil František Benedikt Dusík. Bilo je obsežno in plodno in je preseglo rezultate skladateljskih prizadevanj drugih glasbenikov, ki so se za krajši čas ustavili v ljubljanskem mestu. Teh pa je bilo kar precej. Sem spadajo še skladatelji instrumentalisti izpod konca 18. in prvih let 19. stoletja, med njimi tudi Pellegrino Del Fiume in Wratny. Poslej je njihovo število čedalje bolj raslo. Tako je Michael

Fackler, pevec in igralec v Ljubljani gostujoče nemške gledališke družbe, napisal glasbo (»Musik und Chöre«) k igri »Doctor-Fausts Leben«, ki so jo uprizorili 11. januarja leta 1814 v Stanovskem gledališču.[337] Joseph Haselbeck, ki je tu deloval podobno kot Fackler, je avtor glasbe za burko »Caspar der Feldtrompeter oder Die seltsame Wette«, ob kateri so se obiskovalci razveselili 19. januarja leta 1815.[338] Vojaški kapelnik Johann Schneider, ki je bil sicer še flavtist, je na glasbenem quodlibetu 18. septembra 1819 v Stanovskem gledališču predstavil svojo »Fantazijo za flavto in orkester«.[339] V sezoni 1829—1830 so uprizorili pravljico Ferdinanda Raimunda »Moisasur's Zauberflucht«, ki ji je napisal glasbo član Stanovskega gledališča Andreas Scutta.[340] Plodovitejši je bil kapelnik Stanovskega gledališča Wilhelm Reuling, ki je bil domnevno bolj verziran v kompozicijski tehniki in je imel stalnejšo zvezo z orkestrom. O njem navajajo podatki, da je komponiral glasbo za romantično opero (!) »Der Harfner«, ki so jo izvedli 30. novembra 1830, za melodram »Yelva, die russische Waise«, o kateri pravi program, da jo je avtor napisal za tržaški »Teatro grande«, medtem ko so jo v Ljubljani uprizorili 25. decembra 1830, in za romantično opero »Die Feuerbraut«, ob kateri so obiskovalci ponovno spoznali Reulingove skladateljske sposobnosti 8. marca 1831.[341] Tudi njegov poznejši vrstnik, kapelnik Schirer, je prispeval k odrski glasbi ljubljanskega gledališča. Tu so namreč leta 1834 uprizorili melodram »Die beiden Galeeren-Sclaven« z njegovo glasbo.[342] Bogata sezona Amalije Maškove, s katero pa Ljubljančani baje niso bili preveč zadovoljni,[343] je dala še en soroden primerek v letu 1834. Uprizorili so čarobno igro s petjem »Finette Aschenbrödel oder Rose und Schuh«, ki ji je bila avtorica članica Stanovskega gledališča Avgusta Ribics (Ribič). Ali je napisala samo tekst ali glasbo ali oboje, poročilo ne pove.[344] Po trajanju, ne pa tudi po pomenu je bil podoben Benešu kapelnik Stanovskega gledališča Carl Till, ki je poleg tega nastopal tudi kot violinist in se predstavil še kot skladatelj. Tako je sam izvedel na filharmoničnem koncertu 4. aprila 1834 svoje »Variacije za violino in orkester«.[345] Viri

navajajo še nekatere druge njegove skladbe, tako »Concert-Variationen« in »Variacije in Rondo«, oboje za violino s spremljevanjem orkestra. Tudi Tillovo skladateljsko delo je torej omejeno na področje njegovega instrumenta in spada v prakso, kakršno lahko pogosto srečamo pri instrumentalistih, ki so komponirali skladbe za lastne instrumente in so jih največkrat tudi sami izvajali. V kompoziciji se je poskušal celo baritonist Bielschitzki, ki je, tako beremo v poročilih iz tistega časa, napisal uverturo za Mercadantejevo opero »Il giuramento«.[346] Kakšna je bila njegova glasba, ali je bila v stilu slovitega skladatelja omenjene opere ali pa le nekak vložek po zgledu glasbenih točk, ki jih niso dajali le med uprizoritvami, marveč tudi pred njimi in za njimi, iz vira ni razvidno. Kot Schneider se je ukvarjal s skladanjem tudi njegov poznejši stanovski tovariš, vojaški kapelnik Paul Micheli. Komponiral je »Cavatino za angleški rog«, ki so jo izvedli na akademiji Stanovskega gledališča 17. marca 1843.[347] Podjetnejši od dotedanjih gledaliških kapelnikov z izjemo Reulinga je bil Friedrich Müller, ki je 15. januarja 1842 dirigiral lastno opero »Griseldis«. Ko jo je Kaus naznanil, je nanjo opozoril predvsem zato, ker je bila produkt mladega in talentiranega skladatelja.[348] Zanimivo pa je, da po izvedbi o njej ni pisal, čeprav je kot kritik rad in veliko razpravljal. Natančnega vzroka ne vemo, upravičeno pa domnevamo, da mu opera ni ugajala. Kot skladatelj se je pokazal tudi gledališki kapelnik Wilhelm Eberl, ki je menda pisal predvsem glasbene vložke za razne igre. Te so na primer izvedli med posameznimi dejanji burke s petjem »Der Talisman«, za katero je sicer napisal glasbo V. Müller.[349] Eberl pa je znal skladati tudi večje stvari. Tako je napisal »Grosse Ouverture«, »Sr. Wohlgeborn dem Herrn Johann Paschalij, Hof- und Gerichts-Advocat und Director der Philharmonischen Gesellschaft zu Laibach in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von Wilhelm Eberl, Kapellmeister des ständischen Theaters in Laibach«.[350] Na koncu te že precej romantično pisane uverture je še zapisal »Neu Componiert in Wien 1842«. Paschalij je poklonjeno partituro predal Filharmonični družbi, gotovo z željo, da bi jo njen orkester pregledal,

naštudiral in izvedel, kar se pa ni zgodilo. Nekako v ta čas spada tudi »Concert Solo für 2 Violinen und Orchester«, ki ga je napisal Franz Knoll, učitelj za violino v filharmonični instrumentalni šoli.[351]

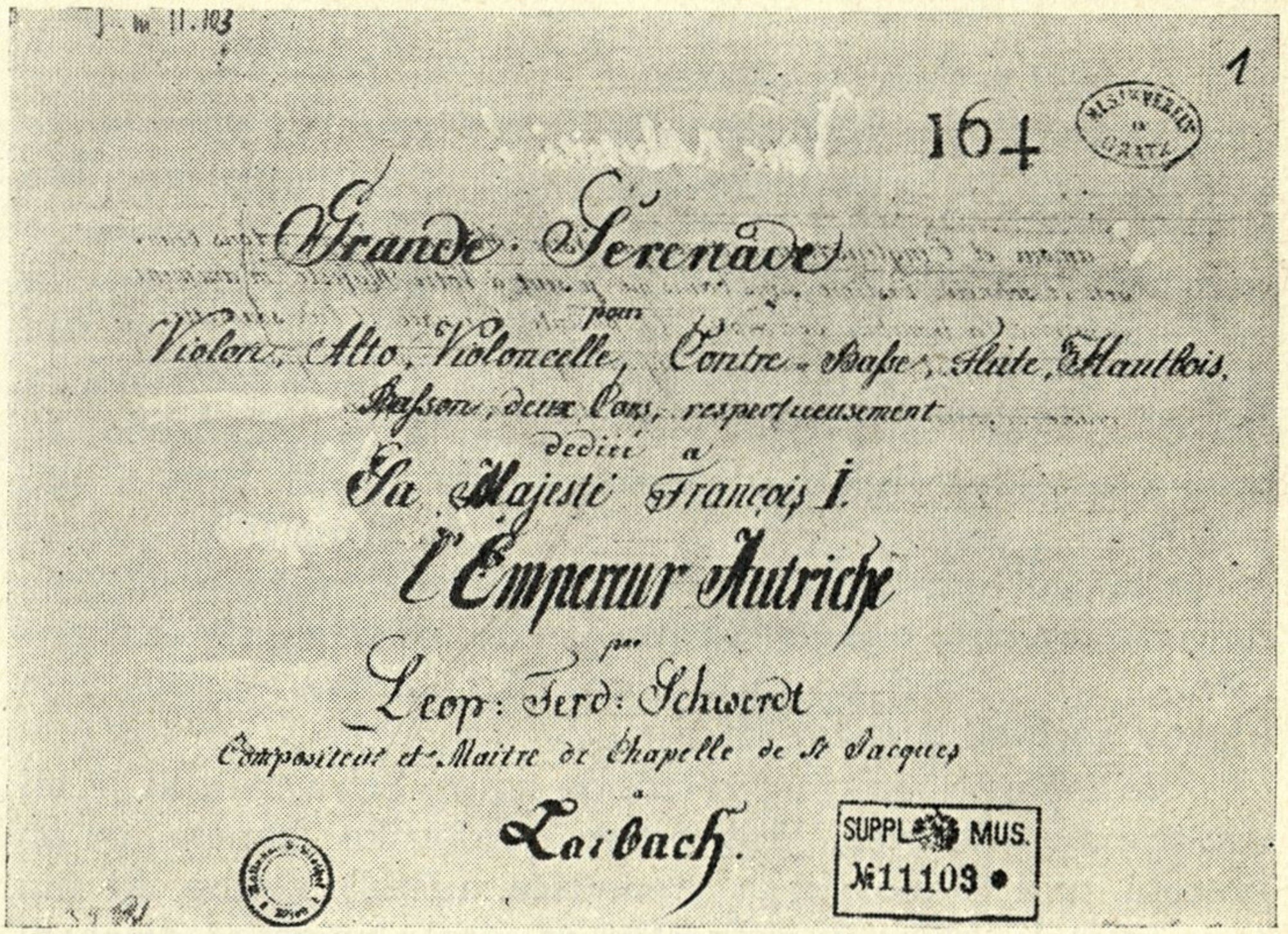
Rezultati skladateljskega dela teh glasbenikov so torej kar bogati. Gledališki kapelniki so največ komponirali glasbo za dramatske in glasbene uprizoritve, tudi opere, in seveda glasbene vložke. Orientirali so se tako kot njihovi stanovski vrstniki drugod. Vojaški in filharmonični kapelniki ter glasbeni učitelji pa so skoraj izključno komponirali skladbe za svoje instrumente s spremljevanjem orkestra. Ta opredelitev je popolnoma jasna. Prvi so imeli na voljo celoten ansambel Stanovskega gledališča, drugi pa le vojaško godbo ali filharmonični orkester. Produkcija se je potemtakem ravnala po tehničnih možnostih, ki jih je imel ta ali oni skladatelj. Popolnoma ista oblika dela je bila uveljavljena v tistem času tudi po drugih deželah.

Bolj kot omenjeni glasbeniki so vplivali na razvoj našega glasbenega življenja tega razdobja skladatelji, ki so bili po rodu tudi tujci, a so se v Ljubljani naturalizirali in trdno vključili v njena kulturna prizadevanja.

Eden prvih med njimi je Anton Höller (ok. 1760 do 1826), po rodu iz Neunkirchena na Avstrijskem.[352] Od leta 1800 in vse do smrti je bil regens chori ljubljanske stolnice. Podatki o njegovem skladateljskem delu so skopi. Vemo pa, da so ljubljanski filharmoniki leta 1808 na praznik sv. Cecilije izvedli neko njegovo mašo. Po poklicu, ki ga je opravljal, bi sicer mislili, da se je bolj omejil na področje cerkvene glasbe. Gradivo pa kaže, da ga je mikala tudi posvetna smer. Na filharmonični akademiji 5. decembra 1817 so izvedli njegov »Quatuor za klarinet, rog, čelo in klavir«, 26. junija 1818 pa »Variacije za oboo, čelo in veliki orkester«. Tega dne so tam predstavili tudi Höllerjevo skladbo za tenorski solo z obligatno flavto in rogom pod naslovom »Aria seria«.[353]

Iz oblikovne zasnove njegovih skladb sklepamo, da je moral biti njihov avtor razgledan v kompozicijski tehniki. Bržkone je bil tudi plodovitejši, kot vemo iz navedenih podatkov. Skladbe, kolikor jih je bilo, pa so se izgubile ali

za njimi še nimamo sledi. Tako tudi njihova analiza ni mogoča. Vendar domnevamo, da se je Höller spočetka stilno orientiral še v barok in pozneje v zgodnji klasicizem. Za to trditev govori z ene strani Riharjevo delo, saj je bil Rihar Höllerjev učenec in se je najbrž usmeril po svojem učitelju ali vsaj iskal v njem svoj vzor, z druge pa dejstvo, da so


J. M. 11.103

1

164

Grande Serenade

pour

Violon, Alto, Violoncelle, Contre-Basse, Flute, Hautbois,

Basson, deux Cors, respectueusement

dediée à

Sa Majesté François I.

l'Empereur d'Autriche

par

Leop: Ferd: Schwerdt

Compositeur et Maitre de Chapelle de St Jacques

à

Laibach.

SUPPL. MUS.
№11103

NASLOVNA STRAN »GRANDE SERENADE« L. F. SCHWERDTA
(izvirnik v ÖNB, S. m. 11103)

Höllerjeve skladbe izvajali na filharmoničnih koncertih in da je bil avtor član Filharmonične družbe. Ta je zastopala izrazito klasicistično linijo, posebno še v obdobju okrog leta 1817 in 1818, ki pomeni za to institucijo čas poudarjenega klasicizma. Baročnih skladb so se tedaj na filharmoničnih koncertih izogibali in so se jih lotili le, kadar je bilo zaradi koncesij publiki neizogibno potrebno. V ta namen pa so gotovo jemali pomembne italijanske avtorje, medtem ko menda niso bili obzirni do domačih skladateljev, kamor je spadal tudi že naturalizirani Höller, če bi oziroma če so še

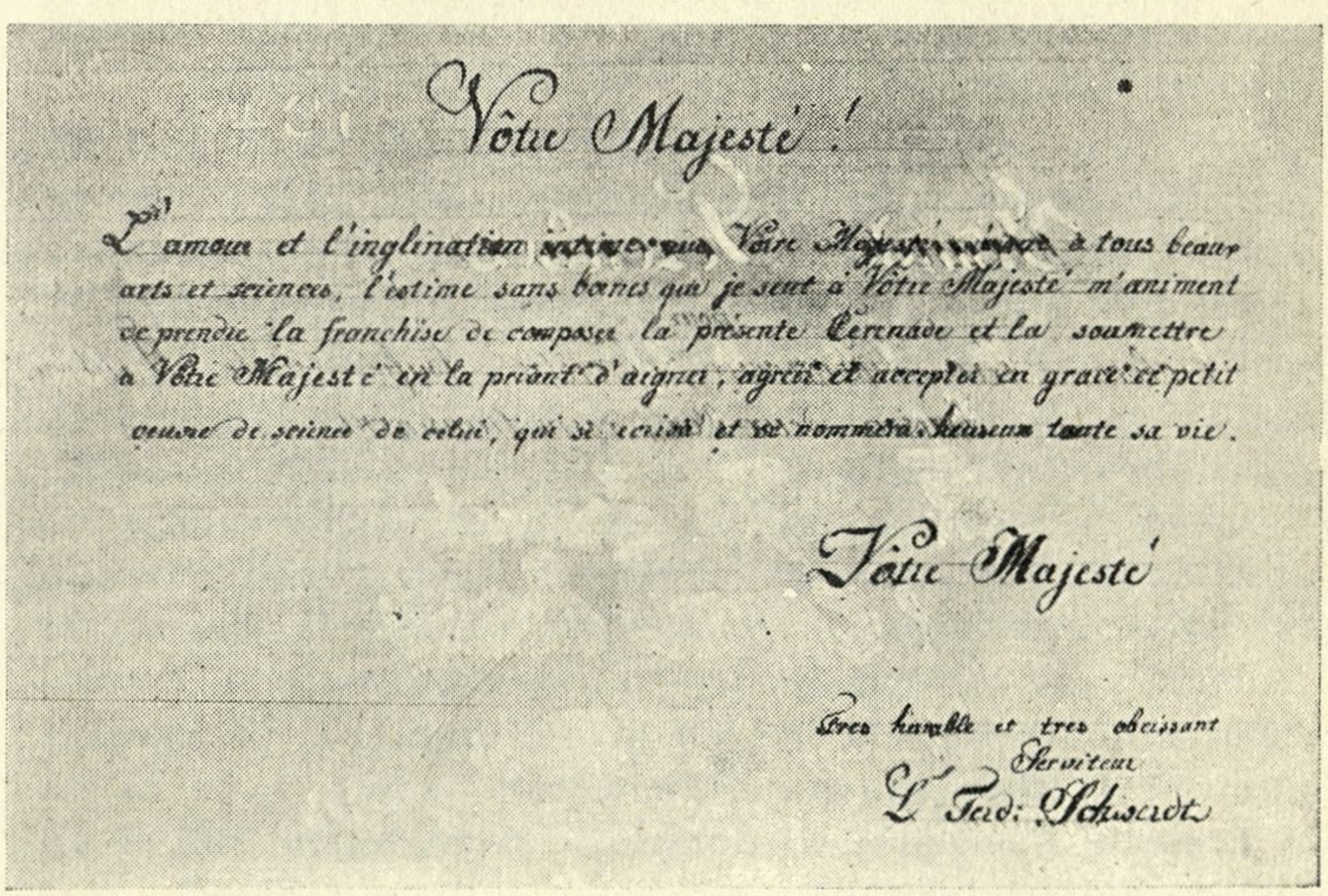
skladali v stilu usihajočega, za filharmonike čedalje manj aktualnega in zanimivega baroka. Iz tega sklepamo, da je bilo Höllerjevo delo stilno pretežno klasicistično.

Tudi Leopold Ferdinand Schwerdt (okoli 1770—1854) je bil avstrijskega rodu, doma iz Weisendorfa. V Ljubljano, s katero je imel stike že prej, je prišel leta 1807 in tu do leta 1809 poučeval figuralno glasbo za potrebe stolnega kora.[353a] V letih 1812—1816 je vodil glasbeno šolo, ki jo je vzdrževala šentjakobska župnija. Zatem se sled za njegovim osebnim življenjem za dolgo izgubi. Najbrž se je zasebno ukvarjal s poučevanjem; med njegovimi učenci sta bila menda tudi Luka Dolinar in Jožef Levičnik, ki se je sicer učil orglanja pri Riharju. V letih 1848—1850 je igral pri godbi ljubljanske Narodne straže, čeprav je bil že zelo star. To pravi, da je bil siromašen in da je iskal možnosti za zaslužek. Res potrjujejo viri, da se je na najrazličnejše načine boril za življenje. Tako je celo prosil ljubljansko policijsko ravnateljstvo za dovoljenje, da bi igral violino na enem izmed ljubljanskih mostov in pobiral miloščino. Tega mu niso dovolili, v stiski pa mu je baje pomagala Filharmonični družba. Umrl je v mestni ubožnici, kar dovolj ponazarja njegov socialni položaj.[354]

Skoraj nerazumljivo zveni, da agilni Schwerdt, ki je bil vsestransko delaven, kot pevec škofovske kapele in po potrebi tudi Stanovskega gledališča, učitelj glasbe, ki mu je spodletelo, ko se je potegoval za mesto na javni glasbeni šoli, odličen violinist, violist in čelist ter sposoben in plodovit skladatelj, v življenju ni uspel. Morda je bil tak temperament, da se ni mogel nikjer usidrati, čeravno si je prizadeval. Nemara so ga spodrivali drugi glasbeniki, ki jih v Ljubljani ob njegovem času ni bilo malo. Ali so ga dušile ozke razmere, da se ni sprostil in osamosvojil? Na ta vprašanja ne moremo odgovoriti, ker nam manjkajo potrebni viri.[355]

Schwerdtovo skladateljsko delo je bilo obsežno. Pisal je cerkvene in posvetne skladbe. Tudi prve vseskozi preveva posvetni duh, naj gre za ofertorij, mašo, rekviem ali kako drugo obliko cerkvene glasbene ustvarjalnosti. Avtor je pač tipičen otrok dobe, ko se je malone vsa cerkvena glasba

usmerila v posvetni značaj in kljub nasprotnim navodilom in odredbam obvladala cerkvene kore. Tudi Schwerdtova. Njegove odlično pisane, tehnično zelo verzirane kompozicije tečejo lahkotno, melodije so izrazite in spevne, ritmi gibki in preprosti, instrumentacija prozorna in bleščeča. Credo, Offertorium in Sanctus njegove »Pastoralne maše«[356] se na


Vôtre Majesté !

L'amour et l'inglination ~~extrême~~ que Vôtre Majesté inspire à tous beaux arts et sciences, l'estime sans bornes que je sent à Vôtre Majesté m'animent de prendre la franchise de composer la présente Cerenade et la soumettre à Vôtre Majesté en la priant d'agréer, agréer et accepter en grace ce petit ouvre de science de celui, qui se tiendra et se nommera heureux toute sa vie.

Vôtre Majesté

Très humble et très obéissant
Serviteur
L. Fred: Schwerdt

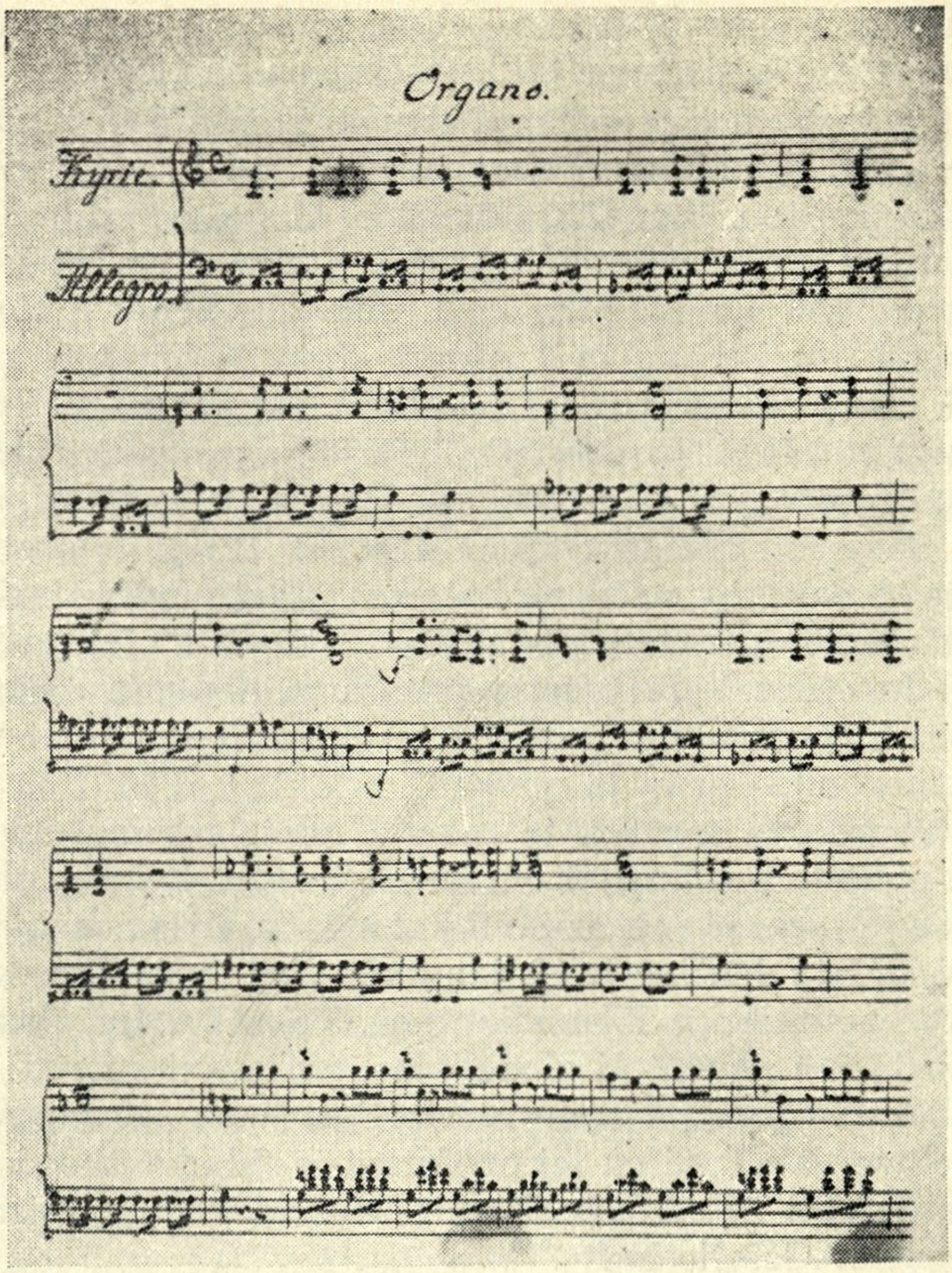
POSVETILO L. F. SCHWERDTA CESARJU FRANCU I.
V »GRANDE SERENADE«
(izvirnik v ÖNB)

primer odvijajo v živahnem $^{3}/_{4}$ in $^{6}/_{8}$ taktu. Tehnično in po značaju so temu podobni tudi ofertorij »Ave mundi«, »Missa in Es a 2 voci con Organo«, ki jo je prepisal Rafael Klemenčič, »Requiem A mol a canto con Organo«, »Requiem G mol«, »Missa in G« za štiri glasove in orgle, »Offertorium pro omni tempore, Organo et Cantu«, »Tantum Ergo A-dur a due voci ed organo obligato«, »Tantum ergo D-dur, Soprano con choro et Organo«, za katerega je kot prepisovalec označen učitelj Simon Raktelj, in še druge cerkvene skladbe, ki jih je napisal v velikem številu.[357]

Manj kot cerkveni se je bržkone posvečal posvetni glasbi, za katere izvedbo ni imel toliko priložnosti. Saj je zanimivo, da njegovih skladb ni bilo na filharmoničnih sporedih. Menda ne zato, ker bi po kvaliteti ne ustrezale. Na filharmoničnih koncertih so včasih izvajali tudi kompozicije avtorjev, ki v tem Schwerdta niso dosegali. Morda zato, ker Schwerdt ni bil član Filharmonične družbe? In zakaj ni bil, čeprav ga mimogrede srečamo tudi kot kapelnika njenega orkestra? Tudi na to vprašanje ne znamo odgovoriti.

Iz Schwerdtove posvetne ustvarjalnosti so se ohranili nekateri dragoceni primeri, ki kažejo, kam in kako se je v njih usmerjal skladatelj. Med njimi je zlasti zanimiva »Simfonija v es-duru«, ki jo je Schwerdt napisal za dvajset instrumentov (po tri prve in druge violine, viola, violoncello, kontrabas, flavta, prva in druga oboa, prvi in drugi klarinet, fagot, prvi in drugi rog, prvi in drugi clarino, timpani). Zasnova je izrazito klasicistična, tu in tam spominja na Josepha Haydna. Melodika je prijetna, kontrastiranje izrazito in dobro premišljeno, instrumentacija duhovita. Vsi stavki (Adagio molto-Allegro moderato, Adagio, Menuetto, Rondo-Allegretto) izražajo prostrano invencioznost, ki je značilna zlasti v tretjem stavku (Menuetto). Izpeljava je zajeta v širokem konceptu, ki dokazuje skladateljev smisel za simfonično arhitektoniko.

Za Schwerdtovo ustvarjalnost je značilna tudi »Grande Serenade pour Violon, Alto, Violoncelle, Contre-Basse, Flûte, Hautbois, Basson, deux Cors, respectueusement dedieé a Sa Majesté Francois I. l'Empereur Autriche«. Na njej se je avtor imenoval »Compositeur et Maître de Chapelle de St. Jacques a Laibach«.[358] Potemtakem je nastala nekje med leti 1812—1816, ko je Schwerdt še verjel v svoj umetniški in življenjski uspeh in pri tem ni pozabil iskati zvez vse do najvišjih osebnosti tedanje Avstrije. Gotovo jo je poslal cesarju Francu I., ki mu je bila »Serenada« namenjena. Zanimivo pa je, da jo je dobil tudi graški »Musikverein«. Kako je prišla z dvora tja, če graški primerek morda ni prepis izvirnika, ni znano. Pa tudi ta ni ostal v Gradcu, ampak so ga pozneje vrnili na Dunaj. Na



FRAGMENT IZ »MISSAE A CANTO ET ORGANO« L. F. SCHWERDTA
(rokopis Jos. Levičnika, primerek v NUK, M.)

notranji strani partiture je vzorno pisano posvetilo, ki ga je kot partituro samo najbrž napisal skladatelj.[359]

Instrumentalno obsega »Serenada« violine, viole, flavte, oboe, fagote, rogove v es, čele in kontrabas. Tudi njene melodije so sočne, harmonije polne, instrumentacija izvrstna. Posamezni deli skladbe (Adagio, Allegretto, Menuetto s triom, Romanca z začetnim Andante in hitrejšim Fine-Rondo/Allegro/) se odvijajo neprisiljeno in vzbujajo vtis

doživete, invenciozno široke celote. Stilno je »Serenada« podobna »Simfoniji« in je tudi naslonjena na Haydna.

V zgodnejši dobi svojega ustvarjanja je segel skladatelj tudi na področje odrske glasbe, pač zato, ker se mu je nudila prilika za izvedbo. Gledališka družina, ki sta jo vodila Frasel in Scholzova, je 29. decembra 1806 v Stanovskem gledališču uprizorila »ein neues hier noch nie gesehenes Original-Schauspiel mit Gesang in 3 Akten« J. A. Gleicha, za kar je napisal glasbo Schwerdt (»Die Musik ist ganz neu hierzu verfertigt von L. F. Schwerdt«).[360] Ta je na predstavi tudi pel vlogo minnesängerja Ambrosiusa. Bili bi pa v zmoti, če bi mislili, da je bil član omenjene družine. Bil je le gost, kar potrjuje gledališki spored, na katerem pravi pevka Marianne Bratsch, da je »prijatelj gledališča« Schwerdt njej na ljubo prevzel to vlogo.[361] Stilizacija programa dopušča sklep, da mu je dala spodbudo in naročilo za glasbo k igri »Der Mohr von Semegonda« prav ta pevka.[362]

Schwerdtova muzika je menda ugajala vsem, gledališkemu podjetniku, izvajalcem in občinstvu. Že neposredno zatem se je namreč spet pojavil kot skladatelj v Stanovskem gledališču. Ista družina je 13. januarja 1807 uprizorila veselo-igro »Die wandernde Komödianten«. Tokrat avtor glasbe ni označen le kot »prijatelj gledališča«, saj pravi spored: »Die Musik ist eigens hierzu verfertigt vom Kompositeur L. F. Schwerdt.« Tudi na tej predstavi je skladatelj sodeloval kot pevec. Bil je »Mons. Piano, Direktor einer reisender Schauspieler-Gesellschaft«.[363]

Schwerdtova dejavnost te vrste spada v zelo zgodnjo dobo njegovega ustvarjanja. Poslej je več ne zasledimo. Gotovo ni bilo več priložnosti, da bi skladatelj še kaj napisal in se uveljavil v tej smeri, čeprav sta se njegova prvenca s področja odrske glasbe najbrž obnesla.

Najsi je bila Schwerdtova glasba cerkvena ali posvetna, je bila malone v vseh primerih v stilu zgodnjega klasicizma. Le tu in tam se je še držijo preostanki baročne miselnosti. Zlasti vidni so vplivi italijanske operne glasbe, ki jo razodeva velika spevnost skladateljeve melodike. Romantični elementi pri Schwerdtu še niso očitnejši, čeprav je skladal vsaj pol stoletja in v času, ko so v glasbeni umetnosti

nastale velike in pomembne spremembe. Kdaj pa kdaj je sicer tipal tudi že za novim izrazom, tako na primer v ofertoriju »Ave mundi«. Na splošno in v celoti pa je ostal dosleden klasik, bolj kot nekateri njegovi vrstniki, ki so delovali tako dolgo ali še dalj in prešli iste faze glasbenega razvoja.

Sadovi Schwerdtovega ustvarjanja niso bili le obilni, marveč tudi kvalitetni. Vanje je ta nadarjeni glasbenik vtisnil tudi pečat lastne osebnosti, ki ji ni manjkalo samobitnosti, čeprav so se v njegovih delih še kazali tuji vplivi. Posebej je treba poudariti resnost njegovih skladateljskih prizadevanj. Ta so ohranila umetniško raven, kot jo je zmogel s svojimi obsežnimi tehničnimi in tudi ustvarjalnimi sposobnostmi. To mu daje mesto enega najvažnejših glasbenih oblikovalcev klasicističnega razdobja na Slovenskem, četudi njegovo delo ni imelo tistega vnanjega uspeha, kot bi ga bilo zaslužilo.

Češkega rodu je bil Jožef Mikš (1778—1866), ki je prišel na Slovensko okrog leta 1806. Dotlej so podatki o njegovem življenju neznatni, vemo le to, da je poučeval glasbo v družini barona Hallersteina. Ko je prosil za učiteljsko mesto v Kranju, je navedel, da bi rad tudi poučeval glasbo prijatelje te umetnosti. Mesto je dobil in je bil v letih 1806—1814 učitelj na kranjski glavni šoli, leta 1811 pa je učil tam tudi na francoski gimnaziji. Obenem je delal še kot organist. V letu 1814 je postal učitelj na ljubljanski normalki, leta 1817 pa ravnatelj glavne šole v Kopru, od koder je pozneje odšel v Trst.[364]

Mikšu je delo sicer potekalo pretežno na pedagoškem področju, vendar je z vso vnemo deloval tudi produktivno in reproduktivno. O tem pričajo njegova prizadevanja za glasbeno izobraževanje učiteljskih pripravnikov na ljubljanski normalki, koncertni nastopi na filharmoničnih akademijah, kjer se je predstavil kot izvrsten pevec in na raznih instrumentih verziran izvajalec, in končno tudi rezultati njegovega ustvarjanja. Ti sicer niso obsežni; v tem Mikš še daleč ni tako pomemben kot Schwerdt. Njegove skladbe pa so včasih izvajali na filharmoničnih koncertih, tako na primer 21. marca 1817 »siebenstimmige Harmonie«. Po-

manjkljivi viri nam ne dovolijo, da bi podrobneje govorili o njih in o stilu, v katerem jih je izoblikoval. Domnevno je bil kot njegovi vrstniki tudi on usmerjen v klasicizem.

Nekoliko bolj poznamo skladateljsko delo, ki ga je opravil Jan Slavik (1787—?). Tudi ta je po rodu Čeh. Na Slovensko je prišel leta 1814, ko je postal učitelj v Trnovem na Notranjskem. Poslej je deloval vsaj v Ribnici (1821), Vipavi (1823) in Črnem vrhu nad Idrijo (1833). Najdalje se je menda zadržal v Vipavi, kjer je za leto 1829 omenjen tudi kot organist in privatni učitelj glasbe. Za leto 1838 ga navaja vir kot učitelja glasbe v Postojni. Tu pa se mu je menda slabo godilo. Dne 6. avgusta 1840 je namreč prosil za pomoč škofa z motivacijo, da ima poleg žene pet otrok in da ne morejo živeti, ker se je v Postojni naselil še en učitelj glasbe, kar je zelo skrčilo njegove dohodke. V prošnji omenja, da je uglasbil 30 maš, 20 tantumov, 15 ofertorijev, več simfonij, okrog 300 valčkov, 200 »ländlerjev«, 80 koračnic in drugih skladb raznih zvrsti, kar vse hrani v rokopisih.[365] Po lastnih navedbah je bil zelo plodovit. Slavikove skladbe pa doslej niso znane. Glede na čas, v katerem so nastale, so bile domnevno v klasicističnem stilu.

Mikš in Slavik pripadata generaciji češke emigracije, ki je v precejšnjem številu iskala zaslužka na slovenskih tleh. Oba sta morala biti v glasbi dobro razgledana. Pri Mikšu viri to razločno potrjujejo, glede Slavika pa tudi ne dvomimo o tem, če se zanesemo na njegove lastne podatke o skladateljskem delu. Ne o prvem ne o drugem ne vemo, kje sta se izobrazila v glasbi. Gotovo doma, na Češkem, kjer je bilo že v njunem času v ta namen dovolj možnosti. Ali sta presegla okvir izobraževanja, ki so ga bili glasbeno deležni preparandisti, tudi ni znano. Po njunem delu sodimo, da sta se vzpela na višjo raven, čeprav tudi glasbeni razgledanosti tedanjih učiteljev v mnogih primerih ni kaj oporekati. Za češke velja to zaradi ugodnejših glasbenih možnosti še bolj kot za slovenske.

Mnogo bolj intenzivno kot Höller, Schwerdt, Mikš in Slavik se je povezal z glasbenim življenjem novega okolja Gašpar Mašek (1794—1873), ki je bil doma iz Prage

in torej češkega rodu. Po šolanju v štirih gramatikalnih razredih in v poetiki je v letih 1811—1816 študiral glasbo na tamkajšnji glasbeni šoli, poznejšem konservatoriju. Že med študijem (1814—1815) je bil organist v praški cerkvi sv. Nikolaja. Od tod ga je zaneslo v Gradec in Ljubljano, kjer je poslej deloval do smrti. Iz virov sklepamo, da je prišel v kranjsko prestolnico že jeseni leta 1820, ko je njegova žena Amalija prvič nastopila v Stanovskem gledališču 16. septembra v veseloigri Johanne v. Weissenthurn »Das Gut Sternberg« in že dva dni zatem pela na gledališki prireditvi arijo iz Rossinijeve opere »Tancred«. Kmalu nato, v prvih dneh leta 1821, je začel Mašek delati v Filharmonični družbi in Stanovskem gledališču.[366]

Pri obravnavanju Maškovega skladateljskega dela se bom omejil na razdobje, v katerem ga je še vodil baročni in klasicistični nazor. O dosežkih, v katerih se že zrcali romantični izraz, bom govoril pozneje, kajti v tej razvojni fazi je skladatelj prelomil s preteklostjo in krenil na povsem novo pot ne le umetnostno, ampak tudi z narodnostnega vidika.

Za razumevanje njegove začetne stilne usmerjenosti je važno, da je bil sin znanega češkega skladatelja, pianista in organista, Mozartovega prijatelja Vincenca Maška. Ta se je šolal pri F. Ks. Dušku in J. F. Segerju in v svoji glasbi sledil za naziranji mannheimske šole, hkrati pa že segal za elementi nove, klasicistične umetnosti in se v tem opiral zlasti na Josepha Haydna. Značilnosti znamenitega stilnega prehoda, ki ga je doživljal, kažejo tudi njegove skladbe. Med njimi so tehnično odlične in po invenciji močne ustvaritve, kakor na primer »Concertino pour le Piano-Forte à quatre mains, avec l'accompagnement de 2 Clarinettes, 2 Flûtes, 2 Cors et 2 Bassons«, »Missa pastoralis« za štiri glasove in orkester z orglami in »Offertorium pastorella« za sopran in tenor solo, zbor in orgle. Harmonično so njegove kompozicije plastične in polne, okraski so še obilni, instrumentacija perfektna; orgelski part je še pisan v načinu generalnega basa.

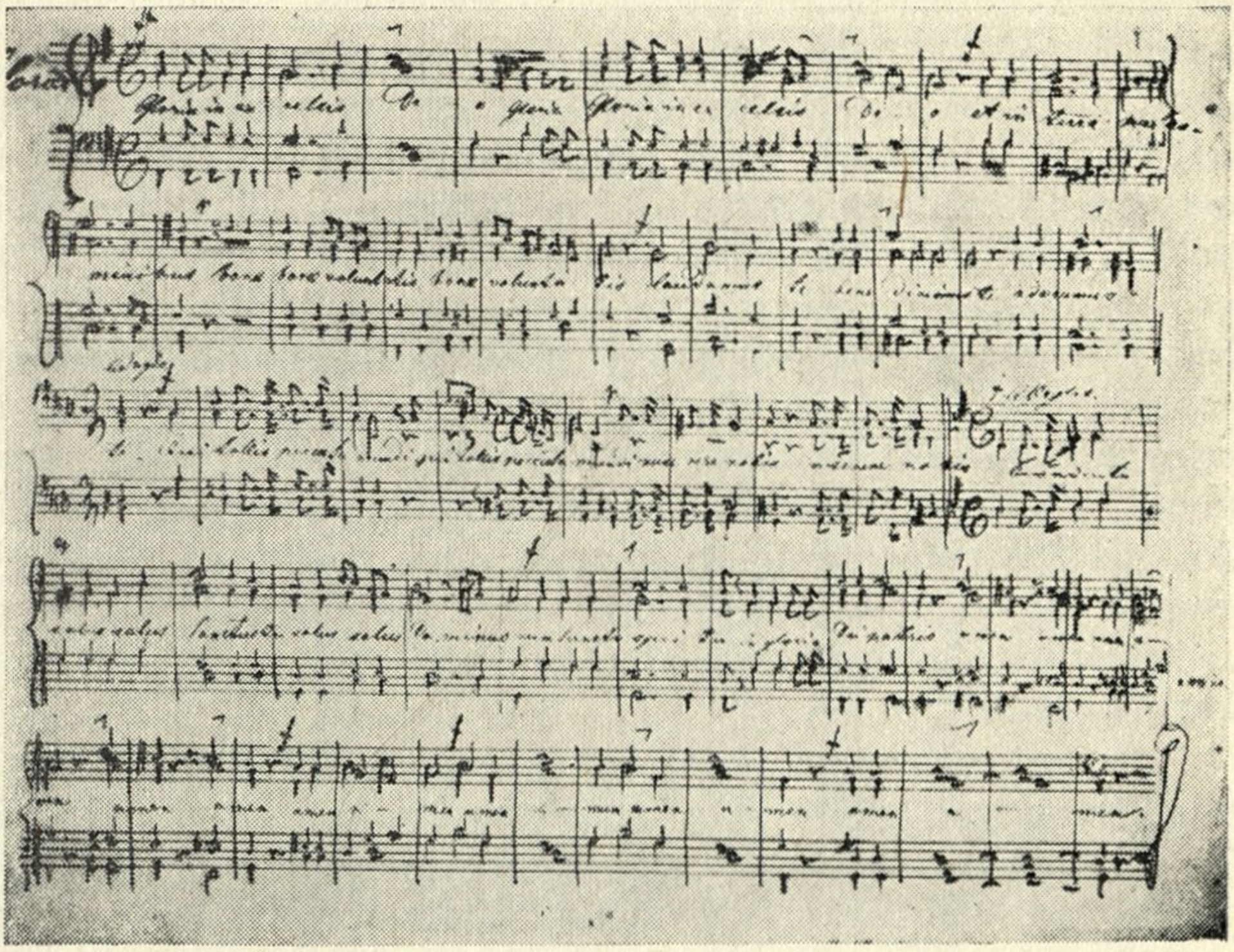
Tako tehnično temeljit glasbenik, kot je bil Vincenc Mašek, je seveda lahko izdatno vplival na glasbeno izobrazbo

in stilno usmeritev svojih otrok, ki jim je dajal prve glasbene nauke sam. Zanesljivo to velja za njegova sinova Albina in Gašparja. Albin, ki je kot njegov oče in brat Gašpar, deloval v cerkvi sv. Nikolaja in tam vodil glasbeni kor, je priznan skladatelj cerkvene glasbe. Že iz njegove »Missae in D« in »Graduala« spoznamo elemente njegove ustvarjalnosti, v kateri je poudaril polifonsko gradnjo, kakor je bila tipična za Johanna Sebastiana Bacha. V njegovih orgelskih partih se še vedno drži basso continuo. Vse to pa se kaže predvsem v njegovem začetnem skladateljskem delu. Pozneje se je tudi Albin Mašek tako glede kompozicijske tehnike kot glede izraza odločno priznal h klasicizmu.

Med Vincencem, Albinom in Gašparjem Maškom so vidne podobnosti, ki so se pri Gašparju pokazale zlasti v baročni in klasicistični fazi njegovega ustvarjanja. Če upoštevamo prej omenjeno družinsko in umetnostno povezanost, ki jih je tesno družila, so bile kar nujne. Poleg tega ne smemo prezreti, da so vsi trije živeli nekaj časa skupno v Pragi, ki je bila ob koncu razsvetljenega stoletja izredno živahno torišče glasbenega življenja, s katerim se je lahko okoristil tudi Gašpar. Vse to je vtisnilo ustvarjalnosti navedenih skladateljev sorodne poteze. Njihov stil se ni mnogo razlikoval, pri Albinu in Gašparju je bil v začetku skupen z očetovim. Tudi njihovo harmonsko in melodično oblikovanje se v glavnem ujema. Iz Albinove in Gašparjeve glasbe zveni na primer živahna melodika, ki ima mnogo skupnega v značaju. Oba sta rada uporabljala sinkopirane ritme in vnesla v svoja cerkvena dela istega posvetnega duha, ki pa so ga imele skladbe tega kompozicijskega področja tedaj na splošno in so ga v njih širom po Evropi izražali številni avtorji.

Pozneje so se podobnosti med temi tremi skladatelji čedalje bolj izgubljale. Vincenc ni šel naprej s časom kot njegova sinova. Razen tega je Albin ostal v Pragi in še nadalje vsrkaval sokove njenega glasbenega ozračja. Gašparja pa je zanesla pot najprej v Gradec, kjer je ostal le krajši čas, in zatem v Ljubljano. Tu je našel nove razmere in nove delovne okoliščine, ki so se zelo razlikovale od praških. Vse to je seveda znatno vplivalo na njegovo

ustvarjanje. Ne mislim stilno, kajti v tem Ljubljana ni bila drugače orientirana kot druga večja in velika mesta tedanje Avstrije, čeprav ni mogla slediti za novimi stilnimi tokovi v takem obsegu in z istim tempom. Bolj se je to kazalo v rabi metod, ki jih je moral Gašpar Mašek tudi



FRAGMENT IZ »VOCAL MESSE IN G« G. MAŠKA
(primerek v NUK, M.)

v svojih skladateljskih prizadevanjih prilagoditi specifičnim možnostim in potrebam nove domovine.

Baročni izraz se kaže le v začetnih cerkvenih skladbah, v katerih so polifonski elementi še izrazitejši. Teh del pa je malo, saj se je Maškovo delo spočetka omejilo bolj na prirejanje in predelavo očetovih skladb, da so lahko rabile ljubljanskim potrebam.

Kmalu pa se je Mašek popolnoma odtegnil baročnim vplivom in usmeril v klasicizem bolj Haydnovega kot Mozartovega kova. Beethoven v njem ni zapustil očitnejših

sledov, čeravno ga je moral poznati. Po čustvenosti in miselnosti pa mu nikakor ni bil blizu, kar živo potrjujejo njegove skladbe. Zato je razumljivo, da v njem ni iskal vzorov in se ni ravnal po novih oblikovnih prijemih, ki jih je prispeval v glasbeni razvoj veliki mojster.

Odmik od baroka h klasiki se kaže že v cerkvenih skladbah, kot so na primer »Missa solemnis«, »Messe in D«, »Messe in G« in »Messe in A«. Razne poznejše maše, graduali, ofertoriji, tantumi in druge oblike cerkvene glasbe, ki jih je skladatelj pisal za vokalne ali instrumentalne sestave ali za orgle z raznimi kombinacijami ali mešano, pa so bile stilno že popolnoma jasno usmerjene v klasicizem in so izgubile zadnje preostanke baročnega naziranja. Podobno kot v Schwerdtovih so tudi v te vrste Maškovih skladbah melodije lahkotne in ariozno zaokrožene po italijanskem opernem načinu; ritmično so živahne. Njihova zvočnost je sočna, prejšnje polifonsko oblikovanje je zamenjalo homofonsko. Instrumentacija dokazuje velik smisel za družitev raznih instrumentalnih skupin, da bi se dosegla čim večja učinkovitost kompozicije; kdaj pa kdaj se v njej kaže tudi rafiniranost.

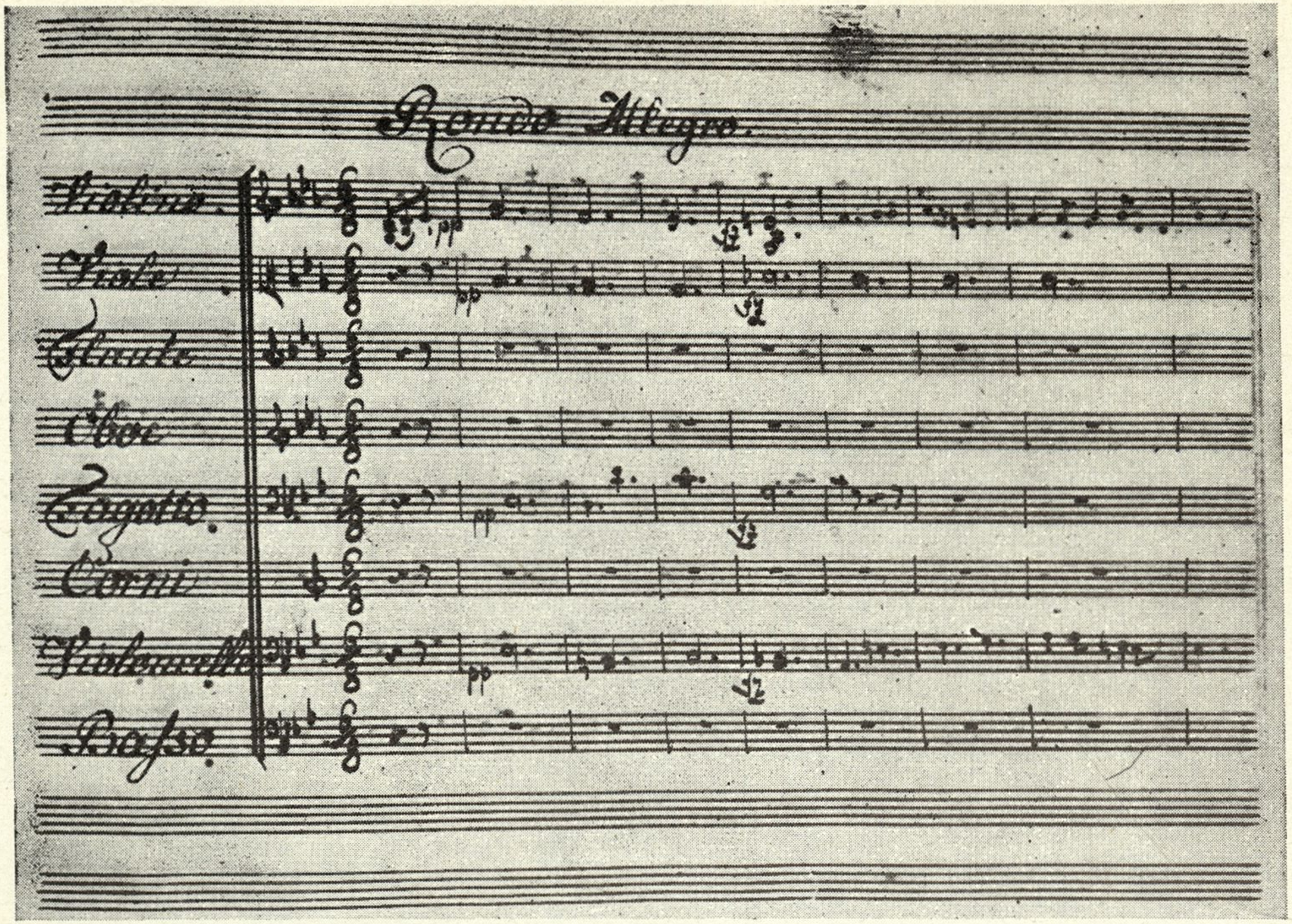
Poleg cerkvenih del je Mašek skladal tudi posvetna. Na njegova prizadevanja v tej smeri so vplivali razni činitelji. Vse kaže, da so bili zanj precej pomembnejši kot za njegovega sodobnika Schwerdta. Tudi Mašek se je seveda moral ozirati na možnosti izvedbe, saj te bistveno soodločajo pri razvijanju posameznih zvrsti glasbene produkcije in malone vedno vodijo skladatelje, ko se lotijo komponiranja. Schwerdta pa menda ni kdovekaj zanimalo, ali bo filharmonični orkester izvedel katero njegovih skladb ali ne. Napisal je »Simfonijo v es-duru« in najbrž še več sorodnih skladb, ki jih ne poznamo. Mašek je bil očitno bolj odvisen od teh vidikov. Ko so se zrahljali njegovi stiki s Filharmonično družbo, se je zmanjšalo tudi upanje, da bi filharmonični orkester igral njegove koncertne skladbe, če bi jih napisal. Morda je zato nastala vrzel v Maškovi ustvarjalnosti. Vendar moramo upoštevati tudi možnost, da za to področje ustvarjanja sploh ni imel smisla, pri tem pa domnevati, da bi se bil v njem nemara kljub temu poskušal, če ne bi dvomil,

Serenade.

Adagio

Violino I.
Viola
Flauto
Oboe
Fagotto
Corni in Es
Violoncello
Basso

FRAGMENT IZ »GRANDE SERENADE« L. F. SCHWERDTA (izvirnik v ÖNB, S. m. 11103)



FRAGMENT IZ »GRANDE SERENADE« L. F. SCHWERDTA (izvirnik v ÖNB, S. m. 11103)



SONATE

pour le Piano = Forte

avec accompagnement de Violon

composée et dediée

à Mademoiselle la Baronne

Julie de Podmaniczky

par

Matthieu Babnigg.

WIEN

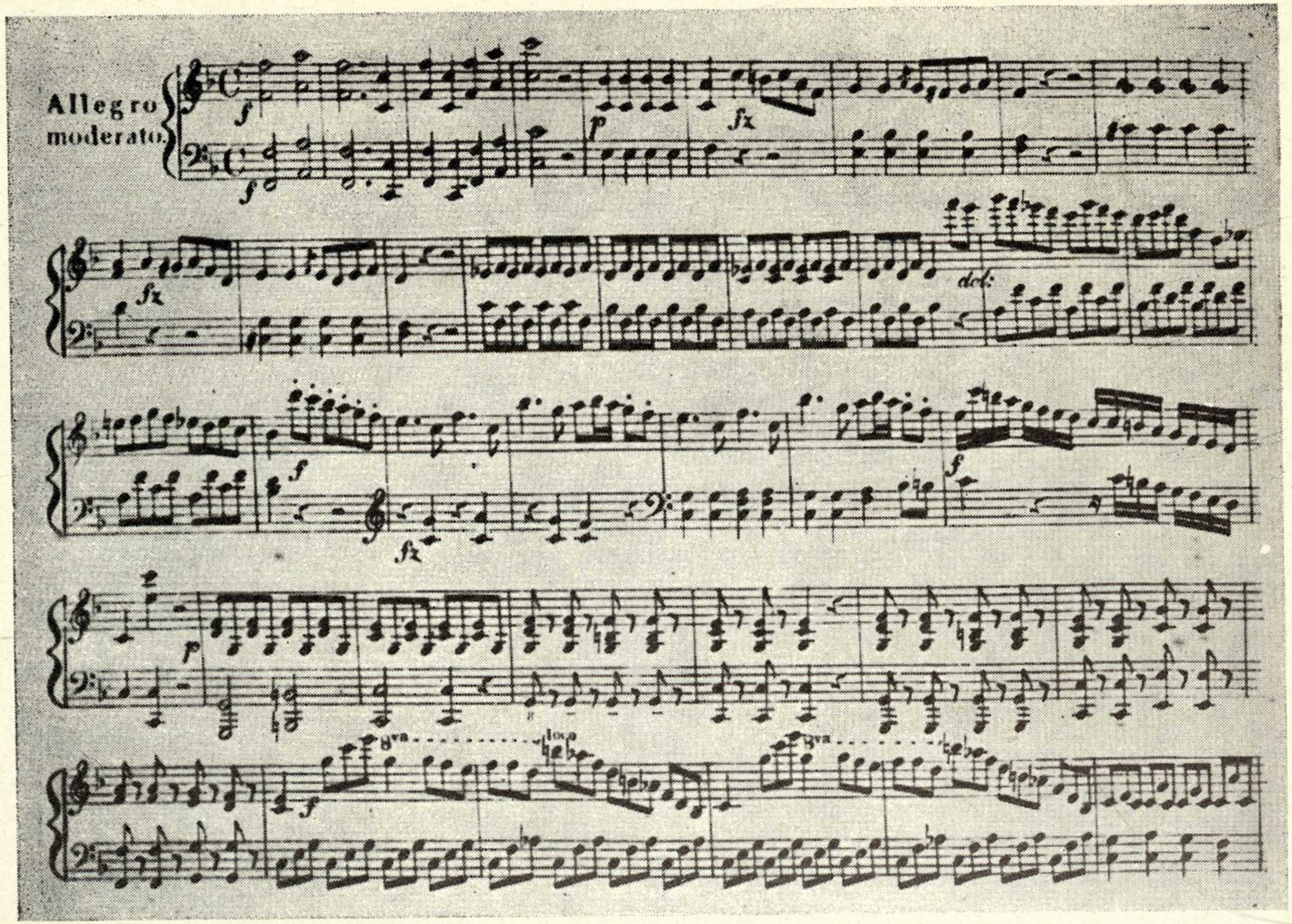
bey Pietro Mechetti q^m Carlo,

im Michaelerhaus der k.k. Reitschule gegenüber N° 1221.

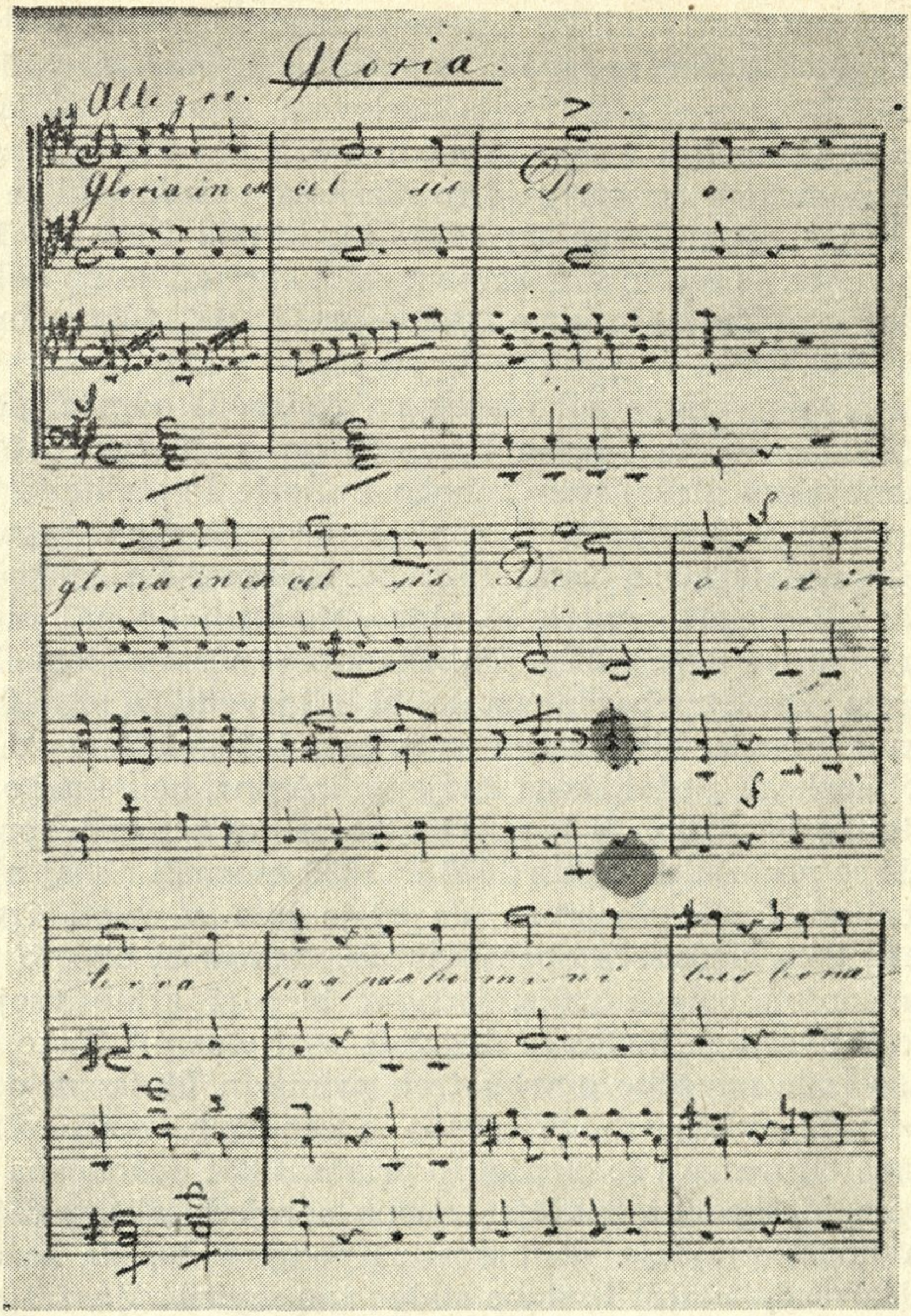
N° 796.

VORLAGE im Besitze der GESELLSCHAFT der MUSIKFREUNDE, Wien
Veröffentlichung vorbehalten

NASLOVNA STRAN »SONATE ZA KLAVIR IN VIOLINO« M. BABNIKA (primerek v GMf)



FRAGMENT IZ »SONATE ZA KLAVIR IN VIOLINO« M. BABNIKA (primerek v GMf)



FRAGMENT IZ »MESSE IN A« G. MAŠKA
(začetek Glorie, skladateljev rokopis, izvirnik v NUK, M.)

ali bo take skladbe sploh kdaj slišal v koncertni dvorani ali ne. Naj bo razlog ta ali oni, Maškovo produktivno delo je v koncertni smeri neznatno. Iz leta 1821 je znan njegov »Kvartet za klavir, violino, violo in violoncello«, iz leta 1844

pa »Introduction und Variationen über ein Motiv aus ‚Chi dura vince'«. Na nastanek te skladbe je menda vplivala znana Riccijeva opera z istim naslovom, ki so jo italijanski operisti uprizorili v Stanovskem gledališču leta 1842. Na filharmoničnem koncertu so to Maškovo skladbo, ki je bila za oboo s spremljevanjem orkestra, izvedli 24. maja 1844. Ta podatek je zanimiv predvsem zato, ker je bilo po dolgem razdobju tedaj Maškovo delo prvič na filharmonični prireditvi.[367]

Bolj dejaven je bil Mašek na področju odrske glasbe. Verjetno zato, ker je imel sam in po svoji ženi Amaliji s Stanovskim gledališčem mnogo trdnejše in stalnejše vezi. Sicer tudi v tej smeri ni napisal nič pomembnejšega. Po nekih podatkih so leta 1827 v Stanovskem gledališču uprizorili njegovo opero »Emina«, medtem ko naj bi bila opera ali opereta »Die Unbekannte« nastala leta 1829, opereto »Die Strafbaren« pa naj bi bili izvedli že leta 1825.[368] Dokumentacija, ki je razen za sezono 1826—1827 za ta leta ljubljanskega gledališkega življenja izčrpna, ne ve nič o tem. Le toliko je znano, da je opera »Emina« ostala nedokončana in da so poslušalci v letih 1835 in 1836 spoznali nekaj njenih odlomkov.[369] Ni verjetno, da bi jo bilo v celoti izvedlo diletantsko gledališče obeh Maškov, čeprav bi bilo to tedaj tehnično najbolj mogoče. Vendar bi viri kljub vsej pomanjkljivosti za ta čas ta dogodek vsaj omenili. Tako kaže, da so izšle navedbe o vseh treh primerih Maškove odrske glasbe iz avtorjevih pričevanj o osnutkih zanje, kar je skladatelj nemara še olepšal in prikazal kot dokončana dela. Spričo Maškovega značaja smemo sprejeti takšno razlago. Pravilnost prejšnje domneve pa podpira to, da kaže vsa Maškova dejavnost te dobe stalno improviziranje, fragmentarnost in nesistematičnost, ki ne omogoča ustvarjanja večjih del.

Maškovi prispevki k odrski glasbi so ostali v mejah uvodnih uvertur, raznih vložkov in drugih glasbenih točk za igre, ki so bile na programih Stanovskega gledališča. Ko so n. pr. 20. decembra 1827 uprizorili Carla Schwederja »Die Türkenschanze bey St. Christoph oder die Befreiung Laibachs von den Türken im Jahre 1427«, je »die Schlachtmusik« za

četrto dejanje napisal Mašek, o katerem pravi spored, da je »Professor der Tonkunst«.[370] Za igrokaz »Belisar« Eduarda Schenka, ki so ga uprizorili 8. januarja 1829, je »die dazu gehörige Musik« spet napisal Mašek.[371] Istega leta so 3. oktobra pred prvim dejanjem zgodovinske igre »Habsburg's Erhöhung« igrali Maškovo uverturo, medtem ko so pavzo med prvim in drugim dejanjem te igre izpolnili z uverturo iz Webrovega »Wilhelma Tella«.[372] Takšna raba uvertur je bila v tedanjem gledališkem delu v navadi in zelo priljubljena. Uporabljali so jo skoraj redno, tudi 9. decembra 1829, ko so v Stanovskem gledališču uprizorili igrokaz »Pansalvyn«, ki ga je napisal Cäsar Max Heigel. V začetku so igrali neko Beethovnovo, med prvim in drugim dejanjem pa Maškovo uverturo.[373] Njegovo »Slavnostno uverturo« je gledališki orkester zaigral 4. decembra 1832 pred začetkom Boieldieujeve »Die weisse Frau«, s katero so v Ljubljani praznovali god cesarja Franca I.[374] Koliko je v resnici Maškovih uvertur in kakšne so bile, ne vemo, ker se niso ohranile in jih torej ne moremo oceniti. Razlegale so se pogosto tudi pozneje v Stanovskem gledališču in jih je avtor imenoval »Slavnostna«, »Velika uvertura« in podobno. O njihovi večji izvirnosti pa upravičeno dvomimo. Mašek je bil kar prevzet od prirejanja in predelovanja najrazličnejših opernih arij, uvertur in drugih odlomkov tujih avtorjev. Seznam njegovih del navaja orkestralno priredbo Bellinijeve arije iz opere »I puritani«, »Deutsche« iz opere »Eduardo e Christina«, sopransko arijo z zborom iz opere »Le siège de Corinthe« Gioacchina Rossinija in še vrsto sorodnih izdelkov. Tako rekoč stalno delo v tej smeri je zapustilo močne sledove tudi v Maškovi lastni ustvarjalnosti, kar je poznamo iz tistega časa, gotovo tudi v uverturah, čeprav so utegnile biti s tehničnega vidika dobre.

Poleg omenjenih uvertur in vložkov je Mašek napisal še nekaj drugih skladb za potrebe ljubljanskega Stanovskega gledališča, tako tudi uvodno koračnico k igrokazu »Die beiden Foster oder Die Witwe von Cornhill«, ki so ga uprizorili 5. oktobra 1833. Za poznejšo dobo je njegovih prispevkov te vrste čedalje manj in izginejo popolnoma, ko mu je umrla žena Amalija. To spet potrjuje njen vpliv, ki je

z njim ona posredovala svojemu možu stike s Stanovskim gledališčem.[375]

Vsi znani opusi Maškovega ustvarjanja iz faze, v kateri je zastopal klasicistični stil, so izvirno slabotni in idejno nepomembni. Njihova odlika je predvsem v tem, da so pisani tehnično spretno in so toliko, kolikor je v njih klasicistični izraz, prispevali k utrditvi te oblikovalne miselnosti, ki se je v tridesetih letih rahljala tudi že na Slovenskem. V primerjavi s Schwerdtovo pa je bila Maškova cerkvena in posvetna ustvarjalnost tega razdobja mnogo manj kvalitetna in tudi manj obsežna. Če je ne bi potem, ko se je v zreli moški dobi preusmeril, nadaljeval in izpopolnil ter se v njej poglobil, bi o njej nikakor ne mogli imeti posebno ugodnega vtisa. Kaj ga je neki dotlej zadrževalo, da se v njej ni mogel sprostiti, osamosvojiti in ji dati višje umetniške kvalitete?

Jasnega odgovora na to vprašanje ne moremo dati. Nemara je bila vzrok neustaljenost, ki se kaže v vsem njegovem dotedanjem življenju. Hotel je delati povsod, v Stanovskem gledališču, Filharmonični družbi, javni glasbeni šoli, privatno. Pa se ni ustavil nikjer in povsod je bilo njegovo delo površno. Kot to je bilo neurejeno tudi njegovo skladateljsko delovanje. Pisal je vse, kar je streglo njegovi ambiciji in begu za zaslužkom. Njegove skladbe in priredbe tega časa so izrazito priložnostne, čeprav je imel po nadarjenosti in tehnični pripravljenosti vse možnosti, da bi ustvaril kaj tehtnejšega. Mar ga je poleg vihravega temperamenta in nedoslednosti, ki je morala biti ena izmed značilnih potez njegovega značaja, oviralo tudi družinsko življenje?

Tudi glede tega lahko le ugibamo, ker nam manjka potrebno gradivo, ki bi posvetilo v podrobnosti njegovega življenja. Pa se morda vendarle lahko opremo na nekaj znanih podatkov.

V prvem zakonu z Amalijo Horny so se mu rodile štiri hčere in sin Kamilo. Žena Amalija je veliko delala v Stanovskem gledališču in na filharmoničnih prireditvah. Njeno delovno področje je bilo široko, njeni načrti in cilji menda visoki, pa jih v Ljubljani ni mogla zadovoljiti in uresničiti. Skrb za številno družino in igralsko ter pevsko nastopanje

njegove žene, vse to je Mašku morda zmanjšalo koncentracijo, ki je potrebna za načrtno, v globino segajoče umetniško ustvarjanje. To pa seveda ni bil edini razlog, da se razgledani in sposobni glasbenik ni intenzivneje posvetil komponiranju. Vzrok je moral biti tudi v njem samem. Saj je značilno, da se tudi v njegovem poznejšem, čeravno plodnejšem delu niso rodile kdo ve kake kvalitete. Njegove skladbe kažejo, da so bile možnosti njegove ustvarjalne potence omejene in niso imele večjih razsežnosti. Zato se ta pač ni mogla izraziti tam in toliko, kjer in kakor ji ni bilo dano. Meje, ki jih je postavila narava, so neugodne razmere nedvomno še zožile. Tej trditvi v prid govori dejstvo, da se je Mašek pozneje, ko so se mu drobne vsakdanje skrbi umikale iz življenja, ustalil in v svojem ustvarjanju pokazal več kot poprej. Ko se je leta 1846 drugič poročil z Eliso Schrey, s katero je imel dve hčeri, se je še bolj umiril. Poleg drugih so menda tudi te spremembe znatno vplivale na obseg in kvaliteto rezultatov skladateljskega dela njegove zadnje razvojne faze.

Člani naturalizirane emigracije češkega in avstrijskega izvora so izdatno prispevali k razvoju klasicističnega obdobja na Slovenskem. V omenjeni petorici gre po kvaliteti največji pomen Schwerdtu, po raznovrstnosti delovanja in porabnosti pa Mašku. Höller, Schwerdt in Mašek so še posebej zaslužni zato, ker so glede kompozicijske tehnike in stilne orientacije vplivali na več domačih skladateljev. Höller na Riharja, Dolinarja in Potočnika in morda tudi na Mihevca, Schwerdt vsaj na Dolinarja in Levičnika, Mašek kljub vsem očitkom, ki so leteli na njegovo delo v javni glasbeni šoli, na Jurija Fleišmana, sina Kamila, Leopolda Belarja, deloma tudi na Davorina Jenka in Frana Gerbiča. Mikš ni imel med svojimi učenci nikogar, ki bi se v praksi izkazal kot skladatelj. Upoštevati pa je treba, da je bil čas njegovega delovanja v Ljubljani kratek, medtem ko nam rezultati njegovih prizadevanj v Kopru in Trstu s tega vidika niso znani. O Slaviku nam manjkajo podatki.

Iz navedene petorice so bili vsaj Höller, Schwerdt in Mašek poklicni glasbeniki. Če sem morda še ne moremo v celoti uvrstiti tudi Mikša in Slavika, pa sta jim bila

vsekakor blizu. Njune storitve kažejo, da prav tako spadata med profesionalne muzike, čeprav je šlo njuno delo tudi v drugih smereh. Vsi pa so pri nas pomnožili izvirni repertorij koncertne in operne glasbe in so bržkone spodbudno vplivali tudi na prizadevanja domačih ustvarjalcev.

Poleg Janeza Krstnika Novaka, ki mu pripada v razvijanju glasbenega klasicizma na Slovenskem posebno mesto, so delovali v tem obdobju kot skladatelji tudi nekateri drugi domači ljudje. Večidel so potekali s slovenskega ozemlja in so bili slovenskega ali nemškega rodu. Med njimi pa so tudi taki, ki so bili službeno vezani na Ljubljano in so se tu vključili v Filharmonično družbo; bili so člani njenega orkestra ter solisti na njenih koncertnih prireditvah. V posameznih primerih so pozneje zapustili to mesto, vendar so z njegovim glasbenim življenjem, ki so vanj prispevali tudi kot skladatelji, še nadalje vzdrževali trdne stike. Glede na njihovo vlogo smemo reči, da so se na Slovenskem nekako naturalizirali. Zlasti važen moment, ki govori za to, da jih smemo uvrstiti v ta okvir, pa je to, da tudi ti niso bili poklicni glasbeniki, ampak diletantje.

Primeri poklicnih glasbenikov iz vrst domačega elementa, ki bi delovali na slovenskih tleh deloma ali v celoti, so redki. Mednje spada Matija Babnik (Babnigg, Babnig), ki smo ga že srečali kot pevca ljubljanske škofovske kapele v času francoske okupacije. Za leto 1812 omenjajo nekega Babnika tudi akti Stanovskega gledališča, češ da je dobil predujem, ko je verjetno sodeloval ob ravno tako verjetnem gostovanju Ludovisijeve operne družine.[376] Ta Babnik je naveden kot muzik (»...dem Musikern Babnig...«), torej je bil instrumentalist. Ali gre za Matijevega brata Antona, ki je znan kot pevec, ali za Matijo, ni mogoče trdno določiti. Pevcev je imela Ludovisijeva družina dovolj. Razen v izjemnih primerih, ni bilo v navadi, da bi italijanski operisti množili svoje soliste z domačimi pevci, kakor je bil tudi Anton Babnik. Ta je bil sicer verjetno instrumentalist kot njegov brat Matija. Prav zato je rešitev nakazanega vprašanja nemogoča. Razen tega se

ponuja še možnost kakega tretjega Babnika, ki bi bil lahko muzik v letu 1812. Čeravno to ni verjetno, pa je le mogoče.

Anton in Matija Babnik sta bila gotovo dobra umetnika. V stanovski reduti sta 24. oktobra 1813 priredila, tako pravi poročilo, veliko vokalno in instrumentalno akademijo.[377] Kaj sta izvedla in kakšen uspeh sta imela, ne vemo. Morala pa sta imeti obsežen program, da sta lahko sama izpolnila prireditev. Matija je domnevno nastopil kot instrumentalist, Anton kot pevec. Lahko pa sta se oba predstavila z obeh strani, saj sta bila zelo verjetno oba instrumentalista in pevca.

Poslej izgine sled za Antonom, ki morda ni uspel ali pa se je izgubil kje v tujini. O Matiji Babniku je nekaj več virov. Včlanil se je v ljubljansko Filharmonično družbo, kjer ga članski seznam že za leto 1817 navaja med častnimi člani. Iz tega sklepamo, da je že tedaj odšel iz Ljubljane v tujino, kjer je poslej deloval na Dunaju. Značilno je, da ga omenjeni seznam že spočetka imenuje glasbenega umetnika (»Tonkünstler«), kar nam razločno priča, da mu je bila glasba poklic. Kje in pri kom se je izobrazil, ne vemo. Morda v Ljubljani, kjer je bilo v ta namen ob vstopu v 19. stoletje razmeroma precej možnosti, morda v tujini, kjer jih je bilo marsikje še mnogo več. Vsekakor je bil v Ljubljani najdalje do leta 1816 ali 1817. Prav tako ni znano, kje in kako je deloval zatem. Viri pravijo le, da ni bil samo pevec in instrumentalist, marveč tudi skladatelj.

Obseg njegovega ustvarjalnega dela je za zdaj tudi še neznan. Za domnevo o njegovi stilni orientaciji in skladateljski kvaliteti naj nam rabi »Sonate pour le Piano-Forte avec accompagnement de violon«, ki jo je posvetil baronici Juliji pl. Podmaniczky.[378] Pisana je v klasicističnem stilu in kaže izvrstno obvladanje kompozicijske tehnike in forme ter violinske in klavirske igre. Tu in tam se že čuti preblisk romantičnega izraza, ki pa se v klasicistični koncepciji celote izgublja. Najbolj očiten je v »Andante grazioso«. Invencija je v tej sonati kar široka in kaže samostojnega, čutečega in razmišljajočega muzika, čeprav se je oziral tudi po tujih vzorih in med njimi predvsem po Beethovnu in Mozartu. Babnik je bil dober skladatelj in v svojem času najbrž

tudi popularen. Gradivo o njem pa je še prepičlo, da bi nam bil njegov skladateljski lik jasnejši in bližji.

Drugi skladatelji iz vrst domačega in z njim neposredno zvezanega elementa, ki je popolnoma ali vsaj deloma ustvarjal na slovenskih tleh, so pripadali generaciji diletantov. S koncertnimi formami sta se ukvarjala najbolj Schubert in Jezber. Franz Schubert je bil po poklicu bančni uradnik in se je okrog leta 1826 preselil v Gradec. Prej aktivni član ljubljanske Filharmonične družbe je s tem postal častni član družbe, v kateri se je uveljavil ne le kot violinist, violist, pianist in pevec, ampak tudi kot skladatelj.[379] Na filharmonični akademiji 18. marca 1821 so izvedli njegove »Variacije za violo s spremljevanjem orkestra«, ki jih je igral sam. Na koncertih 14. januarja in 15. aprila 1825 pa je filharmonični orkester posredoval poslušalcem njegov »Concertante Pot-Pourri za klavir in violo s spremljevanjem orkestra«. Tudi tokrat se je skladatelj predstavil kot violist, medtem ko je klavirski part igrala Amalija Oblakova. Več podatkov o njem nimamo. Domnevno je napisal še druge skladbe, najbrž stilno usmerjene tako kot dela njegovih sodobnikov našega klasicističnega obdobja.

Vsaka zamenjava ljubljanskega Schuberta s slavnim dunajskim romantikom je seveda izključena. S tem je imel le skupno ime in to, da je bilo njegovo skladateljsko delo na ljubljanskih filharmoničnih koncertih skoraj hkrati s skladbami dunajskega Schuberta. Tudi ta je sicer pisal razne variacije, ki bi jih bil mogel izvajati ljubljanski filharmonični orkester. Vendar med prvimi in drugimi ni nobene zveze. To trditev dokazuje tudi spored omenjenega koncerta iz leta 1821, ki pravi, da bo »Variacije« igral skladatelj (»gespielt vom Herrn Verfasser«). Ta izvajalec in skladatelj je bil lahko le ljubljanski Schubert, ki ga kot skladatelja sporedi vedno označujejo s celim imenom, kot solista pa tako, kot kaže primer iz leta 1821.

V članskih seznamih ljubljanske Filharmonične družbe je za razdobje 1817—1832 omenjen tudi Augustin Jezber (Jetzber), ki je bil najprej uradnik v Ljubljani, nato pa v Celovcu in Gradcu. Deloval je tudi kot skladatelj.

Ohranila se je njegova »Ouverture in F dur«, ki jo je kot častni član poklonil ljubljanski Filharmonični družbi.[380] Instrumentalni sestav obsega 2 flavti, 2 oboi, 2 rogova, 2 fagota, 2 trobenti v F, timpane, violine, viole, violoncello in kontrabas. Stilno je uvertura klasicistična; oblikovno, tehnično in izrazno se avtor naslanja na Josepha Haydna in deloma tudi na Beethovna. Invencija je majhna, s tehnične



»OUVERTURE« A. JEZBERA
(naslovna stran, izvirnik v NUK, M.)

strani pa kaže skladba dobro verziranega, razgledanega muzika. Iz sporedov ni razvidno, da bi jo bil filharmonični orkester kdaj izvedel.

Schubertu in Jezberu sledi vrsta diletantov, ki so se skoraj izključno posvečali komponiranju družabnih plesov in med njimi zlasti »Deutsche«. Ta oblika kajpada ni identična z allemando, ki je bila nekoč del stare francoske suite. Pomeni novejši nemški nacionalni ples kot njegov sinonim (»Deutscher Tanz«). Bila je v tričetrtinskem taktu in se je uporabljala predvsem na Švabskem. Od tam se je konec 18. stoletja razširila tudi v druge dežele in je bila

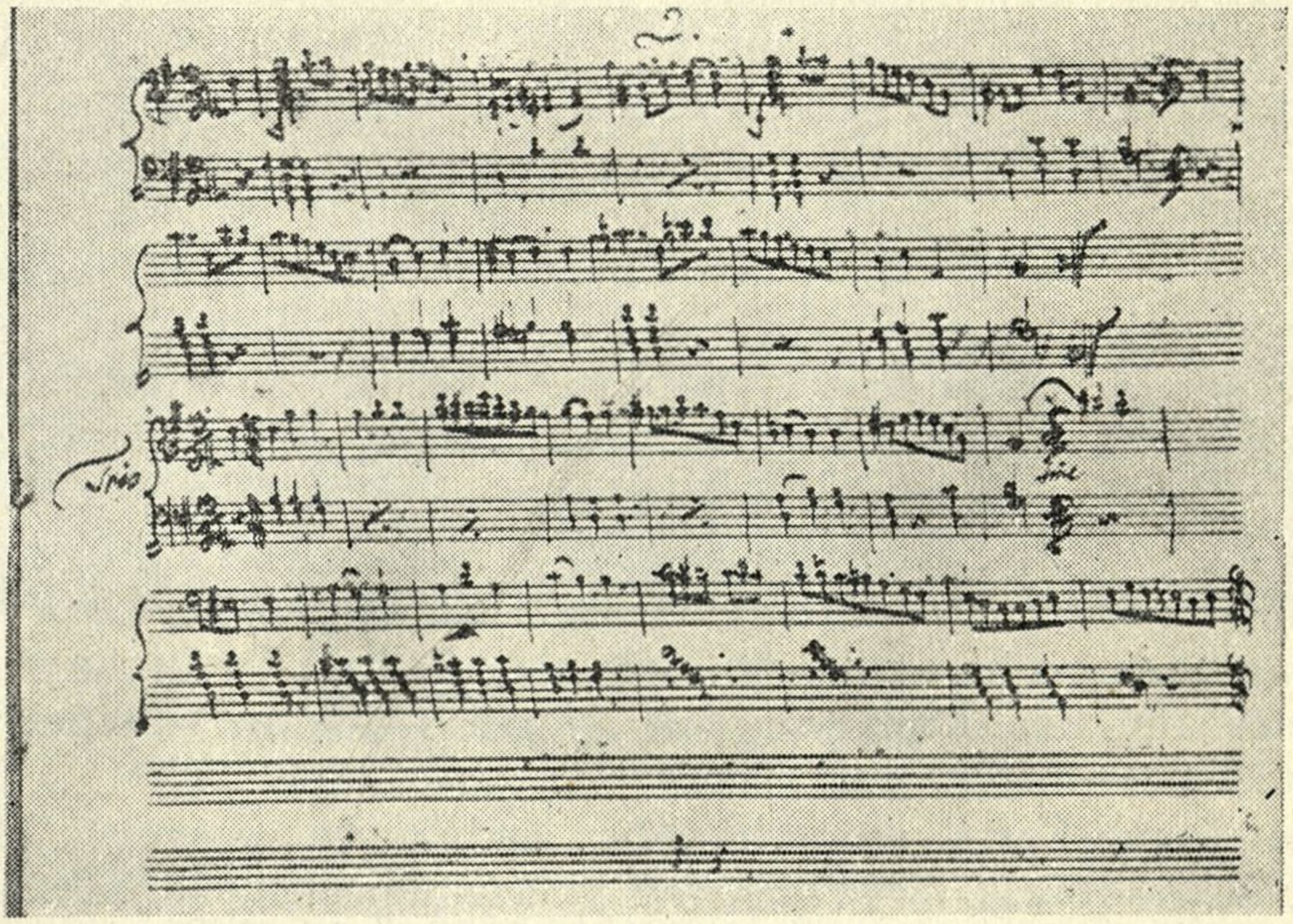
zelo priljubljena tudi v Parizu. Poslej je živela še desetletja in je bila pogosta na raznih družabnih prireditvah. Skladali so jo mnogi, tudi pomembni skladatelji, med njimi celo Mozart.[381]

Na Slovenskem je bila »Deutsche« aktualna zlasti v tridesetih letih 19. stoletja, poznali in uporabljali pa so jo tudi že prej in še pozneje. Mnogi primeri pričajo, da je bila najbolj zaželena v karnevalskem času, ko se je na plesih razlegala v dvorani stanovske redute. Igrali pa so jo tudi med dejanji ob uprizoritvah v Stanovskem gledališču. Tako pravi spored za 14. januar 1836, da bo nove »Deutsche« med dejanji igral ves gledališki orkester (»In den Zwischenakten werden neue Redout-Deutsche vom sämmtlichen Orchester-Personale aufgeführt«).[382] Podobnih primerov je v gledališki praksi še več.

Take plese je skladal Jožef Bosizio, akcesist državnega knjigovodstva in član ljubljanske Filharmonične družbe. Napisal je vsaj »Laibacher Redoute-Deutsche für den Carneval des Jahres 1831«, ki je bila za klavir in jo je posvetil Mariji Wagner roj. Schmidhammer. Ni pa se omejil le na to formo. Znano je, da je na filharmoničnem koncertu 2. junija 1821 igral flavtistični part svojih »Variacij za flavto in kvartet«. Podrobnejših podatkov o tej skladbi in zasedbi kvarteta, ki je bil skoraj gotovo godalni, nimamo. Stilno je bila skladba verjetno klasicistična kot njegova »Redout-Deutsche« in plesi te vrste drugih ljubljanskih skladateljev. Najbrž se je ukvarjal tudi z instrumentalnim prirejanjem skladb tujih avtorjev. Saj je menda on »Jos. B . . . . . o«, ki je aranžiral Moschelesov »Sextuor« za violino, violo, violoncello, flavto, klarinet in kitaro.[383] To kaže, da je bil dobro verziran in spreten v instrumentalni tehniki in tudi v glasbenih formah.

Za karneval v letih 1828 in 1829 je zložil »Laibacher Redout-Deutsche« Johann Carl Fischer pl. Wildensee. Ta sicer ni bil član Filharmonične družbe kot njegov brat Eduard, ki je bil v letu 1838 tudi član njene direkcije, tajnik in inspektor muzikalij, sicer pa gubernialni koncipist in pozneje okrožni glavar. Z ljubljanskim glasbenim in posebej družabnim življenjem je imel gotovo dobre stike,

sicer ne bi bil napisal omenjenih »Redout-Deutsche«, izmed katerih je prvo posvetil Adeli pl. Schwarzmann, drugo pa Wilhelmini pl. Prahl. Obe skladbi sta bili za klavir. Razen tega je Fischer napisal in izdal še dva zvezka samospevov s klavirjem pod naslovom »Steyrische Alpengesänge«. Stilno so njegove skladbe pisane v klasicističnem duhu. Tehnično ne presegajo ravni drugih skladateljev iz diletantskih



FRAGMENT IZ »REDOUT DEUTSCHE« V. KLEMENČIČA
(primerek v NUK, M.)

krogov, kar dovoljuje domnevo, da tudi sam ni bil poklicni glasbenik, ampak se je skladanju predajal zaradi ljubezni do te umetnosti.[384]

Več invencije kot Fischerjeva ustvarjalnost kaže izvrstno zložena, tekoča in prijetno zveneča »Redout Deutsche«, ki jo je napisal V a l e n t i n K l e m e n č i č (Clementschitsch), ljubljanski meščan in vsaj v letih 1817—1823 član Filharmonične družbe. Ta drobna, pa kljub temu muzikalno značilna skladbica je nastala nekje pred letom 1823. O tem sklepamo iz posvetila grofici Auersperg, rojeni pl. Wolkensperg, ki se

je leta 1815 poročila z grofom Raimundom Auerspergom in umrla že leta 1823.[385] Klemenčičevemu stilu zelo sorodno je pisal baron Louis Lazzarini, ki je bil tudi član Filharmonične družbe.[386] Zložil je vsaj »6 Redout Deutsche mit Trio's für den Carneval 1825 zu Laybach«, »Sechs Laibacher Schiessstatt Deutsche mit Trios für den Carneval 1827« in »VI Laibacher Redout Deutsche mit Trios für das Fortepiano für den Carneval 1830«. »Deutsche« iz leta 1827 je posvetil vsem ljubljanskim strelcem in lovcem (»... allen Herrn Schützen und Jägern Laibach ... gewidmet«), skladbe iz leta 1830 pa Mariji pl. Kreutzberg. Poleg teh sta znani še dve njegovi koračnici in »Laendler zu Cottillions für's Pianoforte mit Begleitung einer Violine«, ki ga je posvetil baronici Ceciliji pl. Lichtenberg. Vse njegove skladbe razodevajo dobro poznanje kompozicijske tehnike, pa tudi precejšnjo nadarjenost. Isto tehniko je uporabil tudi Leopold Ledenik (Ledenig), ki ga že poznamo kot pevca, violinista, kapelnika in vplivnega člana Filharmonične družbe, v kateri je imel važno vlogo vse do leta 1857, ko je umrl 2. oktobra v starosti 62 let.[387] Za omenjeno zvrst sta znana dva primera: »Sechs Laibacher Redout Deutsche samt Trios für den Carneval des Jahres 1828« in »Laibacher Redout-Deutsche mit Trio's für das Jahr 1830 ... für das Piano-Forte eingerichtet«. Zadnjo je posvetil Elisi pl. Schmidburg. V primerjavi s Klemenčičem in Lazzarinijem je bil Ledenik muzikalno šibkejši, tehnično pa prav tako spreten. Ledenik, ki se po Novaku uvršča med najuglednejše ljubljanske glasbene diletante, je skladateljsko deloval tudi pozneje, ko se je njegovih vokalnih kompozicij rahlo dotaknil celo romantični izraz. Ali je v tem času obsežneje komponiral ali ne, doslej še ne vemo. Znani sta le dve njegovi deli: uglasbitev Prešernovega »Mornarja« in »Nationalgarden-Lied«, ki je gotovo nastala med leti 1848—1850.[388]

»Deutsche« so poleg pravkar omenjenih diletantov in poklicnih glasbenikov Maška in Mihevca skladali gotovo tudi drugi ljubljanski glasbeniki iz diletantske družbe. Tako je znana neka »Redout-Deutsche« že iz leta 1809, vendar njen avtor na partituri ni omenjen.[389] Nemara je bil Janez



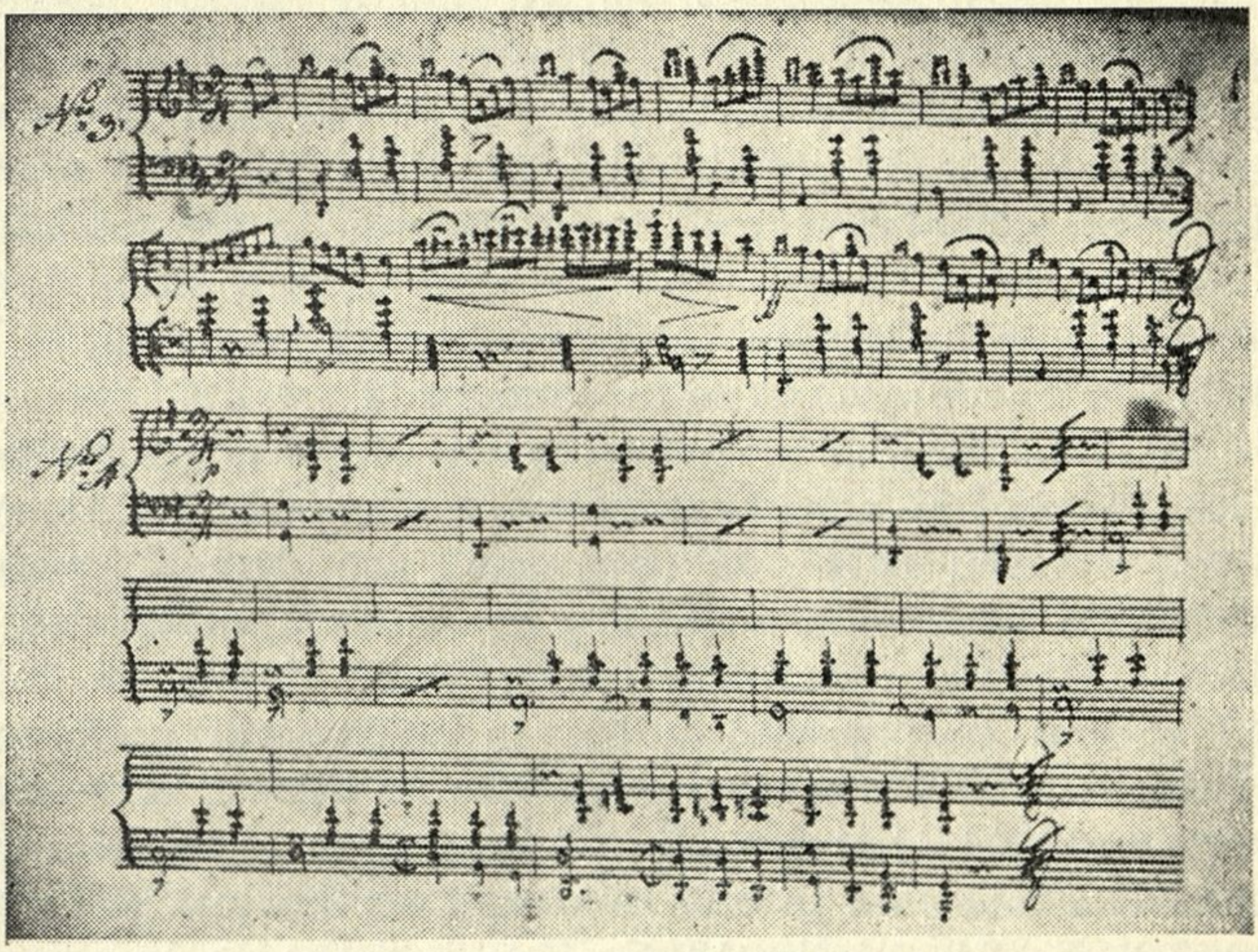
»SECHS LAIBACHER REDOUT DEUTSCHE« L. LEDENIKA
(naslovna stran, primerek v NUK, M.)

K. Novak, ki je bil v tem času menda še skladateljsko aktiven. Lahko pa bi bil tudi kateri drug glasbenik diletant, ki je bil član filharmoničnega orkestra ali njegov direktor, ali morda tudi kak poklicni muzik iz Stanovskega gledališča oziroma škofovske kapele. Možnosti je v tistem času in v tej smeri precej, kajti tako diletantje kot še bolj poklicni glasbeniki so bili izurjeni tudi v skladanju, čeprav so pretežno delovali reproduktivno.

V tem obdobju in stilu so nekateri glasbeniki poleg nemških plesov skladali tudi druge plesne oblike, ki so bile tedaj popularne. Carl Burger je avtor tehnično dobro pisane »Brücken-Fest-Quadrille für das Piano-Forte«, ki je datirana v Ljubljani leta 1843 in obsega Pantalon — Été — Poule — Trénis — Pastorelle — Finale. Zanimivejši od njega je Janez K. Dragatin, ki se je rodil leta 1794

v Maloščah pri Beljaku. Bil je učitelj v Weitensfeldu (1813 do 1815), Radwegu na Koroškem (1815), Kropi (1816—1817) in bržkone potem še drugod. Leta 1828 se je potegoval za mesto učitelja v ljubljanski škofiji. Nato je bil okrog leta 1835 učitelj v Gorjah, leta 1837 pa je prosil za službo na glavni šoli v Idriji in omenil, da je trenutno privatni učitelj v Ljubljani. V tej prošnji tudi pravi, da je zelo spreten glasbenik. Zatem je bil menda učitelj glasbe v Celovcu, 1849 pa je spet prosil za kako učiteljsko mesto na Kranjskem.[390] Svoje navedbe o verziranosti v glasbi menda ni pretiraval. Poleg tega, kar že poznamo iz poglavja o glasbenem delu med ljudstvom, je še mnogo gradiva, iz katerega se še bolje kažejo njegove glasbene sposobnosti. Tako je na področju cerkvene glasbe napisal tudi »Lateinische Messe«, ki je popolnoma klasicistična in polna posvetnega duha, saj zveni kakor zgodnjeklasicistična sonata, in »Tantum ergo«. Ta se je ohranil v Levičnikovem prepisu. Gotovo ga je napisal skladatelj pred omenjeno mašo, kajti v njem se še čutijo baročni elementi. V posvetni glasbi je zložil Dragatin vsaj »Laibacher Congressplatz-Walzer«, »Ringellocken-Walzer sammt einem Lieblingsmarsche« in »Ruinen-Walzer von Hochosterwitz«.[391] Vsi valčki so za klavir. Prvega je posvetil Joh. Nep. pl. Steinbergu, drugega Katarini pl. Altenfels. Naslovi skladb in posvetila dokazujejo, da je imel avtor dobre zveze tostran Karavank, čeprav je precej služboval na Koroškem. Tehnično so ti plesi podobni drugim našim primerkom te glasbene zvrsti, tudi muzikalno niso značilnejši. Mnogo izrazitejši je bil njihov skladatelj v cerkveni glasbi. Iz nje sklepamo, da se je vzdignil nad povprečje diletantske skladateljske družbe, ki je delovala v tem obdobju na Slovenskem. Faktura njegovih skladb namreč že presega splošno raven diletantskih ustvarjalcev, ki so bili sicer tudi zdaj še vedno spoštovani in razgledani glasbeniki in so bili v posameznih primerih med njimi dobri skladatelji, na primer Klemenčič, Bosizio in Lazzarini. Kot so se ti vzpeli nad večino svojih sodobnikov iz tega kroga na področju posvetne, se je na področju cerkvene glasbene ustvarjalnosti vzdignil Dragatin.

V okvir tedanje skladateljske diletantske družbe spada tudi Anton Ahčin, ki je bil po opisu Janeza Trdine slikar, pesnik, violinist in tudi skladatelj.[392] Prvič ga najdemo med člani ljubljanske Filharmonične družbe v letu 1838, ko je bil sodniški pripravnik. Dve leti pozneje je bil sodniški avskultant v Gorici, poslej pa upravni uradnik na raznih mestih. Seveda ni to isti Ahčin, ki je bil že leta 1823 član



FRAGMENT IZ »LAENDLER ZU COTTILLIONS« L. LAZZARINIJA
(primerek v NUK, M.)

Filharmonične družbe. Najbrž sta to oče in sin; če je to res, bi lahko sklepali o glasbeno nadarjeni slovenski rodovini, o kateri pa vedo za sedaj viri le malo. Kaj in kako je skladal Trdinov Ahčin, ne vemo, ker doslej še ne poznamo nobene njegove skladbe.

Poleg teh skladateljev diletantov so v obdobju klasike najbrž delovali še mnogi, ki so ostali anonimni. Saj je bila anonimnost tedaj zelo v navadi in priljubljena, največkrat iz družbenih razlogov in ne le med tistimi, ki so nastopali kot pevci in instrumentalisti, ampak tudi med skladatelji.

Naj navedem izmed mnogih le en primer. Spored filharmonične akademije, ki je bil 20. avgusta 1833, omenja tudi »Introduction und Variationen für die Flöte, mit theilweiser Benützung beliebter Motive aus der Oper: Zampa; verfasst von einem Herrn Dilletanten«.[393] Kdo je bil ta »gospod diletant«? Ne vemo. Le to je jasno, da je bil iz domače, to je ljubljanske družbe.

Tako se tudi vprašujemo, kdo neki je komponiral »Die Musik in drey Sonetten« na Richterjev tekst, posvečen deželnemu glavarju Jožefu grofu Sweerts-Sporku. Viri pravijo, da je skladbo na ta tekst, ki je bila morda v obliki kantate, leta 1819 izvedla ljubljanska Filharmonična družba. Kdo je bil glasbeni avtor, ne razberemo iz teh podatkov. Gotovo pa eden izmed tedanjih ljubljanskih skladateljev, diletant ali profesionalec. Nadaljnja ugibanja o njem bi bila odveč, ker na vprašanje ne bi odgovorila.

Na isto vprašanje naletimo ob tekstu »Notervsetje Meſta Parisa inu zele Franzosouske Dushele. Na 31. Mali traven v' Lettu 1814«, ki obravnava zgodovinski dogodek vkorakanja združenih vojska v francosko prestolnico. To pesem je domnevno napisal Jaka (Jakob) Zupan, ki je leta 1813 spesnil tudi pesem v čast avstrijskemu polkovniku Milutinoviću.[394] Nas zanima pripomba na tekstu, ki se včasih navaja tudi kot »Notre vsetie Meſta Pariza inu zele franzosouske Dushele«, da je bila ta pesem »composita & cantata Camnicii die 24. Aprilis 1814«. Kdo in kako jo je uglasbil?

Na drugo vprašanje bi odgovorili nekoliko laže, čeprav tudi tega ne moremo natančno pojasniti. Zajeten tekst bi lahko služil za oblikovanje kantate, ki je bila priljubljena forma za slavnostne priložnosti. Tako je bila najbrž komponirana tudi ta pesnitev. Na prvo vprašanje pa je še teže odgovoriti zato, ker pravi podatek, da je bilo »Notervsetje« peto oziroma izvedeno v Kamniku. Mar ga je uglasbil kak kamniški skladatelj? Nekdanji kamniški regens chori in skladatelj Jakob Zupan ni več živel, ko je nastala omenjena pesem njegovega soimenjaka. O skladateljih, ki bi delovali v prej glasbeno živahnem Kamniku po Zupanovi smrti, pa ne vemo nič. Pač sta bila skladateljeva neposredna naslednika na koru kamniške župnijske cerkve Andrej

Podlipnik in Andrej Rebernik. Toda ta dva sta bila le bolj organista in noben vir ne potrjuje, da bi tudi skladala, kaj šele, da bi bila v tem nasledila avtorja »Belina«. Tako nimamo s kamniške strani nobene opore, ki bi pomagala slediti za glasbenim oblikovalcem »Notervsetja«. Vsekakor pa je mogoče, da je to pesnitev uglasbil kak ljubljanski skladatelj, saj je bilo v tem mestu in v tistem času dovolj za komponiranje sposobnih glasbenikov. Morda sam Janez K. Novak? Morda Höller, Schwerdt ali kdo drug? Spet smo v domnevah, ki ne dajo odgovora. Žal tudi glasbene partiture ne poznamo. Domnevno je bila vokalno-instrumentalna, če je bilo »Notervsetje« v obliki kantate, kar pa v preprosti zasnovi tudi ne bi bilo nujno in bi v tem primeru zadoščal vokal.

Ustvarjalna prizadevanja klasicističnega obdobja so bila na Slovenskem zelo raznolika. Segla so na področje cerkvene in posvetne glasbe, na drugo še veliko bolj kot na prvo, kar se ujema z značilnostmi glasbene umetnosti nasploh, ki je tedaj še bolj kot prej gojila posvetno ustvarjalnost in ji je dajala odločno prednost. Tudi pri nas so sicer enako kot drugod še vedno nastajale cerkvene skladbe, v glavnem maše, ofertoriji, graduali, tantumi. Njih pomen in število pa sta nasproti preteklosti občutno padla in oglašali so se celo skladatelji, ki se tej kompozicijski veji sploh niso posvetili, kar je bilo v prejšnjem razvoju skoraj nemogoče. Nasproti temu pa je rasel obseg skladateljskega dela, ki se je usmerjal v posvetno glasbo. Tej so se odpirale vedno širše možnosti in ustvarjal jo je vedno večji krog skladateljev, ki so pisali razne koncertne forme, med njimi tudi simfonije, komorne, klavirske in plesne skladbe ter glasbo za gledališke namene.

Na zunaj so ta prizadevanja popolnoma analogna prizadevanjem, ki označujejo veliki glasbeni svet tedanje dobe. Analogija je bila v nekem smislu tudi v resnici. Predvsem glede stilne orientacije, ki je bila v našem ustvarjanju ista kakor drugod. Ob koncu razsvetljenega stoletja je še obremenjena s preostanki baroka in galantnega stila, ki so se poslej čedalje bolj izgubljali in se končno popolnoma umaknili klasicističnemu izrazu. Ta je polagoma obvladal tudi večino naših skladateljev, ki so se vanj usmerili zaradi

lastnih naprednih naziranj in pod vplivom celotnega evropskega glasbenega ozračja kot mnogi njihovi vrstniki v tujih deželah. Sprejeli so ga z vsemi njegovimi značilnostmi, tudi takimi, ki so že pomenile odklon od tega, kar so si zamislili in v svojem delu uresničili vodilni usmerjevalci glasbene klasike.

Idejno so bili torej naši ustvarjalci na isti liniji kot njihovi sodobniki drugod. Tudi po oblikah, ki so jih komponirali, se niso razlikovali od njih. Prav tako so sledili za temi vzori, ki so vodili in usmerjali stil tujih skladateljev. Mojstri dunajske klasike so jim kazali pot, po kateri naj krenejo. In tja so tudi šli. Najbolj po Haydnovih in Mozartovih stopinjah, manj po Beethovnovih, ki so bile zaradi novih oblikovalnih prijemov zanje menda pretežke, da bi jih lahko prilagodili svojim pogledom in zmogljivostim. Poleg tega je marsikoga izmed njih mikala spevnost italijanske opere, ki je zapustila v njihovi ustvarjalnosti take ali podobne sledove kot v skladbah njihovih vrstnikov zunaj slovenskih etničnih meja.

Do sem se značilnosti ustvarjanja v tem obdobju na Slovenskem ne ločujejo od značilnosti kjerkoli drugod. Rezultati pa niso enaki. Razvojne možnosti namreč niso bile iste in so se neposredno kazale tako v obsegu kakor v kvaliteti dela in v njegovih dosežkih.

Kranjska prestolnica je bila sicer torišče zelo živahnega kulturnega dela in je bila v tem čedalje vplivnejša za celotno slovensko ozemlje. To pa je bilo v tedanji državni ureditvi bolj obrobnega pomena; za centralno vlado je bilo nacionalno in politično vprašanje važnejše kot kulturno. Posledice takega položaja in pojmovanja so se čutile tudi v kulturnem življenju Ljubljane, ki je bila že tako majhno mesto in začasno zaradi nastalih družbenih in upravnih sprememb kulturno manj pomembna kot prej, ko je njeno duhovno fiziognomijo v glavnem oblikovala aristokracija. V prehodni situaciji je novi, meščanski razred postopoma sicer prevzemal funkcijo kulturnega nosilca in jo tudi dokončno prevzel. Zaradi ovir, ki jih je povzročala predvsem družbena politika, pa teh funkcij še ni mogel opravljati tako, kot bi bilo potrebno za razmah kulturnega življenja in za njegovo


Die Musik,
in drey Sonetten,
ehrfurchtsvoll geweiht
Seiner Excellenz dem Hochgebornen Herrn Herrn
Joseph Grafen von Sweerts-Spork,
K. k. k. M. Kämmerer und geheimen Rathe,
des königl. ungar. St. Stephansordens-Commandeur als unserem gnädigsten
Landesgouverneur
von der
philharmonischen Gesellschaft
in Laibach.
1819.

»DIE MUSIK IN DREY SONETTEN«
(naslovna stran, primerek v FA, NUK, M.)

vzporeditev z življenjem, kakršno je bilo po deželah z ugodnejšimi razvojnimi razmerami. Treba je tudi upoštevati, da na Slovenskem v tistem času narodnostno vprašanje ne le še ni bilo rešeno, ampak se načrtno in zavestno niti še ni začelo reševati, kar je neposredno in negativno vplivalo tudi na udeležbo slovenskega ustvarjalnega elementa v kulturnem dogajanju dežele.

Tako so bile tudi možnosti za obsežno in uspešno skladateljsko delo manjše, kot bi bile zaželene in potrebne. V ljubljanskem mestu se še vedno niso zbirali važnejši ustvarjalci. Odvračalo jih je to, ker ni bilo v Ljubljani pomembnejših cerkvenih in upravno-političnih instanc, s katerimi bi se povečale možnosti razkošnejšega kulturnega dogajanja. Celo domači skladatelji so odhajali s slovenskih tal, ker so v večjih središčih pričakovali več uspeha. V Ljubljano so sicer kljub temu prihajali številni tuji glasbeniki, potrebni škofovski kapeli, filharmoničnemu orkestru, Stanovskemu gledališču in javni glasbeni šoli. Vendar pa med njimi ni bilo prominentnih mojstrov; ti so se lahko bolje razvijali v velikih mestih z razsežnejšimi oblikami glasbenega dela, kjer so imeli ugodnejše perspektive za lastno skladateljsko delo in njegov efekt. Naše glasbene vrste so množili predvsem skladatelji, ki so prišli na Slovensko zaradi zaslužka ali po naključju. Med temi so se posamezni vzdignili tudi nad povprečje, a ne v širšem, marveč le v lokalnem merilu. Čeprav njihove skladbe nimajo večjih in razvojno pomembnejših kvalitet, pa so le tehten prispevek k našim ustvarjalnim prizadevanjem tistega časa. Njihova vloga je bila na Slovenskem važna predvsem zato, ker so bistveno sodelovali pri uveljavljenju novega, klasicističnega stila in širjenju novih pridobitev kompozicijske tehnike. V tem je tudi njihov pomen, kolikor se nanaša na oblikovanje tehnične ravni našega skladateljskega dela tedanjega časa.

Glavno skladateljsko delo klasicističnega obdobja so potemtakem na Slovenskem opravili tujci, izmed katerih so se mnogi pri nas naturalizirali in jih smemo zato prištevati k domačim skladateljem. Njihova prednost je bila zlasti v tem, da so bili večinoma poklicni glasbeniki, ki so imeli že zaradi svoje izobrazbe vse tehnične možnosti za skladateljsko delo. Medtem so iz vrst zares domačega elementa, ki je le tu in tam dal kakega poklicnega glasbenika, ustvarjali skoraj izključno diletantje. Ne glede na to, kje in kako so se urili v kompozicijski tehniki, so bili tudi ti v mnogih primerih tehnično izvrstno pripravljeni in razgledani. Spomnimo se le Janez Krstnika Novaka, Valentina Klemen-

čiča ali barona Louisa Lazzarinija. Že samo to, da so se z glasbo ukvarjali le kot ljubitelji, pa je zarisalo razlike v način njihovega glasbenega dela in dela, ki so ga opravljali poklicni skladatelji. Te razlike so se še zaostrile v ustvarjalni praksi, ki je nujno povzročila, da so diletantje le redko skladali večje glasbene oblike. Večinoma so se omejevali na plese raznih vrst, ki niso imeli izrazitejših umetniških kvalitet in jih njihovi avtorji niso namenili za koncertne odre, ampak za družabne namene. Take plese so seveda skladali tudi poklicni glasbeniki, ki jim je bilo tako delo zlasti v gledališču tudi dolžnost. Že zaradi narave svojega dela pa so se ti morali usmerjati tudi v ustvarjanje na koncertnem in gledališkem področju in so zato segali tudi po večjih glasbenih formah.

Razlike, ki jih je prineslo klasicistično obdobje tudi na Slovenskem, so glede ustvarjanja v primerjavi s preteklostjo občutne. V vsakem oziru. Ne le po stilu in obsegu dejavnosti ter socialnem in narodnostnem sestavu skladateljev. Tudi ne samo po tem, da se je polagoma in vedno bolj širil krog poslušalcev, ki so bili sposobni dojemati in razumeti plodove ustvarjalnih prizadevanj. Nov duh se je čutil tudi v tem, da so skladatelje baročnega obdobja naše glasbene umetnosti, ki so bili malone v celoti diletantje, zdaj vedno bolj preraščali poklicni ustvarjalci. Ta družbena faza, ki je v svojem začetku nudila meščanskim diletantom najugodnejše možnosti in je spodbudila tudi njihove ustvarjalne ambicije, jim je pozneje zaradi lastnih in umetnostnih razvojnih zakonitosti sama začela odvzemati pomen in vlogo. Zdaj je dobivala razmejitev med poklicnim in diletantskim skladateljskim delom vedno jasnejše oblike, začelo se je postopno odmiranje diletantov. Kot povsod po Evropi, kjer se je glasbena umetnost razvijala podobno, se je pokazalo spreminjanje fiziognomije skladateljskega kroga in njegovih dosežkov tudi na Slovenskem.

PREHOD OD KLASIKE
K ROMANTIKI

Obdobje klasicizma je dalo na Slovenskem rezultate, ki so v reprodukciji večji kot v produkciji. Omogočala in podpirala so jih predvsem načrtna prizadevanja ljubljanske Filharmonične družbe. Pomagalo je tudi delo italijanskih operistov in nemških gledaliških družin. Po svoje je prispevala celo javna glasbena šola, še bolj pomembni pa so bili zanje posebni filharmonični oddelki, ki so skrbeli za vzgajanje mladega glasbenega naraščaja. Tedaj so polagali tudi temelje glasbene kritike, ki je dobivala s F. Kausom, L. Kordešem, L. Ledenikom, H. Costo in raznimi drugimi znanimi in anonimnimi pisci svoje prve oblike.

Tisti čas je bil sad novih umetnostnih in družbenih gibanj. Odseva tudi iz Riharjevega, Potočnikovega in Dolinarjevega dela. Poleg modificiranih vplivov umetne glasbe na ljudsko in ustreznega dela ljudskih muzikantov in pevcev je dobil preprosti človek s skladbami teh avtorjev prvi razvojni tip umetne ustvarjalnosti, namenjene njemu in njegovim potrebam.

Čeprav so bili dosežki plodni, pa vendar niso bili takšni, kot bi jih pričakovali v primerjavi s preteklostjo in bi bili koristni za celoten polet glasbene umetnosti. Vzroki so razni, zaradi njih je upadalo tudi glasbeno delo v provinci, kjer je bilo nekoč mnogo bogatejše. Pojasnjuje jih zlasti nastop meščanskega razreda, ki si je šele oblikoval estetski okus in utrjeval vlogo usmerjevalca glasbenega življenja. Njegove storitve so poleg tedanjega političnega kurza, ki izven Metternichovega koncepta ni dovolil sprostitve, zmanjševali tudi z njim povezani notranji družbeni problemi. Ti so bili zaradi upravnih sprememb še bolj občutljivi in še manj spodbudni za glasbeno rast. Zlasti jih je oviralo to, da je bil novi razred sestavljen večinoma iz nemškega elementa, ki mnogim zahtevam in potrebam

očitno ni ne znal in ne mogel v celoti zadostiti. Priliv iz vrst slovenskih ljudi je bil razmeroma neznaten.

Glede stilne orientacije med klasicističnim obdobjem na Slovenskem in v raznih deželah Zahodne Evrope ni načelnih razlik. Te se kažejo le v obsegu opravljenega dela in v pomanjkanju ustvarjalcev, ki bi vplivali na razvoj glasbe v širšem, evropskem merilu. V zvezi z njimi je treba morda omeniti še poskus, da bi odpravili italijanske vplive; če bi se to uresničilo, bi povzročilo tudi nekaj sprememb v stilnem izrazu. Do devetdesetih let razsvetljenega stoletja se je tako rekoč vse, kar se je dogajalo v glasbi na Slovenskem, ravnalo po zgledih italijanske glasbe. Tedaj so se začeli kazati nekateri novi elementi. Uspehi dunajske klasike so bili tako veliki, da so zapustili pomembno sled tudi v našem glasbenem življenju. Vendar so segli bolj v koncertno delo kot na področje odrske glasbe. Občinstvu so bile italijanske in francoske opere še vedno mnogo ljubše od nemških singspielov in oper nemških avtorjev. Zato je bil v operni reprodukciji proces preusmeritve od juga in zahoda proti severu počasen in manj učinkovit, kot je s svojimi nasledniki vred želel Jožef II. Z nemškim nacionalizmom obarvana prizadevanja ga niso ne pospešila ne presadila v resničnost. Čas v ta namen še ni dozorel.

Glasbena umetnost na Slovenskem se je potemtakem stilno razvijala tako kot povsod tam, kjer je cvetel klasicizem. Poleg prej omenjenih razlik jo od večine drugih dežel loči le to, da zaradi zapoznelega narodnostnega razvoja Slovenci še niso odločilneje in obsežneje prispevali h glasbenemu delu na domačih tleh. Svobodni narodi so imeli srečo, da so — v preteklosti njihovo plemstvo in zdaj meščanstvo, ki sta si sledila kot nosilca glasbene kulture — sestavljali domači ljudje. Tega pri Slovencih ni bilo. Med našim meščanstvom je bilo le malo slovenskih ljudi. Čeprav so se večinoma zavedali svojega rodu, so se največkrat še ti prilagodili miselnosti in življenjskemu načinu tujega elementa in še niso občutili diferenc, ki so jih narodnostno delile od Nemcev. Skupno z njimi so sodelovali tudi pri uresničevanju glasbenih ciljev. Rezultati takega stanja, ko ni bilo mogoče pritegniti več poklicnih glasbenikov ali

ljubiteljev glasbe iz slovenskih vrst, pa so se pokazali v učinkih glasbenega dela na slovenskem etničnem ozemlju. Ti so bili mnogo manjši, kot bi bili v drugačnih razmerah.

Preprosto ljudstvo seveda ni sodelovalo pri glasbenem delu ne na Slovenskem ne tam, kjer je bilo sestavni in največji del svobodnih narodov. Povsod se je bogatilo le s svojo, ljudsko pesmijo in z napevi, ki so jih ustvarjali njegovi, ljudski pevci. Njegovo življenje so tu in tam spremljali tudi muzikanti, ki so bili istega stanu. Pri nas in drugod so bili kmečki ljudje deležni sorodnih poskusov, ki so hoteli v klasicističnem obdobju reformirati cerkveno in tudi posvetno glasbo. Tudi v tem se je torej situacija na Slovenskem ujemala s situacijo severno in zahodno od naših meja.

Glasbeni razvoj klasicističnega obdobja na Slovenskem pa se je bistveno razlikoval od razvoja pri drugih južnoslovanskih narodih. Pri Bolgarih in Makedoncih ta čas še ni bilo znamenj o delu na področju umetne glasbe. Srbi so v tej smeri šele tipali in začeli skromno poskušati komaj v tridesetih in štiridesetih letih 19. stoletja. Pri severnih Hrvatih so nastajale podobne pesmarice kot na Slovenskem v cerkveni glasbi za preproste ljudi. Prva večja prizadevnost za umetno glasbo se je pokazala šele ob prehodu iz razsvetljenega stoletja in rodila začetne uspehe z ilirskim gibanjem. Nekdaj glasbeno bogata Dalmacija je tedaj že usihala. Iz njenega ljudstva je sicer izšel odlični skladatelj Ivan Mane Jarnović, ki je sledil za Haydnovimi in Mozartovimi zgledi in se torej usmeril v klasicizem. Deloval pa je večidel v tujini in ni oplodil glasbenega duha svoje ožje domovine.[395] Več je prispeval vanj Antun Sorkočević (1775 do 1841), ki je živel in deloval v Dubrovniku. Njegov primer nam dovoljuje sklep, da je bilo glasbeno življenje tedanjega Dubrovnika sodobno, klasicistično usmerjeno. Vendar je to mesto že skoraj povsem izgubilo svoj nekdanji glasbeni sijaj in še daleč ni več pomenilo tistega, kar v preteklosti.

Tako kaže, da so med vsemi južnoslovanskimi deželami najbolj intenzivno glasbeno delali na Slovenskem in tu načrtno sledili za ideologijo klasicističnega stilnega naziranja. Zato se je v ožjem smislu to ozemlje neposredno vključilo

v prizadevanja evropskega glasbenega klasicizma in prispevalo svoj delež, kolikor so mu dovolile razvojne okoliščine.

Glasbeni razvoj tega obdobja na Slovenskem je zanimiv tudi v primerjavi z literarnim delom in prizadevanji na področju likovne umetnosti.

Tudi slovstvo se je idejno sorodno usmerilo, vendar se je od glasbe le precej razlikovalo. Ta ni imela podobnih ali ustreznih osebnosti, kot so bili v literaturi Linhart in Vodnik, Čop in Prešeren. Novak, Rihar ali kdorkoli drug izmed slovenskih ljudi se ni mogel z njimi primerjati ne po idejnem konceptu, ne po formatu, dosežkih in pomenu. Ker ni bilo takih ustvarjalcev, je glasba nasproti literaturi zaostala, kolikor gre za čas, v katerem nastopi romantizem, in za začetek snovanja specifično slovenske ustvarjalne poti. Nekakšno kozmopolitsko pojmovanje se je pri nas v glasbi obdržalo dalje kot v drugih umetnostnih panogah in posebej v literaturi. To pa je zadržalo nastop razvojno izredno pomembnega trenutka, ko se je naše glasbeno delo razcepilo v dve samostojni, narodnostno pogojeni liniji.

Manj je bila glasba stilno sorodna z našo likovno umetnostjo tistega obdobja. Slikarja Janez Potočnik in Leopold Layer sta tudi ob prehodu v novo, 19. stoletje še nadaljevala barok. To razvojno razdobje je na Slovenskem zaključil šele Matevž Langus, ki je do leta 1837, ko ga je v tem nasledil Kurz Goldenstein, slikal tudi dekoracije za predstave Stanovskega gledališča.[396] Bil je sicer učenec dunajskega klasicizma, a se je še orientiral v barok, iz katerega je pozneje neposredno segel v romantiko.[397] Stilno je deloma soroden z Riharjem. Kakor je ta na Slovenskem zadnji skladatelj, ki je deloma še ustvarjal v baročnem stilu, je Langus zadnji baročni slikar. Le da je v glasbi Riharjev baročni izraz skoraj izjema, medtem ko je Langusov bistven za našo likovno umetnost tistega obdobja. Te se je klasicizem dotaknil le bežno. Našo glasbeno dejavnost pa je vodil nekaj desetletij in vanjo zarisal svoje značilnosti.

S širšega vidika je trajalo obdobje glasbene klasike na Slovenskem skoraj do sredine 19. stoletja. Spremembo njene podobe je napovedoval prelom v pojmovanju umetniškega oblikovanja. Utemeljil ga je že Beethoven, ki je

s svojo simfonično dramo ustvaril tak vrhunec, da ni imela več možnosti nadaljnjega razvoja. V idealno dovršeno misel je ujel ravnotežje forme in vsebine, nato pa začel vnašati vanjo nove elemente. Njegov revolucionarni duh se ni zadovoljil s sintezo razuma in čustva. Gnal ga je, da je začel podirati, kar je sam zgradil. Beethoven je iskal in našel nove možnosti za nezadržano sprostitev čustva, ki so ga principi klasicističnega oblikovanja še vklepali. Prežet z idejami velikih družbenih tokov, ki so se vedno bolj prelivale v resničnost, je krenil v novo smer. Odprl je pot v romantizem.

Potemtakem je vzklilo novo gibanje že v času, ko je bila klasika še v največjem vzponu in ni na zunaj niti najmanj kazalo, da se bo že v bližnji prihodnosti umikala novemu stilu. Ta pa je s svojimi idejami, ki so oznanjale beg iz forme v prostrani svet ljubezni do ljudi na eni in mistike na drugi strani, spočetka malone neopazno in nato vedno odločneje zajemal vsa področja glasbene umetnosti.

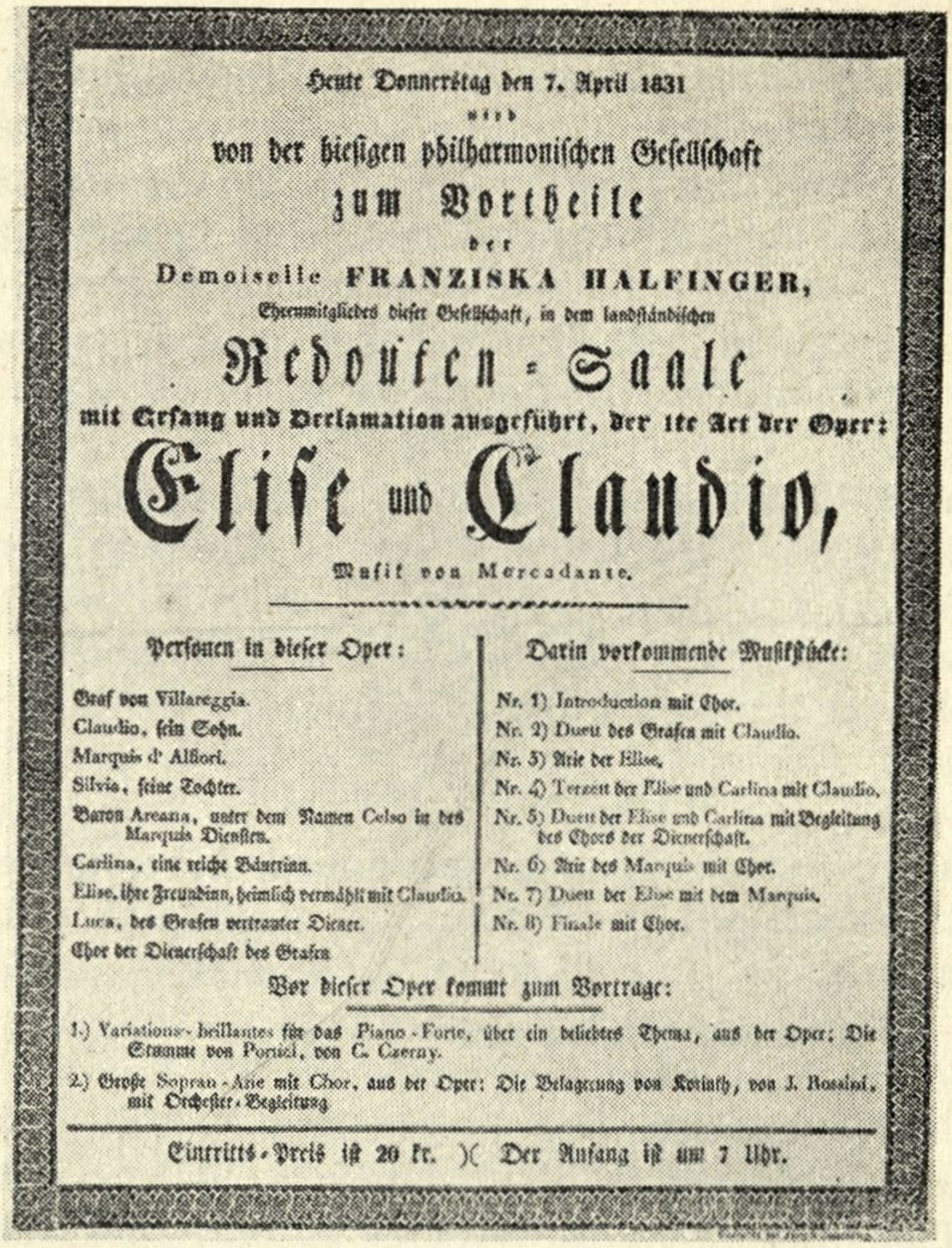
Romantizem je vplival tudi na naše glasbeno življenje. Najprej je bil v znamenju prehoda. Tudi zgodnja romantika je še vsebovala mnoge klasicistične značilnosti. Otresla se jih je šele pozneje. Zato njen nastop ni presenetil. Ni kazalo, da bi hotela prelomiti s preteklostjo. In vendar je prelomila.

Seme glasbenega romantizma je zasejala že Beethovnova »Pastoralna simfonija«, ki je bila navzlic klasicistični zasnovi izrazno že precej romantična. Kmalu nato, leta 1821, tri leta po ljubljanski izvedbi te simfonije, so se filharmonični obiskovalci seznanili tudi z mladim, nadarjenim Schubertom, ki je bil že pravi predstavnik glasbene romantike. Ta je bil odslej s samospevi, zbori, komornimi in drugimi instrumentalnimi skladbami vedno pogosteje na sporedih ljubljanskih filharmoničnih koncertov. Postopoma so se mu pridruževali še drugi skladatelji, ki so bili že izrazito usmerjeni v romantiko ali jih je vanjo počasi vodila njihova razvojna pot. Zlasti od leta 1822 naprej je romantika vedno razločnejša na ljubljanskih koncertih. V tem letu so filharmoniki prvič izvedli tudi uverturo k operi »Čarostrelec« C. M. v. Webra, ki ga imajo sicer za začetnika nemške romantike, a je bil še blizu klasicizmu in še ves v njegovih

sponah. Romantičen je bil toliko, kolikor je v svojih operah segal v pravljični svet in si v glasbi prizadeval upodobiti čustveno razpoloženje snovi. V »Čarostrelcu« so še dialogi, govorjeni podobno kot v starem nemškem singspielu. Izraziteje je krenil v romantiko z opero »Euryanthe«, v kateri je že uporabil vodilni motiv (Leitmotiv), ki je pozneje postal Wagnerju sistem. Lovski zbor iz »Euryanthe« so ljubljanski koncertni obiskovalci poslušali že leta 1823, ko so spoznali tudi Webrov »Koncert za klavir«. Kot Schubertova so bila tudi Webrova dela poslej večkrat na ljubljanskih koncertnih programih.[398]

Romantične skladbe so se uveljavile v ljubljanskem koncertnem življenju že v razdobju, ko sta o programski politiki odločala Mašek in Beneš, izrazita zagovornika klasicistične linije. To je zagovarjal tudi Ledenik, ki pa ni bil osebnost, kakor sta bila Mašek in zlasti Beneš. Tako je razumljivo, da je moral kljub svojim načelom nadaljevati njuna prizadevanja, ki so bila široka in so razmeroma zgodaj uvedla na Slovenskem romantiko. Pač zato, ker sta Mašek in Beneš razumela novi čas. Hkrati pa sta morala upoštevati še zahteve koncertnega občinstva, ki se jim je Ledenik prilagodil še bolj.

Po letu 1829 so bile izvedbe Schubertovih in Webrovih skladb še številnejše kot prej, poleg njiju pa so se pogosto vrstila tudi dela manj pomembnih romantično usmerjenih skladateljev. Še odločneje se je usmerila v romantizem ljubljanska programska politika v letu 1839, ko je bil prvič na filharmoničnem sporedu »Grande Valse de Bravour« skladatelja Franza Liszta. Tedaj so v Ljubljani poslušali tudi zbor in koral iz oratorija »Paulus«, ki ga je napisal Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ta je bil tudi romantik, vendar bolj po izrazu kot po formi, ki je bila pri njem v glavnem še vedno klasicistična. V vrsti romantikov je leta 1843 sledil Giuseppe Verdi in šele leta 1844 Frédéric François Chopin, čigar »La ci darem la mano, Varié pour le Piano« so izvedli na filharmoničnem koncertu 6. decembra v križanski dvorani. Eden najpomembnejših predstavnikov glasbenega romantizma, Robert Schumann, se je pridružil tem osebnostim leta 1844 in nekako zaključil ta stilni krog.



Heute Donnerstag den 7. April 1831
wird
von der hiesigen philharmonischen Gesellschaft
zum Vortheile
der
Demoiselle FRANZISKA HALFINGER,
Ehrenmitgliedes dieser Gesellschaft, in dem landständischen
Redouten-Saale
mit Gesang und Declamation ausgeführt, der 1te Act der Oper:
Elise und Claudio,
Musik von Mercadante.

Personen in dieser Oper:

Graf von Villareggia.
Claudio, sein Sohn.
Marquis d' Alfori.
Silvia, seine Tochter.
Baron Arcana, unter dem Namen Celso in des Marquis Diensten.
Carlina, eine reiche Bäuerinn.
Elise, ihre Freundinn, heimlich vermählt mit Claudio.
Luca, des Grafen vertrauter Diener.
Chor der Dienerschaft des Grafen

Darin vorkommende Musikstücke:

Nr. 1) Introduction mit Chor.
Nr. 2) Duett des Grafen mit Claudio.
Nr. 3) Arie der Elise.
Nr. 4) Terzett der Elise und Carlina mit Claudio.
Nr. 5) Duett der Elise und Carlina mit Begleitung des Chors der Dienerschaft.
Nr. 6) Arie des Marquis mit Chor.
Nr. 7) Duett der Elise mit dem Marquis.
Nr. 8) Finale mit Chor.

Vor dieser Oper kommt zum Vortrage:

1.) Variations-brillantes für das Piano-Forte, über ein beliebtes Thema, aus der Oper: Die Stumme von Portici, von C. Czerny.
2.) Große Sopran-Arie mit Chor, aus der Oper: Die Belagerung von Korinth, von J. Rossini, mit Orchester-Begleitung

Eintritts-Preis ist 20 kr.)(Der Anfang ist um 7 Uhr.

NAZNANILO O FILHARMONIČNI IZVEDBI PRVEGA DEJANJA OPERE »ELISA E CLAUDIO« (Mercadante, primerek v FA, NUK, M.)

Kmalu nato so se namreč tudi na Slovenskem začele oglašati nove stilne težnje, ki so se izrazile v sporedih s primeri Wagnerjeve glasbe.

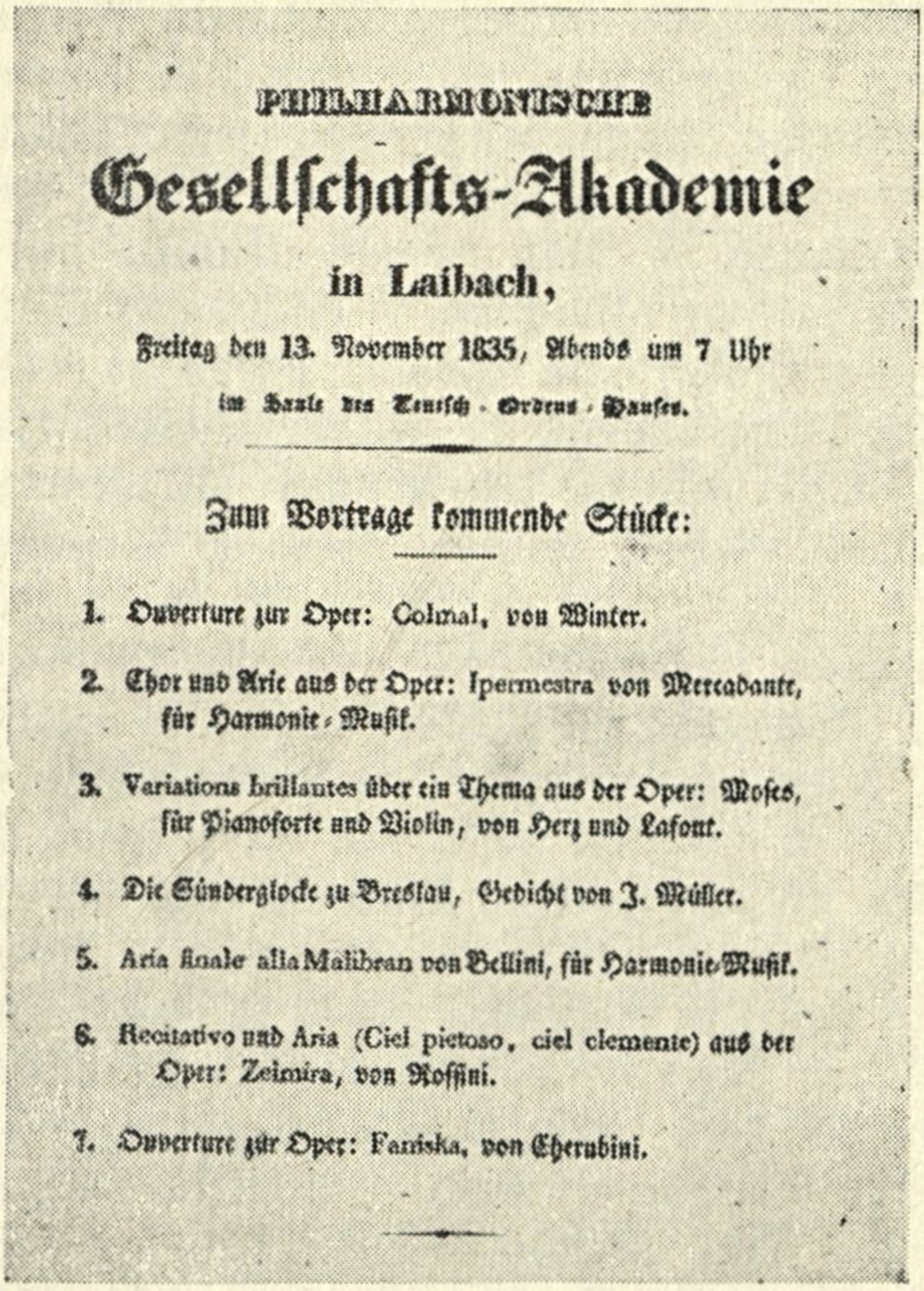
Stilna podoba programske politike se je na Slovenskem spreminjala v splošnem tako in v istem času kot drugod, kjer so se klasicističnim skladbam spočetka skromno, pozneje pa vedno obsežneje pridruževale skladbe romantičnih avtorjev. Novi stil je neposredno vplival tudi na naše koncertno življenje in mu izoblikoval novo fiziognomijo.

Značilno pa je odmeval tudi v delu Stanovskega gledališča, ki se je prav tako moralo prilagoditi novim

pojavom na področju odrske glasbe. Tudi ta je začela sprejemati elemente romantičnega oblikovanja, ki so jo vedno bolj prevzemali in so se kazali tako v formi kot v izrazu. Novo nastajajoče opere so se snovno usmerile v pravljični, čarobni, fantastični svet, ki se je zelo razlikoval od sveta v klasicističnih delih te glasbene zvrsti. V nadaljnjem razvoju se je še širil in segel povsod, kamor sta se orientirala romantično navdahnjena misel in čustvo tedanjega človeka. V tem načinu in včasih še s precejšnjim naslonom na klasicistično obliko so skladali mnogi skladatelji, med njimi Vincenzo Bellini in Gaetano Donizetti, Gustav Albert Lortzing, Boieldieu, Daniel François Esprit Auber, Louis Joseph Ferdinand Hérold in Giacomo Meyerbeer, s pravim imenom Jakob Liebmann Beer. Po rodu so bili Italijani, Nemci in Francozi, v njihovih prizadevanjih pa so se jim pridružili še Angleži, Čehi in Rusi in sčasoma še skladatelji raznih drugih narodnosti. Kot koncertni so se tudi ti skladatelji razlikovali po nacionalni noti, ki je ni povzročala le narodnostna pogojenost individualne duhovne bitnosti vsakega posameznega ustvarjalca, ampak tudi in še zlasti povezanost z značajem in elementi ljudske glasbene ustvarjalnosti.

Na tedanjih avstrijskih gledaliških odrih so bile opere teh in stilno njim sorodnih avtorjev po letu 1820 vedno bolj priljubljene. V dunajskem gledališču »Theater an der Wien« so prvič poslušali Meyerbeera že leta 1820, poslej pa so se vrstili Schubert (Rosamunde), Boieldieu in Auber. »Theater in der Josefstadt« je najprej predstavil Webrovega »Čarostrelca«, in sicer šele leta 1825. Sledila sta mu ista skladatelja kot v »Theater an der Wien«, namreč Auber in Boieldieu, seveda pa sta bila na sporedu tudi Hérold in Spohr, ki je skušal konkurirati z Rossinijem in drugimi francoskimi ter italijanskimi opernimi skladatelji, pa je njegova opera »Zemire und Azor« doživela popoln neuspeh. Tudi njegov poznejši »Faust« je propadel in z njim upanje nacionalno poudarjene nemške operne ustvarjalnosti. »Kärntnerthor-Theater« se je v programu ravnal približno tako kot prej navedeni gledališki hiši. Tudi tu so uprizarjali Aubera, Hérolda, Webra in druge romantike; poskušali so tudi

s Schubertovo opero »Zwillingsbrüder«, pa ni doživela pravega uspeha. Ob teh avtorjih sta bila pogosto na sporedih tudi Donizetti in Bellini, Verdijevo opero »Nabucco« pa so v »Hof-Operntheatru« predstavili eno leto po krstni izvedbi v milanski »Scali«, leta 1843.[399]



PHILHARMONISCHE

Gesellschafts-Akademie

in Laibach,

Freitag den 13. November 1835, Abends um 7 Uhr

im Saale des Teutsch-Ordens-Hauses.

Zum Vortrage kommende Stücke:

1. Ouverture zur Oper: Colmal, von Winter.
2. Chor und Arie aus der Oper: Ipermestra von Mercadante, für Harmonie-Musik.
3. Variations brillantes über ein Thema aus der Oper: Moses, für Pianoforte und Violin, von Herz und Lafont.
4. Die Sündenglocke zu Breslau, Gedicht von J. Müller.
5. Aria finale alla Malibran von Bellini, für Harmonie-Musik.
6. Recitativo und Aria (Ciel pietoso, ciel clemente) aus der Oper: Zeimira, von Rossini.
7. Ouverture zur Oper: Faniska, von Cherubini.

SPORED FILHARMONIČNE AKADEMIJE V LETU 1835
(primerek v FA, NUK, M.)

Poleg navedenih oper skladateljev, ki so se med seboj razlikovali tudi glede na značilnosti posameznih faz romantike in so vrh vsega nekateri izmed njih še v lastnem razvoju prešli razne razvojne stopnje, so na dunajskih odrih uprizarjali tudi dela mnogo manj pomembnih ustvarjalcev. Uspeli pa so le redki. Na prvem je bil skozi nekaj desetletij Rossini. Za njim so bleščali Donizetti, Bellini, Hérold, Meyerbeer,

Boieldieu, Weber. Predvsem italijanski ali v romanskem duhu ustvarjajoči mojstri. Italijanski in temu soroden tip je bil še vedno najbolj mikaven in so ga razen italijanskih stagion z vso vnemo gojile tudi nemške gledališke družine. Njihova izbira, ki se je skladala z željami občinstva, seveda ni prijala nekaterim kritikom in nacionalistično razpoloženim nemškim skladateljem, najmanj Richardu Wagnerju. Ko je ta ob svojem nastopu leta 1832 obiskal Dunaj, se je zviška izrazil o njegovem okusu, češ povsod se razlega le »Zampa«.

Podobni so bili programi mnogih drugih avstrijskih in nemških gledališč. V tem se od Dunaja ni skoraj nič razlikoval na primer München.[400] Tudi salzburško gledališče je uprizarjalo skoraj ista dela.[401] Poleg še vedno aktualnega Weigla, Dittersdorfa, V. Müllerja, Grétryja, Rossinija, Spontinija, Cherubinija in drugih skladateljev so bili v veljavi zlasti Weber, Auber, Hérold, Meyerbeer in tudi Lortzing.

Potemtakem ni čudno, če se je ravno tako usmerilo tudi ljubljansko Stanovsko gledališče, ki je bilo med omenjenimi najmanjše. Njegovo razvajeno občinstvo pa je imelo ravno take potrebe in soroden okus kot na primer dunajsko ali münchensko ali salzburško. Zato so tudi na ljubljanskem odru skoraj obenem kot drugod uprizorili opere, ki so že bile prežete z novim duhom. Prvi iz te operne generacije je nastopil Weber. Njegovo »Precioso« so uprizorili v Stanovskem gledališču leta 1823; sledile so ji druge skladateljeve opere, med njimi kajpada tudi »Čarostrelec«. Za Webrom je prišel Auber, nato Hérold, Bellini, Meyerbeer, Donizetti, Ricci in končno Verdi. Boieldieu je bil star ljubljenec ljubljanskega gledališkega občinstva še iz leta 1821, ko so že uprizorili njegovo opero »Jean de Paris«.[402] Iz programov sklepamo, katera dela so bila najbolj priljubljena, saj so jih morali v isti sezoni ponavljati tudi do štirinajstkrat, naj so bili njihovi izvajalci italijanski operisti ali člani nemških družin. Njihovi avtorji so bili vsi prej omenjeni skladatelji: Meyerbeer (Il crocciato in Egitto, Robert le Diable), Weber (Preciosa, Silvana, Der Freischütz), Auber (Fra Diavolo, Fiorilla, Die Stumme von Portici, Der Maurer und Schlosser, Der Schnee), Hérold (Zampa, Le pré aux cleres), Bellini

(Montecchi e Capuleti, La sonnambula, Norma, I Puritani, Beatrice di Tenda), Boieldieu (Jean de Paris, Der neue Gutsherr), Donizetti (Antonio Grimaldi, Lucia di Lammermoor, Gemma di Vergy, L'elisir d'amore, Torquatto Tasso), Ricci (Un'avventura di Scaramuccia) in Verdi (Ernani, I due Foscari). Ljubljanski programi se torej skladajo s programi drugih gledališč ne le po skladateljih, ampak tudi po delih.

Vplivi oper, ki so osvojile evropsko občinstvo, so segli tudi v ljubljansko koncertno življenje, ki se jim ni moglo popolnoma izogniti niti pred letom 1820, ko je bil stilni kurz Filharmonične družbe zelo strog. Pozneje pa so se fragmentom iz klasicističnih pridružili tudi odlomki iz romantičnih oziroma novemu duhu ustrezajočih oper, zdaj vsekakor obsežneje kot v neposredni preteklosti. Zlasti je vplivala nova operna ustvarjalnost na sestavljanje filharmoničnih koncertnih sporedov po letu 1829. Skoraj ni bilo akademije, ki ne bi obsegala kake operne uverture, arije, dueta, terceta, kvarteta, kvinteta ali seksteta.[403] Skladatelji teh vmesnih točk so bili večinoma isti, ki so vodili glasbeni repertoar Stanovskega gledališča. Tudi izvajalci. Delo obeh institucij, Filharmonične družbe in Stanovskega gledališča, je bilo v tem koordinirano, kajti sodelavci so bili potrebni z obeh smeri. Gledališče je potrebovalo instrumentalistov, Filharmonična družba pa pevcev in pevk. Obe ustanovi sta se morali ozirati tudi na okus publike. Filharmonična družba je bila sicer manj odvisna od tega momenta in je laže ter bolj dosledno mogla izvajati svojo linijo. Kljub temu pa se je morala tudi ona prilagoditi novemu času, saj obiskovalcev njenih prireditev niso zanimala le koncertna, marveč tudi in v tridesetih letih skoraj še bolj operna dela, iz katerih so fragmente radi poslušali tudi na koncertnem odru.

Romantizem se je deloma kazal tudi v cerkveni glasbi, seveda predvsem tam, kjer so jo gojili na višji izvajalni stopnji. To je bilo najbrž le v ljubljanski škofovski kapeli, ki je imela v ta namen najugodnejše tehnične možnosti. Praksa se je tu sicer najdalje držala tradicije, kar priča, da so glasbeni kor še vedno pretežno obvladovali klasicistični avtorji. Viri to tudi potrjujejo. Vendar so v seznamu muzikalij škofovske kapele za trideseta in štirideseta leta

19. stoletja tudi skladbe, ki so bile kljub klasicistični formi izrazno že romantične. Med njihovimi komponisti sta bila tudi Schubert (maša v c-duru, ofertorij Salve Regina, Tantum ergo) in Liszt (Ave Maria).[404]

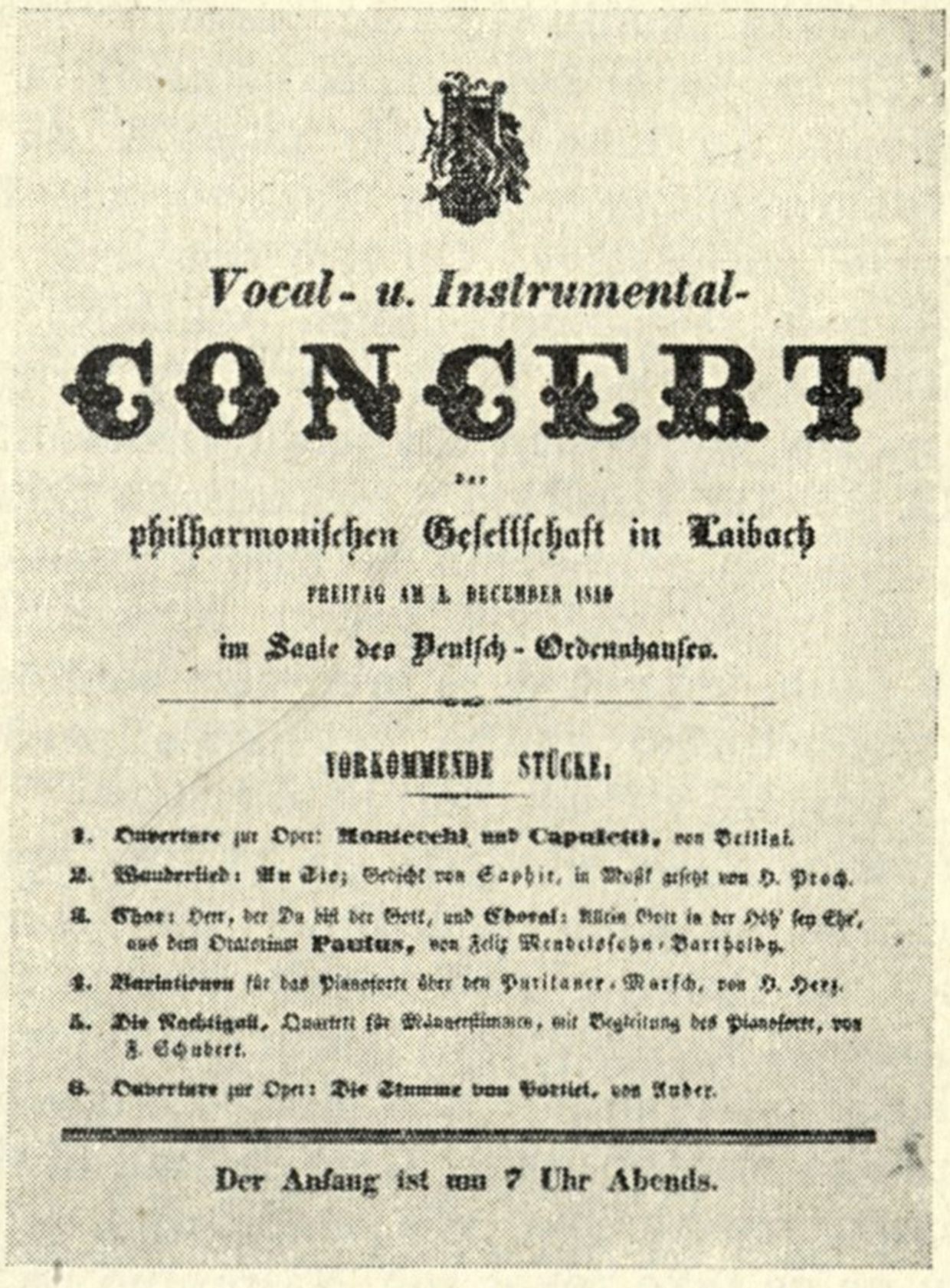
V odtenkih je segel romantizem seveda tudi v glasbeno življenje preprostih ljudi. Prenašal se je tako kot v prejšnjih stilnih obdobjih in je zelo modificiran vplival tudi na oblikovanje napevov cerkvenega in posvetnega pesemskega repertorija. Bržkone najbolj pa se je kazal v delu ljudskih muzikantov, ki so tudi zdaj v nezmanjšanem obsegu razveseljevali kmečki stan in so bili še vedno, kljub poskusom, da bi jih zatrli, aktualni tudi v cerkvah.[405] Kolikor so se romantični stilni elementi že pokazali, so prihajali v ljudsko rabo predvsem iz operne glasbe.

Na splošno je bil proces prenašanja in vplivanja v tem obdobju močnejši v nasprotni smeri. Romantika je bila stilni način, ki je gledal v ljudski glasbeni ustvarjalnosti enega najpomembnejših neposrednih in posrednih virov ustvarjalnih sil in spodbud. Zato je bila ljudska glasba zdaj za umetno važnejša kot nekoč in ne narobe. To pojmovanje se je začelo v praksi uresničevati pri Slovencih nekoliko pozneje kot v nekaterih drugih evropskih deželah. Trenutno še ni zaživelo pri slovenskih skladateljih, pa v celoti tudi ne v delu nemških ustvarjalcev, ki so delovali na slovenskem ozemlju, čeprav so se deloma že usmerjali v romantiko. Ker njihova prizadevanja niso imela širšega obsega in pomena, pa tudi niso tako učinkovala kot marsikod drugod. Zato se je v tej razvojni fazi glasbeni romantizem na Slovenskem kazal bolj v reprodukciji kot v produkciji, a navzlic vsemu je značilno oblikoval glasbeno življenje.

Romantična orientacija koncertne in operne glasbe je seveda tudi na Slovenskem znatno oslabila klasicizem in njegovo vlogo. Bila je produkt novega časa in je zajela ves evropski glasbeni svet, tu prej, tam pozneje. Zrasla je iz notranjih potreb tistodobnega človeka, ki je začel misliti pod vplivom socialnih in družbenih gibanj svojega časa drugače kot njegovi predniki. Na njegovo duhovno orientacijo je pomembno učinkovala tudi čedalje večja vloga meščanstva in zanimanje za kulturo preprostega ljudstva. Vse to je

sodelovalo pri preusmeritvi, poglobitvi in razširitvi njegovega čustvovanja. Kot ustvarjalec, poustvarjalec in poslušalec je novi človek potreboval novo umetnost, ki jo je z romantiko tudi dobil.

Kot vedno v razvoju pa se je tudi tedaj zgodilo, da se je praksa tega stila v delih manj pomembnih ali nepomembnih



Vocal- u. Instrumental-

CONCERT

...

philharmonischen Gesellschaft in Laibach

FREITAG AM 4. DECEMBER 1840

im Saale des Deutsch-Ordenshauses.

VORKOMMENDE STÜCKE:

1. Ouverture zur Oper: **Montecchi und Capuletti,** von Bellini.
2. Wanderlied: **An Tie;** Gedicht von Saphir, in Musik gesetzt von H. Proch.
3. Chor: Herr, der Du bist der Gott, und Choral: Allein Gott in der Höh' sey Ehr', aus dem Oratorium **Paulus,** von Felix Mendelssohn-Bartholdy.
4. Variationen für das Pianoforte über den Puritaner-Marsch, von H. Herz.
5. **Die Nachtigall,** Quartett für Männerstimmen, mit Begleitung des Pianoforte, von F. Schubert.
6. Ouverture zur Oper: **Die Stumme von Portici,** von Auber.

Der Anfang ist um 7 Uhr Abends.

SPORED FILHARMONIČNEGA KONCERTA V LETU 1840
(primerek v FA, NUK, M.)

skladateljev izrodila in se prilagajala cenenemu okusu publike, ki se je še vedno formirala iz meščanskih vrst in si še ni dokončno izdelala svojega estetskega koncepta. Kvalitetna dela so izdatno podpirala razvojni vzpon, vendar niso bila edina na koncertnih in gledaliških odrih, ne v tujini in ne pri nas. Občinstvo so na splošno še bolj zanimale skladbe, v katerih so njihovi avtorji zaradi pomanjkanja izvirnosti

vneto gojili manirizem in se izživljali v iskanju vnanjih učinkov. To je škodovalo razvoju toliko bolj, ker se je večina obiskovalcev gledaliških in koncertnih dvoran bolj navduševala za taka dela, ne da bi se vpraševala po kvaliteti ali bi jo mogla presoditi. Bolj ji je ugajala bleščeča zunanjost kot notranja, plemenita globina.

Še bolj kot za umetnine romantičnih je bila taka usmerjenost publike škodljiva za mojstrovine klasicističnih skladateljev. Če teh že ni neposredno odklanjala, pa se jim je vsaj izogibala. Le tako je bilo mogoče, da leta 1844 ljubljanska filharmonična izvedba Mozartovega »Requiema« skoraj ni imela poslušalcev. Ob tem dogodku je Leopold Kordeš tožil nad pogubnim časom valčkov, kadrilj in osladnih italijanskih arij.[406] Tudi skoraj vsi drugi pisci, ki poročajo o našem glasbenem življenju tridesetih in štiridesetih let 19. stoletja, poročajo o propadanju glasbe na Slovenskem. V njihovih prispevkih beremo o zmotah v okusu publike, ki ni hotela nič več vedeti o vsebinsko težjih klasicističnih delih, temveč se je predvsem zanimala za tako imenovano tričetrtinsko glasbo, tej dajala prednost in se izživljala le v banalni virtuoznosti in arioznosti.[407]

Tako nezadovoljiva situacija pa ni bila specifična za nas. V tem času jo lahko zasledimo tudi skoraj povsod drugod. Tudi na Dunaju, nad katerim se je še leta 1848 Lortzing pritoževal korepetitorju Karlu Gollmicku. Pisal mu je, da mu glasbeno življenje v tem mestu ne ugaja in da ima dunajska publika strašen okus. Ceni le italijansko ali njej podobno glasbo. Beethovna več ne pozna, o Spohru in Marschnerju ne ve tako rekoč nič. Nasprotno pa je Michael William Balfe junak dneva. »Haymonskinder« (Les Quatres Fils Aimon, The Castle of Aymon) tega irskega skladatelja, ki je prvi vzpostavil stik angleške opere z Dunajem, so uprizorili več kot osemdesetkrat. Verdi je bil takrat baje dobro zapisan pri Dunajčanih, v najnovejšem času pa tudi irski komponist William Vincent Wallace. O njem pravi Lortzing, da komponira na italijanski način in da je z opero »Maritana« osvojil srca dunajskega gledališkega občinstva. Svoje pismo je zaključil z obtožbo, da so Italijani in Strauss mnogo prispevali k takemu stanju.[408]

Lortzingova sodba je sicer menda nekoliko karikirana, kot je bila tudi Kordeševa ali Keesbacherjeva. Iz nje zveni tudi nezadovoljstvo nad poletom italijanske opere, ki je še vedno imela velike uspehe. Teh nemški skladatelji in z njimi tudi Lortzing seveda niso bili veseli, saj za njihova dela ni bilo pravega interesa in se nikakor niso mogli uveljaviti. Vendar je v Lortzingovi oceni dunajskega glasbenega življenja ob koncu prve polovice tega stoletja tudi mnogo resnice. Zanimanje za umetniško kvaliteto je zares upadalo, čas je bil bolj naklonjen skladbam, ki niso zahtevale večje razgledanosti in poglobitve. Tedanje splošne razmere pa tako situacijo pojasnjujejo kot nujno značilnost v razvijanju nove gledališke ter koncertne publike in kot posledico novih umetnostnih trenj in notranjih ustvarjalnih diferenc v umetniških likih posameznih skladateljev.

Kot drugod so imeli tudi ljubljanski poslušalci podporo v izvajalcih. Ne ta ne ona stran pa ni bila enotna. Doba je bila polna nasprotij. V presojanju umetnostnih pojavov so bile velike razlike tako glede njihove kvalitete kot glede upravičenosti, pa tudi glede vprašanja, kako naj se usmeri programska politika. Vse to je povzročilo ostre spore med poslušalci in izvajalci samimi, med prvimi in drugimi in tudi med izvajalci ter vodstvom Filharmonične družbe in njenega orkestra. Nastali so pravi tabori idejno nasprotujočih si strank. Vodja orkestra Ledenik je hotel streči na vse strani. Želel je obdržati razločno klasicistično linijo sporedov in hkrati enakovredno romantično; razen tega je skušal zadovoljiti tisti del koncertne publike, ki se je nagibala v čimbolj lahkotni značaj koncertov. Na vsaki strani je imel nekaj pristašev, zadnjih je bilo največ. Ko je taka publika videla, da filharmonično vodstvo upošteva njene težnje, je seveda zahtevala še več, podprli pa so jo tudi mnogi člani filharmoničnega orkestra. Nastale so razprtije in se čedalje bolj razraščale. Vodstvo pa v koncesijah ni hotelo iti predaleč. Zato so posamezni člani družbe, med njimi tudi instrumentalisti, izstopali. To je zavzelo takšen obseg, da se je filharmonični orkester silno skrčil, kar je sprožilo tudi vprašanje nadaljnjega obstoja in delovanja Filharmonične družbe. Da je lahko opravljala koncertna prizadevanja, je

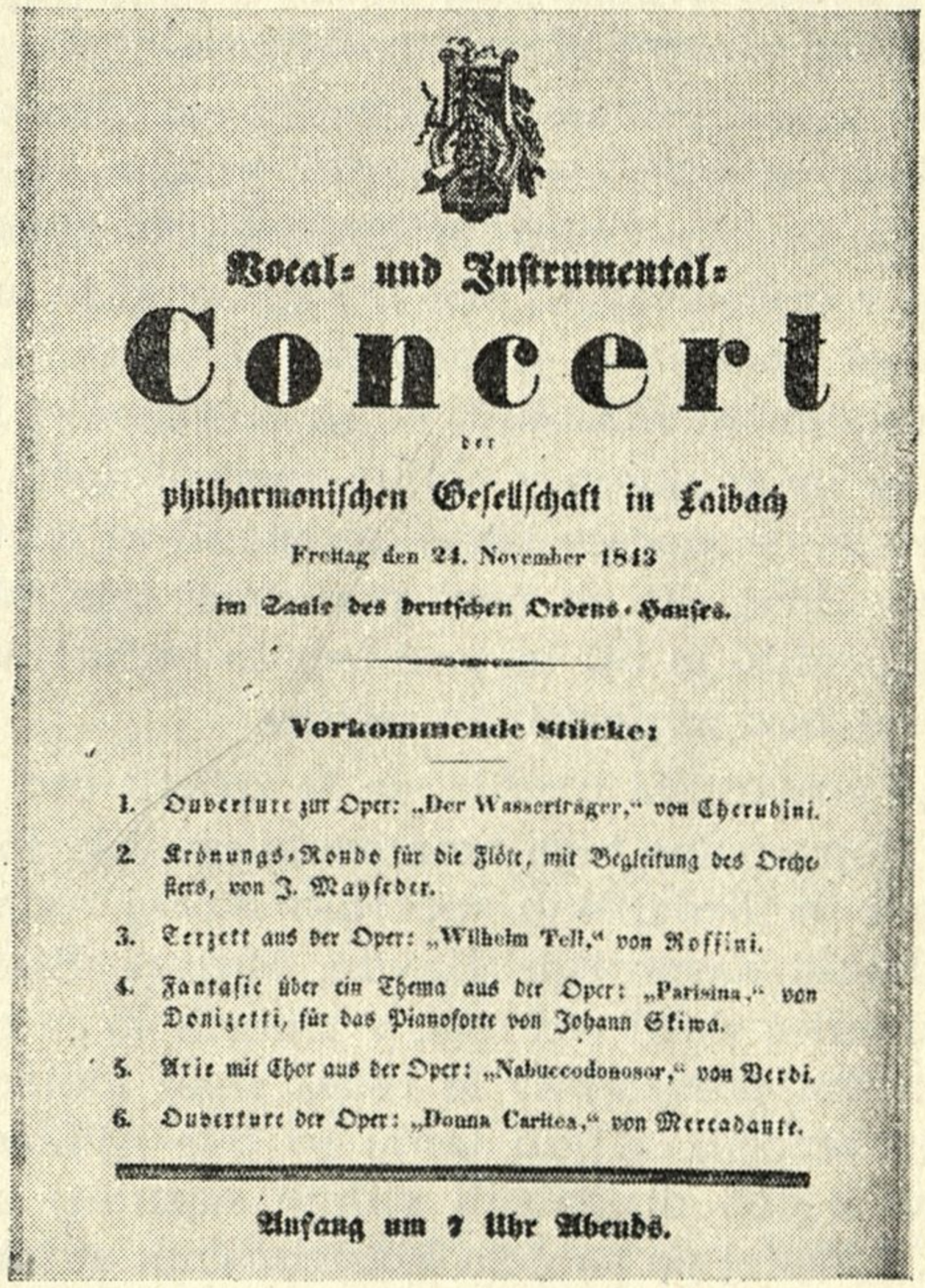
morala klicati na pomoč vojaške godbenike. Še bolj kot med leti 1830—1840 se je tako stanje zaostrilo poslej, ko so filharmonični orkester zapustili skoraj vsi njegovi instrumentalisti. Ostalo jih je le malo, ti pa so bili zvesti klasicistični smeri in kvaliteti. Pomnožili so jih plačani instrumentalisti in koncertno delo se je v novi sestavi lahko spet nadaljevalo. Seveda je bilo čutiti posledice. Trdnost Filharmonične družbe se je zrahljala, izvajalna kvaliteta njenega orkestra je padla. Vendar je idejna vztrajnost te institucije onemogočila njen razkroj in ohranila temelje, na katerih se je z ureditvijo situacije spet začela vzpenjati.[409]

Vzroki teh pojavov so precej jasni. Nikakor niso temeljili le v pomanjkljivem okusu še neizoblikovane koncertne publike, ki si še ni izdelala svojega estetskega nazora. Bili so še globlji. Prikazano stanje je tudi odsev boja med preteklostjo in sodobnostjo, med klasicizmom in romantizmom. Prvi se je boril za ohranitev, drugi za utrditev in nadaljnji razvoj podobno kot nekoč barok in klasicizem in vsa druga prejšnja stilna gibanja. Oba sta hotela zmagati, na obeh straneh so se trdovratno trudili, da bi zaobrnili razvojno pot nazaj ali pa jo naravno nadaljevali v prihodnost.

V Stanovskem gledališču ni bilo nikoli takih napetosti kot v Filharmonični družbi. Povsem umljivo. Gledališko delo ni poznalo take idejne doslednosti kot koncertno; italijanske operne in nemške gledališke družine niso imele takih ciljev kot Filharmonična družba. To označuje tudi njena sestava, ki je zajemala skoraj izključno domače ljudi. Zato in po svojih nalogah ter na svojem področju se je imela za nosilko glasbene kulture na Slovenskem, kar je v širšem pomenu besede tudi bila. Ta vloga je šla po svoje tudi Stanovskemu gledališču, vendar mnogo manj izrazito kot Filharmonični družbi. Po značaju in globini idejne zavesti, ki je narekovala odnos do zastavljenih ciljev, sta se obe instituciji zelo razlikovali.

Tudi delo škofovske kapele v tem času karakterizirajo notranja idejna nasprotja. Zaradi okvira, v katerem je potekalo, in ker se je v primerjavi s preteklostjo vloga te

institucije občutno zmanjšala, pa niso bila ne tako ostra in ne tako aktualna kot v Filharmonični družbi. Odmevi velikih dogodkov glasbenega sveta so bili tu slabotnejši. Klasicizem se je dolgo obdržal na stolnem glasbenem koru, priliv romantičnih skladb je bil razmeroma neznaten. Osrednje



Vocal- und Instrumental-

Concert

der

philharmonischen Gesellschaft in Laibach

Freitag den 24. November 1843

im Saale des deutschen Ordens-Hauses.

Vorkommende Stücke:

1. Ouverture zur Oper: „Der Wasserträger," von Cherubini.
2. Krönungs-Rondo für die Flöte, mit Begleitung des Orchesters, von J. Mayseder.
3. Terzett aus der Oper: „Wilhelm Tell," von Roffini.
4. Fantasie über ein Thema aus der Oper: „Parisina," von Donizetti, für das Pianoforte von Johann Skiwa.
5. Arie mit Chor aus der Oper: „Nabuccodonosor," von Verdi.
6. Ouverture der Oper: „Donna Caritea," von Mercadante.

Anfang um 7 Uhr Abends.

SPORED FILHARMONIČNEGA KONCERTA V LETU 1843
(primerek v FA, NUK, M.)

zanimanje cerkveno glasbenega dela je v načelu še vedno veljalo izvajalni kvaliteti. To se je sicer kazalo tudi v filharmoničnih in gledaliških prizadevanjih in ni bilo zanje nič manj važno. Vendar je v škofijski cerkvi niso spremljali povsem isti in z njimi neposredno povezani idejni razlogi kot v drugih dveh institucijah.

Idejna nasprotja so se nujno koncentrirala v Filharmonični družbi, medtem ko so v Stanovskem gledališču in škofovski kapeli le odmevala. V glasbenem življenju na deželi in med preprostimi ljudmi se te ostrine niso čutile ali vsaj niso bile boleče. Jasno pa je bilo, da se bodo pokazale v odtenkih tudi tu, kakor hitro bo delo v tej smeri in na tem področju prešlo uvodno fazo oblikovanja, ki se je začelo razvijati v smislu umetne glasbene ustvarjalnosti.

Razmere, ki na Slovenskem označujejo glasbeno dogajanje tridesetih in štiridesetih let 19. stoletja, so ustvarile videz propadanja klasicizma in estetskega okusa. Vendar to v celoti in v posledicah ni bilo tako. Kar kaže umetnostni okus tedanjega občinstva, je bilo nujen pojav, ki se kaže v vsakem prehodnem razdobju, ko se obiskovalci koncertov in gledališč še ne znajdejo v obilici nasprotujočih si stilnih pojavov in se še ne morejo jasno opredeliti za preteklost ali za sodobnost. Zdaj, ko so novi poslušalci šele iskali svojo pravo fiziognomijo, je bil ta problem še občutljivejši in je potreboval več časa za pozitivno rešitev.

Ko se je romantika utrdila, se je izčistil tudi odnos do klasicizma. Mojstrovine tega umetnostnega stila so bile sicer na koncertnih in gledaliških sporedih skoraj redno tudi ob največjih idejnih nasprotjih. Haydn, Mozart, Beethoven so bogatili poslušalce skozi vsa leta, v katerih so se na Slovenskem in v tujini pravzaprav le redki znali idejno pravilno razgledati in odločiti. Kljub temu so bile njihove skladbe v primerjavi z deli drugačnih stilnih naziranj in kvalitet v manjšini.[410] Poslej pa so dela klasicističnih avtorjev znova polnila koncertne in tudi gledališke sporede. Ne zato, ker se je ta izrazni način morda obnovil. Preteklost se ne vrača. Čas se je spremenil in z njim tisti, ki so ustvarjali in uživali glasbo. Klasicistične umetnine so spet oživele zaradi svojih trajnih vrednot, ki so aktualne v vsakem razvojnem obdobju. Dela, ki jim gre taka veljava, so vrelec, iz katerega se hranijo tudi prihajajoči rodovi. Prehodne nevšečnosti jim ne spremenijo in ne zmanjšajo pomena in razvojne vloge. Učinkujejo le trenutno in so odsev življenjske moči in upravičenosti novih idej.

Ko se je boj med klasicizmom in romantizmom zaključeval z zmago drugega in s pravilno ocenitvijo prvega, so bili na obzorju že obrisi novega stilnega naziranja. Hkrati so se oglašali še povsem novi elementi. V novo nastajajočem političnem ozračju, ki je dajalo slutiti, da narodove volje ne bo več mogoče dolgo dušiti, se je slovenski ustvarjalni duh začel sproščati tudi v svojih glasbenih prizadevanjih. Ta so se zdaj začasno odvrnila od tradicije in ne glede na njene dosežke in stilno orientacijo ubrala svojo pot. Nastopilo je stilno obdobje, ki je razvojno za Slovence izredno pomembno in novo v njihovem glasbenem delu.

OPOMBE

Univerzitetna knjižnica Maribor
Ljubljana

[1] Prvi, ki ga poznamo iz rodu Stamicev, je bil Martin Stamic (Stamec), po poklicu strojar. Ta se je sredi 17. stoletja preselil iz Maribora ob Dravi v Pardubice na Češkem. Tam se mu je rodil sin Antonín (1687—1765), ki je bil od leta 1710 dalje učitelj in organist v Nemškem (Německem) Brodu, kjer se je rodil njegov sin Jan Václav (1717—1757), znameniti vodja mannheimske šole. Jan Václav je imel dva sina: Karla (1745—1801), ki se je rodil v Mannheimu, in Jana Antonína (1754 do pred 1809), ki se je rodil v Nemškem Brodu in ne v Mannheimu, kot trdi Eitner (Q [9]/249). Karl je deloval v okviru mannheimske šole in je v njej zastopal tako imenovani galantni stil, medtem ko je bilo skladateljsko delo Jana Antonína blizu dunajskemu klasicizmu. Za Jana Antonína pravi Racek, da se je kljub kasnejšemu nemškemu okolju, ki je vplivalo nanj, zavedal svojega češkega rodu (gl. Racek J., Česká hudba, Praha 1958, 159). V tem primeru bi se verjetno moral zavedati tega seveda tudi njegov oče Jan Václav, o čemer pa ni konkretnih podatkov. O narodnostnem poreklu Stamicev so že nastajali spori, o tem se je razpravljalo precej in mnogokje na razne načine. Nettl pravi n. pr.: »Der Name Stamitz ist scheinbar jugoslawischer Herkunft, da des Musikers Grossvater, der in Maribor, Jugoslawien, lebte, Martin Stamec hiess. Er wanderte nach Pardubitz in Böhmen aus und heiratete dort die Bürgerstochter Elisabeth Kuhey oder Kuley. Ihr Sohn war Anton Stamitz, der Vater des Komponisten, der mit Rosine, der Tochter des Deutschbroder Stadtrates Wilhelm Boehm von Lajsbach, eines früheren Prager Bürgers, verheiratet war. Offenbar war jene Rosine Boehm deutscher Abstammung« (gl. Nettl P., Johann Stamitz, Schweizerische Musikzeitung, letnik 97, Zürich 1957, 86—89; k temu še prim. Walter M., Zu Johann Stamitz' Werk und Leben, ib., letn. 97, Zürich 1957). Za Nettla pa vprašanje, ali je bil Stamic Čeh ali Nemec, ni bistveno, saj so mnogi narodi tedanje Avstrije sestavljali nekak mixtum compositum in je narodnostni izvor posameznikov v številnih primerih težko ugotoviti. Bolj ga zanimajo rezultati skladateljevega dela. Tako stališče se mi zdi pametno tudi v trenutku, ko se vprašujemo, ali so bili Stamici v resnici slovenskega rodu. Glede na Martina Stamica je ta teza vsekakor upravičena. Vsaj on je prišel s slovenskega ozemlja. Ali je bil ves čas do preselitve v Mariboru oziroma kje na Slovenskem in ali so bili tu tudi njegovi predniki, o tem ni virov, zato tudi ne dokazov. Raziskovanje bi bilo v tej

smeri bržkone brez uspeha. Pri reševanju nakazanega vprašanja moramo upoštevati tudi to, da se je rod Stamicev vsaj od Antonína naprej mešal s tujerodci in je bil pod tujimi kulturnimi vplivi. O čistosti rodu v naslednjih generacijah torej ni mogoče govoriti. Tako je pač najbolj stvarno, če se omejimo na dejstvo, da so bili Stamici slovanskega rodu, naj so se tega zavedali ali ne. To se je zdelo pomembno tudi Mersmannu, ko je poudaril, da je nastajajočemu stilu okrog leta 1750 prispeval tehten delež češki, to je slovanski element z dvema mojstroma: z Bendo in s Stamicem (prim. Mersmann H., Musikgeschichte der abendländischen Kultur, Frankfurt/Main 1955, 161). Ko smo pred alternativo, ali so bili Stamici Čehi, Nemci ali Slovenci, in imamo za vsako izmed navedenih domnev pomanjkljive ali vsaj nezanesljive argumente, se zdi taka razlaga najrealnejša.

[2] Tu naj dopolnim in popravim odstavek iz prve knjige svoje Zgodovine, kjer govorim o pravilih ljubljanske Academiae Philharmonicorum. O njih sem zapisal, da poznamo le dve, ostalih šestih pa ne, ker se niso ohranila. Pozneje sem jih našel v Dolničarjevi zapuščini v SKL, kjer so ohranjena v celoti kot »Leges Academiae Philharmonicorum«. Prim. Cvetko D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I, Ljubljana 1958, 280, 283, op. 266.

[3] »Des wöchentlichen Kundschaftsblattes im Herzogthume Krain zweyter Jahrsgang XXXXIX. Stück (1776) navaja, da se more pri knjigarnarju Mih. Prombergerju dobiti: Hahns Antiphonae, op. IX; Haas deutsche Arien, op. III; Hahns marianische Arien, op. VII; Arien der Heiligen, op. VIII; Vallade Nepomuc Arien; Taffel-Confect, 4 Trachte; Werners Tafelstücke; Bachs Klavierstücke mit veränderten Reprisen; Eberlein, Toccate é Fughe; Kobrichs, 36 Cadenzen; Klavierspielender Schäfer, 1 und 2ter Theil; VI Sonaten vor die Orgl; Königspergers Praembula über alle 8 Tone, comp.; Klavierschüler; Fingerstreit; Kunst das Klavier zu spielen; Manductio as Organum; Mozarts Morgen u. Abend; Nauss Klavier-Parthien, 5. Theil; Paganelli XXX Ariae sub; XXX. Airs galants; Simon Praeludien u. Fugen, 2 Theile; Nebenstunden, 2 Theil; Musikalisches A. B. C.; Valllademusik. Exercitium; Praeludierender Organist, 2 Theile; Zöschinger IV. Parthiae; Maichelbeks lehrende Caecilia, Op. II; Spies musikalisch. Traktat; Paganelli, VI. Duetti per due Flauti-Traversieri, VI. Sonates à deux Flutes-Traversieres; Henrici, VI. Duetti mit 2 Flautes-Douces; Anleitung zum Generalbass; Brauns Generalbass; Gugls Fundamenta; Hahns Generalbass-Schüler; Nauss Unterricht vom Generalbass; Reinhards Generalbass; Hahns neue Singkunst (gl. ib., 804). Isti vir (II/LI iz 1776) pa navaja tale seznam glasbenih del, ki so se prav tako dobila pri Prombergerju: Kurzingers Singkunst; Münsters Choralsingkunst; Singkunst; Schmelz, Figuralsingkunst; Deysinger Fundamenta Partiturae; Geigfundament; Gesangbüchlein; Haas Hymni, Op. I; Kobrichs X. Lytaniae, Op. XXIV; Albrechts

Menuett; 12 Menuet und Trio; 54 neue Tänze; Krafts Menuet; Reschnezgi Menuet; Kobrichs VI. Missae solemnes, Op. XXVI; Responsoria, Separatim; Königspergers II. Missae solennes, Op. XXV; Missa Pastoritia; Reines VI. Missae breves, Op. VI; Kobrichs VIII. Ruralmessen, Op. XVIII; Königspergers VI. Missae rurales, Op. VI; Musikus der sich selbst informirende; Haas Offertoria, Op. II; Kobrichs IX. Offertoria, Op. XXVIII; Werners musikal. Kalender; Paganelli sei Sonate da Camera; Kobrichs Vespern, Op. XXII; Königspergers Vesperae, XXIV; Gaumer, 3 Fugen für die Orgel; Schreyer, VI. Missae Op. II; Mathesons, Grosse General Bassschule; Holzapfel, Schlagstuck vor das Klavier; Hiller, Anweisung zum musikalischen Gesange (ib., 820). Sestav navedene literature kaže, da je bilo zanimanje za klavir, violino, instrumentalno igro in komorno glasbo ter solistično petje zares veliko in da so se prebivalci Ljubljane ter province, ki so se nedvomno tudi ustavljali pri Prombergerju, učili glasbe in se precej uveljavljali kot izvajalci. Nadaljnji seznami iz tega razdobja bi to tezo gotovo potrdili. K temu seznamu pa se bom še vrnil.

[4] Trditev, da bi Academia Philharmonicorum še obstajala v letu 1773, sem podrobno izpodbil že v prvi knjigi Zgodovine. Prim. Cvetko D., ib., 294; isti, Odmevi glasbene klasike na Slovenskem, Ljubljana 1955, 27—30.

[5] Izvirnik pravi: »Gestern gab es hier einen herrlichen Abend. Unsere Tonkünstler verkündigten für denselben im hiesigen Redoutensaale eine grosse Akademie zum besten des Armeninstituts . . . Das Orchester war auserlesen, und der Beyfall unzertheilt . . .« Prim. LZg 1789, št. 12.

[6] Prim. Radics P., Kaiser-Revuen in einem Grenzlande 1457—1883, MZ 1888, letnik 41, 690; Druzovič H., Iz ptujske glasbene preteklosti, K V, 1938, 171—177.

[7] Poročilo govori o »eine treffliche Feldmusik«, ki jo je bilo »durch anderthalb Stunde hören liess«. LZg 1790, št. 46; Dimitz A., Geschichte Krains IV, 239, 241.

[8] Prim. LZg 1789, št. 43. — Tu naj opozorim in pripomnim, da se tu in tam kajpada naslanjam na gradivo, ki ga vsebuje moja knjiga »Odmevi glasbene klasike na Slovenskem« (Ljubljana 1955). Tej bom sledil tudi v nadaljnjih izvajanjih, kolikor so potrebna za drugo knjigo pričujoče »Zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem«, ki je seveda izčrpnejša, izpopolnjena z novim gradivom in marsikje tudi z novo sistematiko. To zahteva že značaj dela, v katerem ni zajeta le klasika kot stilni pojav kot v prej omenjeni knjigi iz leta 1955, marveč obdobje klasike, kar zahteva mnogo širše kriterije in tudi upoštevanje stvari, ki sicer niso v nobeni zvezi s klasiko kot stilom. Razen tega so v primerjavi z »Odmevi glasbene klasike na Slovenskem« kriteriji za razlago posameznih pojavov ostrejši in, kjer se je ob nadaljnjem študiju starega in novega gradiva pokazalo za potrebno, tudi korigirani ali dopolnjeni.

[9] Prim. LZg 1785, št. 2.

[10] Prim. LZg 1790, št. 21.

[11] Prim. LZg 1790, št. 22, 25, 33. — K temu prim. še Ludvik D., Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790, Ljubljana 1957, 154, 155.

[12] Prim. LZg 1786, št. 14, 15.

[13] Prim. Wochentlicher Auszug von Zeitungen, Laybach 1783, št. 7.

[14] Prim. Ludvik D., ib., 77, 79—80.

[15] Primerek libreta hrani SK. Z njim je podan dokaz o tem, da je Diwald s svojo družino izvajal v ljubljanskem Stanovskem gledališču tudi glasbena odrska dela. Omenjeni primerek je takole naslovljen: »Ariadne auf Naxos. Ein Melodrama, Laybach 1784«. Avtor glasbe ni naveden, očitno pa je bil J. Benda.

[16] Prim. Ludvik D., ib., 102 ss.

[17] LZg 1785, IL, poroča dne 15. decembra naslednje: »Die hier anwesende Gesellschaft deutscher Schauspieler unter Führung des Hrn. Zoellners unterhält uns mit ihren ausgesuchten abwechselnden Trauer, Schau, Lust und Singspielen in den langen Winterabenden auf die angenehmste Art, wofür ihm das Publikum auch Dank weiss und stolz ist, die beste Gesellschaft in Innerösterreich den ganzen Winter hindurch zu besitzen, worum uns auch die diesen Markt hindurch anwesenden fremden Kaufleute sehr beneideten.«

[18] Prim. LZg 1786, št. 9. — K temu prim. še Škerlj St., Italijanske predstave v Ljubljani od XVII. do XIX. stoletja, Ljubljana 1936, ponatis iz K, kar upoštevam in se deloma na tamkajšnje gradivo naslanjam tudi v nadaljevanju; nadalje prim. Ludvik D., ib., 103 ss.

[19] V izvirniku se glasi to pismo takole: »Hochgebohrner Freÿherr Gnädiger Herr Herr/ Ew: Hoch Freyherr: Gnaden werden meine Freyheit vergeben- Von Herbste des Jahres 785 bis Aschmittwoch 786 hatte ich das Glück sowohl den Verehrungswürdigen Hohen Adel den Lobl: Militair Corps als auch der sämtlichen Bürgerschaft der Stadt Laibach mit Sing- Lust- Schau- und Trauerspielen zuunterhalten, und ich glaube mich nicht zu sehr zuerheben, wenn ich mir schmeigle mit meiner Wahl der Stadt und meiner Gesellschaft nicht allgemeinen Beyfall erhalten zuhaben. Ich war zu glücklich in Labach und habe zu grosse Ursachen mit der Unterstüzung in meiner Unternehmung zufrieden zuseyn als das ich nicht auss schalichste wünschen. Solte dieses Glücks je eher je lieber wieder theilhaftig zuwerden, aus dieser Ursache brauchste ich mich sogleich vergangenes Jahr mir die Erlaubnis vergangener Winter dort meine Bühne wieder eröfnen zudürfen von Sr. Hochfreiherr Gnaden den Herrn Baron v: Taufferer aus zuwirken und ich würde auch so glücklich gewesen seÿn meines Wunsches gewährt zusehen wenn mir nicht die Haltung der Bälle die ich wegen meiner weiten Reise so nöthig brauche abgeschlagen worden wären. Ich komme jetzt mit meiner Bitte um die Gnädige Erlaubniss künftigen Herbst und Winter in Laibach meine Bühne eröfnen zudürfen an Ew: Hochfreih. Gnaden und melde mich um

diese Gnade so zeitig da ich so sehr die Gewehrung dieser meiner Bitte wünschte, zugleich aber bitte auch um die höchste Gnade die Bälle gegen einer Abgabe wozu ich verbunden werde halten zu dürfen, wäre die Reise nicht zu gros und schwer mit 600. F. hin und soviel her mithin mit 1200. F. beschwert, so würde Ew: Hochf: Gnaden mit dieser Bitte nicht belästigen, Hingegen verspreche eine gute Gesellschaft zustellen die Liste der Opern und des Personals lege Ew: HochFreyherr. Gnaden bey Lust, Schau und Trauerspiele habe ich die besten und Neuesten vorlaufend Ew. HochFreyherr. Gnaden eine Caution von 1000. F. wegen der Sicherheit der Stadt von Schulden so erbitte mich auch zuerlegen Nur ergehet meine demüthigste Bitte an Ew: Hochfr: Gnaden mich mit einer Gnadigen Antwort begnädigen zulassen in Hoffnung einer Gnadigen Erfüllung meiner demüthigsten Bitte verharret Ew: Hoch Freÿherrlichen Gnaden Meines Gnädigen Herrn unterthaniger Friedrich Zöllner Hochgraf: Bathyanischer Schauspieldirektor Hainburg an der Donau d: 12ten Marz 787.« Izvirnik v DAS, fsc. F 49 stanovskega arhiva pod naslovom »Schauspieler-Gesellschaften von 787 bis 792«. Tam je tudi seznam oper, ki jih je hkrati ponudil Zöllner grofu Barbu.

[20] Prim. Frank Paul-Altmann Wilhelm, Tonkünstler-Lexikon, Regensburg 1936, 533; Stieger Franz, Opern-Lexikon I/1, 206, ms., 1934, ÖNB, S. M. 8960. — Naj omenim, da je ta sestavljavec odličnega rokopisnega opernega leksikona, ki ga večkrat uporabljam, doma iz Maribora. Četudi je bil gradbeni svetnik v dunajskem železniškem ministrstvu, se je že iz mladosti ukvarjal z glasbeno zgodovino. Poleg manjših stvari je rezultat njegovega marljivega in zanesljivega dela najbolj razviden iz omenjenega izredno obsežnega leksikona.

[21] Prim. Ludvik D., ib., 106. — Ta vir primerjalno uporabljam tudi v nadaljnji analizi Zöllnerjevega glasbenega sporeda.

[22] Prim. Schenk E., 950 Jahre Musik in Oesterreich, Wien (brez letnice), 60.

[23] Prim. Stieger I/1, 287; Loewenberg Alfred-Dent J. Edward, Annals of Opera 1597—1940, Vol. I, Genève 1943, revidirana izd. iz 1955, I, 393—396.

[24] Prim. Stieger I/1, 232; Loewenberg-Dent I, 305, 306.

[25] Prim. Stieger I/3, 936; Eitner Q [5]/16—17.

[26] Prim. Stieger I/3, 726; Loewenberg-Dent I, 275—276; Eitner Q [4]/286.

[27] Prim. Stieger I/3, 783. — J. Racek, ib., 209 omenja Maškovo spevoigro pod naslovom »Der Ostindienfahrer«, ki je bila prvič izvedena v Pragi 1794. Potemtakem bi bili obe krstni izvedbi, Mederitscheva in Maškova, iz toliko kasnejšega časa, da nista mogli priti v Zöllnerjev spored iz 1787. Nemara da sploh ne pomenita tega, kar navaja Zöllner kot »Der Seefahrer«. Tu naj še omenim, da so se nazivi raznih oper in singspielov v tiskih ali rokopisih včasih spreminjali in zapisovalci niso bili vedno natančni nasproti

izvirnikom. Naslavljanje je v tem obdobju pogosto kaj različno, kar pri ugotavljanju včasih seveda povzroča znatne težave.

[28] Johann Schenk (1761—1836) je identičen s Schenkom, ki ga navajam v prvi knjigi svoje Zgodovine v zvezi z Linhartom. Bil je priljubljen skladatelj singspielov in komičnih oper. Zlasti je bila znana njegova komična opera »Der Dorfbarbier« (1796), ki pomeni mejnik v razvoju nemške komične opere. — Prim. še Stieger I/3, 921.

[29] Prim. Ludvik D., ib., 129 ss.

[30] Prim. LZg 1786, št. 22, 25, 28, 29; LZg 1787, št. 34. — Ludvik D., ib., 110, 111.

[31] Prim. Ludvik D., ib., 121—123.

[32] Prim. Škerlj St., Italijanska opera v Ljubljani, K III, Ljubljana 1936, 172, 173.

[33] Prim. Ludvik D., ib., 128.

[34] Libreto navaja: »Li due castellani burlati / Dramma giocoso per musica / Da rappresentarsi nell Nobil' Teatro Nazionale di Lubiana / La prima vera dell'Anno 1787 / Impres: Giuseppe Bartolini / Musica: Vincenzo Fabrizi Maestro di Capella Napolitano.« Izvirnik je v SK, B XV.

[35] Prim. LZg 1787, št. 46.

[36] Prim. Ludvik D., ib., 139—141, 146—148.

[37] Prim. Škerlj St., ib., 176.

[38] Ludvik D., ib., 148 ss.

[39] Ludvik D., ib., 153.

[40] Prim. LZg 1790, št. 25. — Poročilo omenja vrsto prireditev v počastitev guvernerjevega obiska. Tako je bila n. pr. 14. junija 1790 »eine wohlbesetzte Musik vor Hochderoselben Quartier veranstaltet«, 15. junija pa je bila uprizorjena »L'arbore di Diana«, »... wobey das Theater beleuchtet wurde«.

[41] Prim. LZg 1790, št. 65. — Poročilo pravi, da je Wilhelmova družina predstavila »bey einem dieser Feyerlichkeit wegen prächtig beleuchteten Schaulspiel-Hause unter Trompeten und Paucken-schall die Oper: Der König Theodor in Venedig; sie wurde mit ungetheilten Beyfalle von dem häufig versammelten Publikum aufgenommen«.

[42] Prim. Ludvik D., ib., 153.

[43] Prim. Dimitz A., Geschichte Krains IV, Laibach 1875, 192—193; Radics P. v., Frau Musica in Krain, Laibach 1877, 30; Cvetko D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I, Ljubljana 1958, 273.

[44] Vsa tu uporabljena dokumentacija je v ŠAL, fsc. stolnica.

[45] Ta Trček ali, kakor ga dokumentacija imenuje, Tertschka in Tortschka, je istoveten s stolnim organistom, ki je po virih to funkcijo nastopil leta 1776. Prim. Cvetko D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I, 312 in op. 333.

[46] V tekstu podajam samo smisel dokumentacije. Izvirni tekst je takle: »Schon lang wäre es nothwendig gewesen, auf die

Vereinigte Chormusik der Metropolitankirche St. Niklas, und der Pfarr St. Jakob ein Auge zu werfen, da die Missbräuche unter dem Personali immer häufiger einreissen, und viele unter denselben entweder ihre Dienste, wozu sie angestellt worden, nicht verrichten oder von dem Chor oft willkürlich wegbleiben, oder sonst überhaupt zu Erfüllung ihrer Schuldigkeiten nicht geneigt sind. Allein da es immer schwehr fiel, Leute, die, obschon sie unwürdig, doch durch den ordentlichen Weg angestellt worden sind, wieder abzuschafen, So schob man es von Zeit zu Zeit auf, bis man endlich mit dieser Regulirung zuzuwarten sich nicht länger getraut, ohne sich auf eine oder andere Art verantwortlich zu machen.

Daher werden folgende nothwendige Verbesserungen angetragen:

1tens nachdem Se. Hochfürstl. Gnaden einen eigenen Kapellmeister Pellegrino Delfiume aus Italien kommen liessen, und nebst Bewilligung der Kost, und des Quartiers aus Eigenem demselben auch aus der Kirchenkassa vermög des Hochdenselben durch höhere Gehörde eingeraumten Rechts, mit dem Kasse Ueberschuss nach Belieben zu disponiren, eine Besoldung von jährl. 400 fl ausgemessen haben;

So wird eben diesem Kapellmeister die Pflicht der Chor-Direction, und die unten folgende Unterrichtung der Knaben im Singen aufgelegt, somit der bisherige Chordirector Priester Fridrich Willhelm als ganz untbehrlich um so mehr entlassen, als er auch zum Orgelschlagen nicht nothwendig, weil ohnehin ein eigener Organist mit jährl: 200 fl angestellt ist, übrigens aber, wenn dieser Priester über kurz oder lang mit seiner Pension ausgetretten seyn würde, ist ohnehin immer nothwendig geworden, und darauf angekommen wäre einen weltlichen neu besoldeten Chordirector anzustellen.

2tens kann mit den sogenannten Schulmeister Leibinger mit dem Untermeister Bittscheider und mit dem Organisten Tortschka, dann mit ihren Besoldungen des 1en zu 250 fl, des 2: zu 150 fl, und des 3ten zu 200 fl aus der Ursache keine Abänderung geschehen, weil diese Individua zur Verrichtung der Choralgesänge, und anderer derley täglichen Kirchendienste nothwendig sind.

Nur wäre darauf zu sehen, dass diese 3 Individua auch ganz gewiss 3 Plätze bey der Figuralmusik einnehmen, und dadurch die Anstellung anderer Chormusikanten entbehrlich machen. Daher der Platz dem ersten bey dem Violon: dem 2ten bey der Bassstimme, und dem dritten bey der Orgel ein- für allemal anzuweisen wäre.

3tens sind Johann Roitz, und Joseph Ignatz Klaus als Sänger aufgenommen worden. Da aber der erstere nebst dem, dass er liederlich, und ohne aller Verwendung ist, auch aus Abgang der erforderlichen Eigenschaften und Geschicklichkeit in der Singkunst seiner Dienstschuldigkeit, wozu er angestellt worden, gar nicht

entspricht: der leztere aber zum Singen schon seit mehr 2 Jahren sich gar nicht gebrauchen lässt;

So wären beide diese Knaben mit 1: Maÿ um so mehr ganz zu entlassen, als sie es eines Theils für die grösste Wohltat ansehen müssen, dass man schon solang mit ihnen gedult getragen, und die unverdiente Besoldung beybelassen habe, andern Theils aber eben diese Entlassung beiden mehr vortheilhaft; als nachtheilig seyn kann, weil sie dadurch angespornt werde sich statt der Musik, wozu sie zum Theil nicht geeignet sind, und die den jungen Leute bey Abgang einer andern Beschäftigung meistens zum Müssiggange Anlass giebt, auf einen andern nützlichern Erhaltungsverdienst, oder Nahrungsweg verwenden.

Damit aber

4tens diese 2 Sängerplätze sowohl dermalen ordentlich besetzt, als für ihre künftige Besetzung gesorgt werde;

So wäre die Einleitung zu treffen, dass immer 2 junge Knaben, die zu Besetzung dieser 2 Stimmen Soprano, oder Discant, und Alt ohnehin nothwendig sind, in der Singkunst unterrichtet, und zur Aufmunterung, dann Aneiferung der Eltern, ihre Kinder dazu lieber zu widmen, einen jeden aus diesen 2 Knaben, sobald er soweit vorrükt, dass er auf dem Chor gebraucht werden kann, gleich dass erste Jahr 25 fl, dass 2te Jahr 30, dass 3te Jahr 45, dann dass 4te und folgende Jahre, solang er die Stimme beybehält, 60 fl bezahlt würde.

Wodurch man den doppelten Vortheil erzielt: 1tens dass diese Plätze immer mit nothwendigen guten Sängern, die bey dieser Gelegenheit sich auch mit ein- und anderer Instrumentalmusik bekannt machen, und also mit der Zeit auch ausser dem Chor gebraucht werden können, besetzt werden; und 2tens doch dabey eine Ersparrung am Musikfond, die für die übrigen Ausgaben so nothwendig ist, gemacht wird.

5tens die Unterrichtung dieser Sängerknaben wäre dermalen, soweit es die Beybringung der Fundamentalregel betrift, dem Untermeister Johann Bittscheider, und die vollkommene Ausbildung dem Kapellmeister als künftigen Chordirektor aufzutragen: und dem ersten, weil er wirklich schon seit geraumer Zeit damit den Anfang gemacht, eine Zulage von jährl. 30 fl., für die Zukunft aber die ganze Pflicht dem jeweiligen Kapellmeister oder Chordirektor aufzubürden, folgbar künftig keiner zu diesem Dienste aufzunehmen, der nicht zugleich die besondere Geschicklichkeit der Unterrichtung in der Singkunst besizt:

6tens nachdem ist bekannt, dass der Johann Georg Unterweger seines hohen Alters und Gebrechlichkeit halber den Chordienst nur selten, und noch da sehr beschwerlich verrichten kann;

So wäre derselbe mit 1ten Maÿ ganz zu entlassen, dagegen denselben für seine sovieljährige gute nüzliche und fleissige Dienstleistung die Helfte der Besoldung als eine lebenslängliche

Provision mit jährl. 50 fl. beyzulassen und ihm schriftlich zu versichern.

7tens ist der zum wirklichen Kassebeamten resolvirte Joseph Flikschuh bereits mit 1ten Febr: 790, wie sehr man auch diesen Verlust eines in jede Gattung der Musique vorzüglich geschickten Menschen bedauern muss, doch aus der Ursache auszutretten angewiesen worden, weil man bisher immer einen wirklichen landesfürstl. Dienst mit dieser Musikbedienstung nicht wohl vereinbarlich fand. Der durch diesen Austritt erledigte Platz aber ist bereits mit dem vorgeschlagenen Joseph Schwertner besezt worden.

7tens Wäre freylich zu wünschen, dass dem Vizechordirektor Wolfgang Schmith, welcher für diese Vicedirection jährl: 50 fl genüsst, noch eine Zulage gegen dem bewilligt werden könnte, dass er die Jugend auch in jeder Gattung der Instrumental-Musik unterrichtete. Allein da ist der Fond dermalen nicht zulässt; so muss die Erfüllung dieses Wunsches bis auf eine künftige Veränderung aufgehoben bleiben, dagegen künftig demjenigen aus den 6 à 100 fl besoldeten Geigern eine Zulage von jährl: 100 fl ausgemessen werden, der die obgedachte Unterrichtung der Jugend in verschiedenen musikalischen Instrumenten übernehmen, und dazu am geschicktesten befunden werden wird. Welche 100 fl aus den für den Vicedirection bestimmten 50, und den durch Austritt des Unterweger erledigten andern 50 fl erzeugt werden können, ohne dem Fond eine neue Ausgabe aufzubürden.

8tens Zum Beweis, dass der Musikfond nicht mehr, als ehe verbürdet, und doch eine bessere Musik, dann mehr Ordnung, und Richtigkeit erzielt wird, soll der beygebogene Auswes dienen, vermög dessen der ganze Besoldungsstand mit Einfluss der vom Chordirektor Fridrich aus dem Religionsfond genüssenden Pension zu 300 fl, die aber doch künftig bey Anstellung eines andern weltlichen Direktors immer dem Musikfond zu Last gefallen wären, wie vorhin, also auch dermalen jährl: 1810 fl betragen.

Um aber

9tens diese Auslagen, die allein schon im Kapital von 45,250 fl fordern, nicht zu vermehren, und nicht, wie es bisher geschehen, alle Augenblicke auf Beyschafung der Saiten, Musikalien, Reparation der Instrumenten, und dergleichen neue Auslagen zu machen, wäre dem Chordirektor zu befehlen, weder auf Saiten, da solche nach der ersten Instruction jeder selbst beyzuschafen schuldig ist, noch auf Musikalien, Instrumenten, oder was immer sonst eine Ausgabe zu machen, es seye dann, dass die Nothwendigkeit vorläufig erwiesen, und die besondere Gestattung hierzu angesucht wird.

11tens soll der Ch. Direktor schuldig seyn, den Chor gleich den übrigen bey jeder Kirchenverrichtung genau zu besuchen, und die Musik zu dirigiren. Jedoch stehet es ihm frey, die Vorlegung

der Musikalien, und andere derley Verrichtungen dem Vicedirector, oder einen anderen aus dem Personali zu überlassen.

Wogegen

12tens endlich das ganze Personale mit der Parition an denselben angewiesen ist, dass er jeden der seine Schuldigkeit nicht günstlich verrichtet, das erstmal zu ermahnen, bey fruchtloser Ermahnung aber den Ungehorsamen anzuzeigen, und auf dessen Amotion anzutragen befugt seyn solle.« — Gl. ŠAL. — Numeracija je delno zgrešena v izvirniku. — Na zadnji strani tega dokumenta je še pristavek: »Diese flüchtigen Erinnerungen werden der weiten Beurtheilung unterworfen, und dem gnädigsten Befund Sr Hochfürstlichen Gnaden überlassen: ob solche Anträge Hochdero Orts an das Kön: Gubernium, oder von Seite des löbl: Consistorii an das Kreisamt abgeben, oder durch eine schriftliche Erinnerung unmittelbar dem Kasseadministrator zur Ausführung mitgetheilt werden wollen.«

[47] J. Schedwy je zabeležen kot oče Jožefa Antona, ki se je rodil 24. februarja leta 1786. Krstne matice ga omenjajo kot Johannes Shedovi, »Musicus aus Böhmen in Leitmerischen Kreis«. Iz istega vira je razvidno, da je bila njegova žena Korošica Marija Kaudeker (»aus Kärnten gebürtig«), otrokova botra pa Marija Ana Madonin, kasnejša žena Carla Moosa. — Temu muziku se je 13. oktobra 1787 rodila hči Marija Terezija. Tokrat je Schedwy zapisan kot Schedbi. — Gl. krstne matice šentjakobske župnije v Ljubljani, Tom. I, za razdobje 1785—1816.

[48] Prim. Cvetko D., Odmevi glasbene klasike na Slovenskem, 123, 181—183. — V cit. dokumentu se v opombah določa za Schmittovo funkcijo: »Diese Bedienstung der Vicedirection hat künftig bey einen weltlichen Kapellmeister oder Chordirektor aufzuhören.« Gl. ib., ŠAL.

[49] Opomba določa tole: »Unter diesen Geigern müssen auch 2 der blasenden Instrumentalmusik kündig seyn, um solche nach Erforderniss dazu gebrauchen zu mögen.« Gl. ib., ŠAL.

[50] »Ausweis pro alten und neuen Musique-Personalis der Metropolitan Kirche S. Nicolai, und Pfarr St. Jakob zu Laybach.« Gl. ŠAL, ib.

[51] Za Pellegrina Del Fiumeja pravi opomba: »Wäre zu verbinden, die Direction auf beiden Chören ernstlich zu übernehmen, und ihm allenfalls P. Fridrich, oder P. Karl in solang zu adjungiren, bis Sr. Hochfürstl. Gnaden diese 2 Geistlichen anderswohin zu verwenden gefällig seyn dürfte.« ŠAL, ib. — Omenjeni p. Karl je potemtakem moral biti pomočnik p. Friedricha Wilhelma in tako tudi muzik.

[52] Za Klausa gl. po vrsti III. in V. cit. dokument, ib., ŠAL.

[53] Ta določba za Bittscheiderja je razvidna iz opombe v dok. III: »Dieser hätte die Knaben nur das Fundament beyzubringen, ihre vollkommene Ausbildung aber wäre dem Chordirektor aufzubürden.« Gl. ib., ŠAL.

[54] V izvirniku pravi cit. listina: »Wir haben sowohl zum Besten des Kirchendienstes, als überhaupt zu Erzielung immer mehrern Genauigkeit, und Ordnung bey der Chormusik ein, und anderer Abänderung zu trefen, und mit 1ten May 1790 eine neue Regulirung des Personalis festzusetzen nothwendig gefunden.

Da Wir nun auch denselben für diesen Dienst gewählt, und mit einer jährlichen Belohnung von 100 fl, die er Vierteljährig, oder monatlich bei dem aufgestellten Kirchen Kassa Administrator beheben kann, aufgestellt haben.

Als wollen Wir ihm solches mit dem Beisatz andurch bedeutet haben, dass derselbe hingegen schuldig seyn soll:

1tens den Chordienst sowohl in der Metropolitankirche, als in der Pfarr St. Jakob so gewiss, und günstlich zu verrichten, als im wiedrigen nach fruchtloser ersten Ermahnung ihm für jedes Ausbleiben ohne hinlänglicher Entschuldigung 30 Kr. bey Behebung der Gage abgezogen werden soll, daher auch keine Quittung ausgezahlt, die nicht vom Capellmeister oder dessen Substituten mit Bestättigung des richtig verrichteten Chordienstes unterschrieben werden wird.

2tens sich zu jedem Musikalischen Instrument, wozu ihn der Capellmeister tauglich finden, und anweisen wird, ohne aller Wiederrede gebrauchen lassen.

3tens nicht nur zu den Proben, die der Capellmeister abhalten zu lassen nothwendig finden wird, sondern auch zu den bei uns abzuhaltenden Musiken unweigerlich zu erscheinen.

4tens sich gegen den Capellmeister oder Substituten jederzeit mit Anstand zu betragen, und zu keinen unangenehmen Klagen, oder Beschwerden Anlass su geben, endlich aber

5tens, wenn er bei diesem Dienste nicht länger zu beharren Lust hätte, jedesmal 3 Monate vorher dem Capellmeister, oder seinem Substituten davon die Meldung zu machen, weil man sich auch gegenseits vorbehält, ihm den Dienst erforderlichen Falls vierteljährig aufzukünden.

Aus Unsern Fürsterzbischöfl. Wohnsitz zu Laibach den 14ten May 790.« — Gl. ib., ŠAL. — Ta dokument je bil ali okrožnica, s katero so se morali seznaniti navedeni muziki, ali koncept pogodbe ali dekreta, ki jim ga je nato individualno izdal škof.

[55] Potrjuje ga fragment v ŠAL, fsc. stolnica. — V končni sestavi so bili verjetno izpuščeni nekateri muziki, ki jih omenjajo prejšnji dokumenti, med njimi Kral (Kralj) iz Kamnika in Dorsch. Tudi za Moosa, ki ga navaja dokument, ni povsem gotovo, ali je stopil v škofovsko kapelo.

[56] K temu prim. D 1888, 99; CG 1940, 100; DS 1896, 630.

[57] Naj omenim še zanimiv drobec k liku znamenitega izdelovalca orgel F. Ks. Križmana (Crisman, Cristman). Po virih iz benediktinskega samostana v Kremsmünstru je bil tam v gosteh leta 1782. O tem pravi p. Laurenz Doberschiz (Doberšič?) med drugim, ko se je z njim srečal v Admontu: »Wer mich unter anderen

Gästen sehr freute, dass ich ihm bey dieser Gelegenheit sprechen konnte, war der so kunstreich und scientifische Orgelmacher, als auch sehr sinnreich und belesene Dichter Krismann . . .« (gl. Kellner Altmann, Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster, Kassel 1956, 434).

[58] Tudi za Ivančiča naj tu še izpopolnim gradivo, ki je v moji Zgodovini I, 288, 289, 306, 321, 361. Njegove skladbe se navajajo tudi med deli, ki jih je imel seznam knezoškofijske kapele v Freisingu leta 1789 (»Designation über Kirchen und Cammer-Musicalien so unter der Regierung des Hochseel. Fürsten Ludwig Josef . . . beygeschafft worden«). Skladatelj je tu zabeležen kot Ivanchiz (gl. Fellerer Karl Gustav, Beiträge zur Musikgeschichte Freisings, Freising 1926, 143). — Tudi Altmann Kellner ga navaja za Kremsmünster in omenja, da ga je kot simfonika zelo cenil tamkajšnji regens chori Franz Sparry, ki je v kremsmünstrskem samostanu vodil glasbo 1747—1767 ter vneto deloval tudi v samostanskem gledališču. O Ivančiču pravi omenjeni pisec: »P. Amand Ivanschitz, von dem vier Messen, deren eine aus dem Jahr 1763 stammt, und eine Litanei vorhanden sind, wurde von Sparry besonders geschätzt. Dies beweisen sieben Divertimenti und eine Sinfonia« (gl. Kellner Altmann, ib., 377). — Ivančičevo simfonično ustvarjanje je seveda treba razumeti tako, da gre v primeru njegovih simfonij stvarno za trio-sonate in torej za komorno formo. K temu prim. še Racek J., ib., 121; Žák Alfons, Österreichisches Klosterbuch, Wien-Leipzig 1911, 233; Straková Teodora, O neznamem skladateli předklasického údobi, Brno 1951, pos. odtis iz Časopisa Moravského musea v Brně, XXXVI, 1951.

[59] Gl. NUK, M., MZ 849/1957 in ib., ms. 154. Platnice ms. 154 so še zato zanimive, ker je na njih slovenski tekst iz leta 1620. Skladbe pa niso iz tega časa, ker so baročne in so morale nastati nekje v drugi polovici 18. stoletja. Isto velja tudi za zbirke iz Kokošarjevih »Cerkvenih vish«, ms. 111, 110 in 70, vse v NUK, M. Ms. 110 te zbirke obsega glasovne parte za Missae I in B, II in C, III in C, IV in F, V in F, VI in G, VII in G, VIII in C, IX in G, X in G, XI Pastoritia in G, De Requiem in Litaniae Lauretanae. Stil teh maš je precej podoben Ivančičevemu, avtor pa ni naveden v nobenem primeru. Po rokopisu bi bil lahko Gatej, kar pa ni nujno in tega tudi ni mogoče dokazati. Ms. 111 obsega poleg Missae IX in G ter Missae XI Pastoritia in G še »Latinske Lytanije Lauretanske od Matere Boshje inu Antiphona Alma Redemptoris«, za katere je kot avtor naveden Valentin Gatej (Gattey). Te »Lytanije« so pisane tehnično izvrstno v baročnem stilu in izdajajo invencioznega skladatelja. Zelo mogoče je, da je bil ta Gatej stilno pod Ivančičevim vplivom in ne narobe. Ms. 70 Kokošarjeve zbirke pa obsega še »Ad Missam in C von Valentin Gattey«. Rokopis menda ni njegov, temveč gre verjetno že za prepis. Ta »Missa in C« ni identična z nobeno iz ms. 110 Kokošarjeve zbirke. Vsekakor spada tudi Gatej v vrsto slovenskih skladateljev, ki so se še

orientirali v pozni barok; časovno je bržkone tudi iz druge polovice 18. in morda še iz začetka 19. stoletja. Morda se sme njemu pridružiti tudi Pavel Knob(e)l, ki je živel med 1765—1830 in je bil orglavec. V rokopisu je zapustil skladbo z naslovom »Missa simplex«, ki je morala biti vse kaj drugega kot njegove cerkvene »viže«. Oba, Gatej in Knobl, sta pripadala generaciji orglavcev, ki je skladala cerkvene napeve. Vendar sta se od drugih stanovskih tovarišev očitno oddaljila; vzdignila sta se nadnje tako tehnično kot muzikalno, kar potrjujejo skladbe oziroma že njihovi naslovi. Zaradi pomanjkljivih podatkov o njunem življenju in delu pa ju ne moremo povsem natančno opredeliti: Gateja zato ne, ker ne vemo, kako bi ga časovno uvrstili, Knobla pa zavoljo tega, ker je njegova »Missa simplex« znana le po naslovu. Po stilu je Gatej soroden Ivančiču, kar morda velja tudi za Knobla.

[60] K temu prim. Larsen Jens Peter — Robbins H. C., Franz Joseph Haydn, MGG V, 1956, str. 1891. — Druga varianta (Der krumme Teufel, Der neue krumme Teufel) je torej poznejšega datuma, kot pa navajam v prvi knjigi svoje Zgodovine na str. 267; s tem popravljam svojo tamkajšnjo navedbo.

[61] K temu prim. še Cvetko D., Mozarts Einfluss auf die slowenische Tonkunst zur Zeit der Klassik, Mozart-Jahrbuch 1956, Salzburg 1957, 201; isti, Mozart u Sloveniji, Zvuk, Beograd 1956, 3.

[62] Prim. še Cvetko D., Odmevi glasbene klasike na Slovenskem, 51—88; isti, Janez B. Novak in njegov »Figaro«, Gledališki list-Drama, Ljubljana 1953; isti, Janez Krstnik Novak, NS III, Ljubljana 1955, št. 7—8; isti, J. B. Novak — ein slowenischer Anhänger Mozarts, Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956, Graz—Köln 1958, 103—107.

[63] Za biografske podatke gl. DAS, gub. arh. 294/O. D.; mrliška knjiga šentpetrske župnije v Ljubljani; LZg 1833, 109; Trauungsbuch oder Register allen bey der Haupt Stadt St. Niklas in Dom za 1784—1814, fol. 86, arhiv stolne župnije v Ljubljani; Geburts und Taufregister der Dompfarr za 1748—1762, ravno tam; Radics P. v., Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach seit zwei Jahrhunderten 1701—1907 (nach der in Handschrift hinterlassenen Geschichte der Gesellschaft von Dr. F. Keesbacher im Auftrage der Direction neubearbeitet und ergänzt), ms., f. 108; Nomina in arena literaria victorum . . ., jezuitski arhiv v DAS; DAS, Gub. arhiv 1779, 25/2; DAS, Einreichungsprotokoll der Landesstelle in Krain, 1792, št. 2383, fsc. 5; ravno tam, Gub. arh. št. 98, fsc. 1, 1792; Instanzkalender für das Herzogthum Krain 1793, 35; Schematismus für das Herzogthum Krain 1795, 25 in 1796, 25; DAS, Einreichungsprotokoll der Landesstelle in Krain 1796, št. 2544, 6559; Poročna knjiga 1784—1815, f. 195, arhiv stolne župnije v Ljubljani; Instanz Schematismus vom Herzogthume Krain 1803, 35; rojstna knjiga stolne župnije v Ljubljani za 1806—1820, f. 5; DAS, Einreichungsprotokoll des Illyrischen General Gouvernement 1814,

št. 4871; Schematismus des Laibach Gouvernements-Gebiethes, 508, 394.

[64] Prim. Brenk K., Prva uprizoritev mladinske igre v slovenskem jeziku v Ljubljani, K III, Ljubljana 1955, 161.

[65] Gl. Lublanske Novize z dne 5. 8. 1797. — Te naznanjajo med mrliči: ». . . Mertuv rojen otrok gospoda Joanes Novak, kanzelirja v' Shpitalski gasi Nro. 264.«

[66] Gl. NUK, 77838.

[67] Ob tej priložnosti pravi poročilo: »Die Empfindungen und die Freude über die Hoffnungen zu einem baldigen Frieden wollte die philharmonische Gesellschaft, deren Unterhaltungen Ihre Königl. Hoheit, als Selbstkennerin, unausgesetzt mit Ihrer höchsten Gegenwart und Zufriedenheit beehrte, schon im verflossenen Jahre in einer Kantate laut werden lassen; allein die wieder angefangenen Feindseligkeiten hinderten die Ausführung, bis die Gewissheit von dem Ende des Krieges, noch mehr aber die Gefahr, die Erhabenste Fürstinn unseren Wohnungen vielleicht bald, und leider — immer zu früh entschwinden zu sehen, den Entschluss reifen machte, sie nicht länger mehr zu verschieben. Hierzu wurde also am Sonntag, als am 26. d. in dem durchaus beleuchteten ständischen Redoutensaale mit aller diesem Gegenstande angemessenen Feyerlichkeit geschritten, der Zufluss der Zuhörer war ausserordentlich. Nach einer vorausgeschickten Simphonie, und zweyen Konzerten auf dem Fortepiano und auf der Violin geschah die Vertheilung des von dem Hrn. Gubernialrath von Cannal verfassten Textes unter Trompeten und Paukenschall; unmittelbar darauf folgte die Eröffnung der von dem landeshauptmannschäftlichen Konzepisten, und Gesellschafts-Mitgliede Hr. Johann Bapt. Novack sehr angenehm und passend gesetzten Kantate mit der dazu gehörigen Ouverture, und die Gesellschaft fand die Absicht ihrer Unternehmens bey seinem Schlusse mit dem lautesten ungetheilten Beyfall aller Anwesenden, besonders aber mit den sichtbarsten Merkmalen der innern Rührung ganz erreicht, die Ihre Königl. Hoheit zu erkennen zu geben die höchste Gnade hatten.« Gl. LZg 1801, št. 60. — Iz virov še vemo, da je kot basist sodeloval v izvajanju Novakove kantate neki Schikaneder, rudniški uradnik iz Idrije, ki je s svojo »heerliche Stimme wesentlich zum Erfolge des Abends mitbeitrug« (gl. Radics P. v., ib., ms., 79).

[68] Gl. Kidrič Fr., Zgodovina slovenskega slovstva, Ljubljana 1929—1938, 221, 223. Tu seveda nastaja tudi vprašanje glasbe. Če je bil le tekstovni prevod za italijansko arijo, tako ni dvoma, da je bila glasba delo kakega italijanskega opernega skladatelja. Če pa je bila izvirna Linhartova pesnitev, bi mogel biti avtor njene uglasbitve Linhart sam.

[69] Prim. Schematismus für das Herzogthum Krain 1795, 185.

[70] Za prikazano zasnovo »Matička« in domneve o njegovi glasbi gl. opombe A. Gspana v Zbranem delu A. T. Linharta,

Ljubljana 1950, 478 ss., 484—485, 490, 941; Mantuani J., O slovenski operi, Z VI, 29—30.

[71] Za vprašanja okrog nastanka in naslova Novakovega »Figara« prim. Rakuša Fr., Slovensko petje v preteklih dobah, Ljubljana 1890, 28; Pirjevec A. v Izbranem delu Matije Čopa, 1935, 29; Gspan A., ib., 481.

[72] Prim. izvirno izdajo Linhartovega »Matička« in partituro Novakovega »Figara«.

[73] Prim. Horwitz Karl — Riedel Karl, Wiener Instrumentalmusik von und um 1750, DTÖ XV/2, Wien 1908, str. XXII, 68 ss.

[74] O izvedbi »Figara« in »Matička« prim.: Kidrič Fr., Slovenski gledališki jubilej ob stoinpetdeseti obletnici prve slovenske predstave, K VII, 1940, 36; N 1849, 24. in 27. I.; Gspan, ib., 481; IB 1849, 27. II.; Instanzkalender für das Herzogthum Krain auf das Jahr 1793, 35.

[75] Prim. Brenk K., ib., 161.

[76] K temu prim. še LW 1806, št. 33 in 34; Cvetko D., Odmevi glasbene klasike na Slovenskem, 86.

[77] Za biografske podatke o F. B. Dusíku gl. Racek J., ib., 182 ss.; MGG III/1010.

[78] Prim. Verzeichniss sämtlicher wirklichen, und Ehrenmitglieder der philharmonischen Gesellschaft in Laibach za leta 1803, 1801, 1805 in kasneje. Gradivo v NUK, M.

[79] Datum 10. in 11. g . . . 1817, kakor je zapisan na partituri je nejasen. Verjetno pa pomeni g . . . gennaio in ne giunio, čeprav tega z vso gotovostjo ne moremo zatrditi. Gostovanja so bila namreč v zimskem in poletnem času. Glede na to, da so omenjeno opero izvajali v Benetkah leta 1816 ob karnevalu, ki pada v zimski čas, smemo domnevati, da gre tudi v našem primeru za zimsko sezono in s tem za mesec januar (gennaio). — Gradivo gl. v NUK, M.

[80] Gl. program filharmoničnega koncerta 7. XI. 1817, NUK, M.

[81] Vse v tekstu navedene partiture oziroma skladbe so iz ostaline FA v NUK, M.

[82] Gl. NUK, MD 2242/1954. — Vsak instrument omenjene zasedbe je bil seveda večkrat ojačen. — Tu naj še omenim, da se je Eitner gotovo zmotil, ko je mislil, da sta Dussik, detto Cormundi, Francesco, in Dussik, Franz Joseph Benedict, dva. V obeh primerih gre očitno za isto osebo, namreč za Františka Benedikta Dusíka. Prim. Eitner Q [3]/290, 291.

[83] K temu prim. Schenk E., ib., 76 ss.; Perger Richard v. — Hirschfeld Robert, Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 1912, 3 ss.

[84] V izvirniku se tekst glasi: »Einige Tonkunstliebhaber haben unter sich ein Quartett gebildet und wünschen zur Belebung ihres geselligen Vergnügens einige Tonkunstkenner und Freunde als Zuhörer und Mitglieder in ihre Gesellschaft aufzunehmen. Wöchentlich wird eine musicalische Übung im Quartett gegeben . . . Der Unterzeichnete gibt sich die Ehre, jeden Kenner und Liebhaber

der reinen Tonkunst zum Beitritte freundlich einzuladen. Laibach, am 28 Oktober 1794« (gl. Radics P. v., ms., 1908).

[85] O tem so v prikazanem smislu poročali razni pisci, med njimi: Radics P. v., ib., ms., 55; Dimitz A., ib., IV, 114; Keesbacher Friedrich, Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862, Laibach 1862, 12. — Za njimi so seveda to tolmačenje povzemali še mnogi drugi, ki so omenjali ali se ukvarjali z ljubljansko FD.

[86] Moos (23. I. 1765 do 22. 3. 1799) je veljal po navedbah kronistov za izvrstnega čelista. K temu gl. Radics P. v., ib., ms., 57. — Za njegovo življenje in delo pa kljub zaslugam, ki si jih je nedvomno pridobil v FD in morda tudi izven nje, ni mnogo podatkov. Krivdo za to je bržkone iskati v tem, da je bil filharmonični arhiv uničen. Prvič se je to zgodilo leta 1877, ko je član direkcije Jožef Twrdy, ki se ni zavedal pomembnosti arhivskega gradiva, naročil, naj filharmonični arhiv prodajo za 15 goldinarjev. Pred popolnim uničenjem ga je takrat rešil F. Keesbacher. Preostanek pa je bil ravno tako neodgovorno delno uničen po prvi svetovni vojni. V FA je bilo nedvomno obsežno gradivo, iz katerega bi lahko kaj več izvedeli tudi o Moosu. Omenim naj le drobtino, da se je 5. V. 1787, ko mu je bilo 24 let, poročil z Ano Marijo »verwittibte Madonna v. Laybach«, gl. poročno knjigo šentjakobske župnije v Ljubljani za 1784—1816, Tom. II, p. 10. — Po tem podatku se ni rodil leta 1765, kot navaja Radics v cit. ms., ampak 1763. Že pri J. K. Novaku in tudi v drugih primerih pa smo se lahko prepričali, kako malo se je mogoče zanesti na podatke poročnih knjig in podobnih dokumentov. Zato smemo kljub vsemu verjeti Radiscu; ta je imel najbrž izvirne podatke ali iz rojstne knjige ali iz Novakovih »Spominov« ali iz drugih virov FA, ki so mu bili gotovo še v celoti na voljo.

[87] Gl. Alphabetisches Verzeichniss der Ehren-Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft in Laibach von 1803 bis 1863 v FA v NUK, M. — Ta seznam navaja, da je bil »Tonkünstler« Fr. B. Dusík (Dussek) častni član že 1794.

[88] V izvirniku se glasi ustrezni tekst takole: »Die Traiteurzimmer im ständischen Redoutengebäude werden der philharmonischen Gesellschaft zu ihrem Gebrauche ohne alle Zinsen, mit Ausnahme jener Tage, an welchen sie von der Direction (Ball-Direction) verwendet werden wollen, überlassen, weil die Herrn Stände sich ein Vergnügen machen, zur Unterstützung Ihres Vorhabens das Möglichste beizutragen, nicht aber geneigt sind, besagte Zimmer in Pacht auszulassen. Alois Kappus von Pichelstein, m/p.« (Gl. gradivo v NUK, M.) — Odločbo je torej podpisal Kappus, ki se je vedno izkazoval naklonjen FD in smo ga spoznali že v zvezi z J. K. Novakom.

[89] Gl. Verzeichniss sämtlicher wirklichen, und Ehren-Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft in Laibach za 1801 in prim. z nadaljnjimi ustreznimi spiski v FA, NUK, M.

[90] Dobesedno: »Die Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen ist Hauptzweck der Gesellschaft; der Selbstbetrieb und Selbstgenuss derselben sind untergeordnete Zwecke« (gl. Perger R. v. — Hirschfeld R., ib., 9).

[91] Gl. Statuten der philharmonischen Gesellschaft in Laibach za 1796, 1801 in 1817 ter 1849, gradivo v FA, NUK, M.

[92] Naj za ilustracijo citiram najvažnejše odlomke iz statuta. Uporabljam statut iz 1801, ki se v bistvu sklada s primerkom iz 1794 in 1796 ter je z njim istoveten tudi statut iz 1817. — Člen I pravi: »Der Zweck zur Vereinigung in diese Gesellschaft ist: Verfeinerung des Gefühles durch die Auswahl vortreflicher Werke der Tonkunst; und Erhöhung des Genusses durch geschmackvolle Ausführung derselben im gesellschaftlichen Kreise.« Člen II: »Die Mitglieder der Gesellschaft theilen sich in musizierende, und zuhörende. Doch sind beide Theile nicht als getrennt zu betrachten, sondern beide machen einen Körper aus. Folglich sind alle Mitglieder einander an Rechten gleich.« Člen V: »Der Direktor wird allzeit aus dem musizierenden Theil der Gesellschaft . . .« Člen XVII: »Wöchentlich wird eine Akademie gegeben, wenn nicht Verhinderungsfälle eintreffen. Aussergewöhnliche Akademien dieser Gesellschaft können nur von der Direktion angeordnet werden.« Člen XVIII: »Diese wöchentliche Akademien werden als geschlossen betrachtet. Folglich steht der Eintritt nur den Mitgliedern offen. Doch erlaubt die Gesellschaft jedem Mitgliede ausgezeichnete Fremde, oder durchreisende Musikfreunde, nach den Modifikationen, welche die Direktion für nöthig erachtet, in die Akademie einzuführen.« Člen XX: »Die Gesellschaft nimt jeden, von dem es sich versprechen lässt, dass er den Zweck der Gesellschaft befördern, nicht aber stöhren werde, mit Vergnügen als Mitglied auf. Frauenzimmer jedoch machen hier eine Ausnahme; indem nur Musikdilettantinen, die den Zweck der Gesellschaft befördern, zu Mitgliedern aufgenommen werden können. Diese haben auch das Recht, ihren Begleiter in die Akademie einzuführen.« Gl. gradivo v FA, NUK, M.

[93] Gl. Radics P. v., ib., ms., 81—82.

[94] Prim. gradivo v FA, NUK, M.; Lublanske Novize z dne 18. 2., 13. 6. in 12. 7. 1797; LZg 1801, št. 26. — V FA, NUK, M. je tudi kopija zahvale, ki jo je poslal preko »Eine Hochlöbl: K: K: Landeshauptmannschaft zu Laybach« grof Bellegarde izvajalcem akademije v korist ranjencem z italijanskega bojišča. Začel je takole: Die edle Handlung einer Verehrungswürdigen Gesellschaft von adelichen und Bürgern der Stadt Laibacs, welche . . . eine musikalische Akademie heranlasste . . .« — Akademijo je naznanila LZg 1801, št. 26: »Am 27. d. M. (marca, op. pis.) gab die hiesige philharmonische Gesellschaft zum Besten der verwundeten gemeinen Krieger eine Akademie im ständischen Redoutensaale . . .« Spored ni naveden in poročilo podrobneje ne govori o uspehu. —

Naslov, ki ga je uporabil Bellegarde za filharmonike, kaže, da o njih ni mnogo vedel.

[95] Izvirnik v FA, NUK, M. — Naslove poglavij ali razdelkov citiram, kot so v originalu.

[96] Prim. Eitner Q [5]/179—184 in [6]/374—375.

[97] Gl. Köchler Ludwig v., Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts, Michigan 1947, 489, 544—545, 693—694, 700—701, 405, 702. Za Mozartova dela uporabljam običajno oznako K.—V.

[98] Eitner Q [2]/322 ne navaja Capuzzijeve »Una casa da vender«. Primerek prepisa uverture k tej operi je v FA, NUK, M. in ima naslov »Sinfonia del Sig Antonio Capuci. Nella Farsa: Una Casa da Vender. Nel Teatro in S: Angelo il carnovale 1804. — Navedeni Capuci je seveda naš Capuzzi.

[99] Johann Simon Mayr (Mayer, Majer, 1763—1804), plodovit skladatelj mnogih oper, je bil kapelnik v cerkvi S. Maria Maggiore v Bergamu. Gl. Eitner Q [6]/400—403. — FA v NUK, M. ima več njegovih del: Sinfonia Del Sr Simon Mayer / In occasione dell' Apertura del Nuovo Teatro di Trieste / La Primavera Anno 1801 (= uvertura k »Ginevra di Scozia«, ki je bila »dramma eroico« in je nastala 1801); uvertura k »Lodoiski«; cavatina »Nel mirar sei vaghi oggetti« / Nel Nobil:mo Teatro Fenice 1796 (= menda iz opere »Elfrida«, ki je Eitner ne omenja); arija »Quale in cielo avversa Stella« nell'Opera Baccanali di Roma / Eseguita in Bologna nell Autuno del'Anno 1832 al Teatro del'Corso dalla celebre Signora Valesi-De Bezzi (Eitner tudi te ne navaja); duet »Parto se vuoi mia vita« iz »Lodoiske«; Polacca »Contento il Cor nel seno« iz »Lodoiske«; Primo tempo del Rondo iz »Lodoiske«; arija »Sento mancarmi l'anima« iz opere »Alonso e Cora«, ki je nastala 1804; Scena ed Aria iz opere »Semiramide« (Eitner je ne omenja); opera »Baccanali di Roma«; partitura opere »Ginevra di Scozia«. Na tej je avtor naveden kot Johann Simon Mayr; prepis je iz časa okrog 1801. — Vse navedene skladbe so deloma tiski, deloma prepisi. Po letu 1804 je datirana le omenjena arija iz »Baccanali di Roma«. Sicer so vsi primerki izpred leta 1804 in so verjetno prišli sem že v razdobju 1794—1804 in so potemtakem iz nekdanjega FA, ki ga omenja Musicalien-Catalog. Kot zanimivost in značilnost naj še omenim, da so v Ljubljano prišle nekatere partiture ali skladbe iz Trsta. To kaže ali na sodelovanje med gledališčema obeh mest ali na to, da so bili v nekaterih primerih kopisti za ljubljanske partiture iz Trsta. Seveda pa so lahko prinašali s seboj skladbe in jih tu puščali tudi italijanski operisti, gostujoče operne družine ali posamezni pevci.

[100] V našem primeru gre gotovo za Gaetana Marinellija (ok. 1760 do ok. 1820), ki je bil predvsem operni skladatelj, in ne za Francesca M., o katerem domneva Eitner Q [6]/332, da je živel med koncem 18. in sredino 19. stoletja; skladbe (opere, kantate, klavirske

sonate) tega Marinellija so znane šele po 1811, zato za Musicalien-Catalog še ne prihajajo v poštev.

[101] Opera »Labyrinth« je znana tudi kot drugi del »Zauberflöte« na Schikanedrov tekst. Ima tudi naslov »Der Zauberflöte zweyter Theil: Das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen«.

[102] Gl. Schuh J., Zur Jubelfeier der philharmonischen Gesellschaft in Laibach, Grazer Tagblatt XII, št. 134.

[103] Naj citiram nekatere značilnejše določbe iz »Instruktion für das Orchester der philharmonischen Gesellschaft in Laibach / Verfasst im Jahre 1805«. V poglavju III, t. 2 je rečeno: »Der Orchesterdirektor (:der in unserer Gesellschaft zugleich die erste Violine leitet:); der Direkteur der zweyten Violine; und der Violonist sind die Hauptpersonen des Orchesters. Diese durften nie abwesend sein; diese müssen sich vorzüglich miteinander in Einverständniss setzen, und einander wechselseitig unterstützen.« — Poglavje II, t. 3: »Um den unangenehmen Eindruck des Stimmens der Instrumente so viel möglich zu vermeiden, ist es eine unerlässliche Vorschrift: dass der Orchesterdirektor zuerst und allein mit einem Hauptinstrumente zusammenstimme, dann zu jedem einzelnen hingehe, und es einstimme. Nach geendigter einzelner Einstimmung geht der Orchesterdirektor noch einmal seine Seite durch, und dann folgt der Direkteur der zweiten Violine mit seiner Seite. Sowohl wärend dieser Einstimmung, als hernach, soll jedes Mitglied alles Fürsichspielen, und das unnütze immerwahrnede Ertönnen der Instrumente unterlassen.« — T. 4 istega poglavja: »Um den Eindruck der Musik gleich im Anfange so wirksam als möglich zu machen, ist es eine unerlässliche Vorschrift: dass auf das erste gegebene Zeichen des Orchesterdirektors das ganze Orchester eine Pause von einigen Minuten beobachte, und dabei den zweiten Zeichen sogleich das Stück, seiner Anleitung gemass, mit Aufmerksamkeit und Kraft anfange.« — T. 5 istega poglavja: »Bei Orchesterstücken, wo mehrere Personen eine Stimme spielen, ist es ein Hauptgrundsatz, sie so einfach als möglich vorzutragen. Desswegen hat jedes Mitglied sich genau an die Angabe der musikalischen Zeichen zu halten; keine Note langer oder kurzer auszuhalten, als vorgeschrieben ist; keine vorgeschriebene Ligatur oder Abstossung zu unterlassen oder anders vorzutragen; keine Nachdrucke oder Verzierungen dahinein zu legen, wo sie nicht stehen; bei dem Anfange der Musikstücke, und nach Fermaten, dem Orchesterdirektor nicht vorzugreifen, sondern vielmehr die Augen gegen ihm zu wenden, um die genaueste Gleichheit in der Fortschreitung des Stückes hervorzubringen. Die Vernachlässigung dieser Vorschrift stört die Einheit und Gleichheit der Produktion bis zum Unangenehmen; und das ästhetische Ganze erscheint als eine Masse von Tönen in Gährung, welche den Zuhörer oft in die peinlichste Lage versetzen.« — T. 6 istega poglavja: »Um diese Einheit in der Produktion zu bewirken, ist der Orchesterdirektor da. Jedes Mitglied lasse sich daher die Befolgung seiner Einrich-

tungen angelegen sein, ohne sich gekränkt zu fühlen; weil es hir nicht auf die Geschücklichkeit des Einzelnen, sondern des Ganzen ankommt. Es sehe den Orchesterdirektor lieber, als den Mann an, der durch unablässiges Streben nach Vollkommenheit der Produktion den Ruhm des Orchesters und der Gesellschaft nach Kräften zu vermehren trachtet.« — Poglavje 7: »Deswegen ist es nothwendig, dass ausser dem Orchesterdirektor kein Mitglied wärend der Produktion Erinnerungen an das Orchester mache; denn es stört den Orchesterdirektor, es stört die übrigen Mitglieder, und erregt Missgunst. Man eröffne vielmehr seine Meinung vor oder nach der Produktion dem Orchesterdirektor selbst.« — Poglavje 8: »Die Akademien fangen von 1. May bis lezten Oktober um 7 Uhr, vom 1. November bis lezten April um halb 7 Uhr an.« — Izvirnik gl. v FA, NUK, M.

[104] Prim. Radics P. v., ib., ms., 88; Keesbacher F., ib., 123; gradivo v FA, NUK, M. — Radicseve, Keesbacherjeve in druge navedbe, ki so v arhivu FD, se glede direktorjev orkestra zelo razhajajo. Po Keesbacherju je bil Jellemitzky direktor orkestra 1794—1800 (ib., 123) in Novak glasbeni direktor 1799 (ib., 122). Radics navaja Krombholza za 1804, Keesbacher pa ga sploh ne omenja. Eislerja omenja gradivo v FA za 1817 in 1819, Keesbacher pa za 1801—1808 in 1814—1820. V primerjavi z Radicsevimi so Keesbacherjeva navajanja večkrat zanesljivejša in jim moremo verjetno tudi v tem primeru zaupati.

[105] Omenjena Haydnova navodila so zelo značilna še za čas ob koncu 18. stoletja tudi pri nas. Prepis izvirnika, ki je v GMf, gl. v Aufführungspraxis der Musik R. Haasa, Potsdam 1934, 238—240.

[106] Ta del Schmittovega pisma se glasi: »...Er gab uns auf Ansuchen sogleich ein neues Amt von seiner Compositionen, wo ich für di Copiatur 12 fl erlegte; er spielte auf dem Clavier und sang dazu die meisten Anfänge, damit der Herr Canonicus sowol die verschiedenen Tempos als auch hie und da den wahren Ausdruck hören und es alsdann Ihnen als dem so würdigen Director sagen könne, wie es Haydn haben will, auf dass sie die ausübende Musiker, sowol einzeln, als auch zusammen unterrichten und hauptsächlich von aller Art Verzierungen abhalten, welche zu weiter nichts, als zu Verunstattung so einer äusserst delicaten Composition beitragen, da diese ohnehin schon allen möglichen Ausdruck, so wie es steht, in sich enthält und die grösste Schönheit, wie Sie selbst wol wissen, nur vom richtigen Tempo, gehörigen Schatten und Licht und genauer Production abhängt. Schreiben Sie mir doch, lieber Freund, wenn Sie dieses Amt werden ausgeführt haben, wie es Ihnen allen gefällt. ‚Die Schöpfung', wenn Sie dieselbe ausführen sollten würde ich aber vorzüglich einer genauer Production nach vielen Proben empfehlen...« (gl. Radics, ib., ms., 74, 75). Izvirnik pisma se ni ohranil, Radics pa ga je še gotovo imel. Iz tega pisma zvenijo v bistvu iste želje, ki so kot opozorila obsežene v prej omenjenih instrukcijah ljubljanske FD iz leta 1805.

Razen tega kaže pismo, da je Novak užival lepo veljavo in je bil nedvomno v letu 1800 direktor orkestra, saj mu je Schmitt sporočil Haydnova navodila neposredno in brez želje za posredovanje drugi osebi, za katero bi spričo zvez z Ljubljano gotovo vedel.

[107] Gl. LZg 1796, št. 8. — Klavir se je za javno nastopanje v določenem okviru uporabljal seveda že pred osnovanjem FD. Tako je bila n. pr. leta 1790 v ljubljanski Kazini muzikalna akademija, na kateri sta grofica Porzia in Fr. pl. Bonazza igrali na klavir, sodelovala pa je tudi pevka Fanny pl. Gasparini. Gl. LZg 1790, št. 44.

[108] Prim. LZg 1797, št. 14.

[109] Gl. LZg 1799, št. 67.

[110] Prim. LN z dne 18. 2. 1797.

[111] LN z dne 13. 6. 1797.

[112] Gl. Radics P. v., ib., ms., 71.

[113] Gl. LN z dne 12. 7. 1797.

[114] Prim. Steska V., Nelson v Ljubljani, IMK XV, Ljubljana 1905, 170; LZg 1800, št. 66; BK 1862, 155; Pohl C. F.-Botstieber Hugo, Joseph Haydn, III, Leipzig 1927, 163—164.) — Pohl in Botstieber poudarjata, da je bila filharmonična akademija leta 1800 predvsem zaradi Nelsona, ki pa je izvedbi na poti iz Trsta na Dunaj prisostvoval skupaj z obema Hamiltonoma (William in Emma Hamilton).

[115] Gl. Steska V., ib., 170.

[116] Prim. LZg 1800, št. 105. — Ta je o izvedbi poročala takole: »Sonntag den 28. Dezember wurde in der Pfarrkirche zu St. Jakob von der Philharmonischen Gesellschaft allhier ein feierliches Hochamt von der Composition des deutschen Tonkünstlers Haydn im vollständigen Chor abgehalten. Der Künstler hatte mit diesem Hochamt der Gesellschaft selbst ein Geschenke gemacht, als er von selber zum Ehrenmitgliede ernannt worden war. Der Geist Haydn's waltet unverkennbar in den Feyerlichen Accorden seines schöpferischen Productes und da auch die Gesellschaft in der Ausführung dem Künstler durch Anstrengung huldigte, so musste notwendig jene allgemeine Bewunderung folgen, die dieses Unternehmen gefunden hat.« — Omenjena »Maša v c-duru« je bila torej nekak Haydnov poklon ob izvolitvi za častnega člana FD. Tako so vsaj mislili v Ljubljani; če je tako hotel Haydn, je seveda vprašanje, ki ga brez potrebne dokumentacije ni mogoče razjasniti. Iz poročila v LZg čutimo, da je pisec poudaril, da je Haydn »nemški umetnik«. V obdobju še vedno malo uspešnega boja proti italijanski glasbi je to nekako razumljivo, čeprav je bil tudi Haydnov stik z dediščino italijanske glasbene kulture še vedno izrazit. Vsekakor pa navedenega poudarka ni mogoče imeti za ost proti Slovencem, katerih neaktivnost v postavljanju narodnostnega vprašanja še ni mogla povzročiti reakcije nemškega elementa na slovenskem ozemlju.

[117] Gl. LZg 1800, št. 64.

[118] Prim. LZg 1803, št. 62.

[119] Prim. LZg 1800, št. 105.

[120] Pohl in Botstieber omenjata v zvezi s FD le Antona Schmida, ki je sicer kot tudi Wolfgang še drugače zabeležen (Schmitt, Schmith, Schmidt). Uporabljam imeni tako, kot se navajata v raznih članskih seznamih ljubljanske FD, katere člana sta bila oba. S prej omenjenim virom (Pohl-Botstieber) je nastala v ustrezni literaturi zmeda glede vprašanja, kateri Schmitt je pravzaprav vzdrževal zvezo med FD in Haydnom. Za leto 1808 bi bil lahko Anton Schmitt, ki je živel na Dunaju tako kot Wolfgang Schmitt. Ta domneva je mogoča, čeprav ni nujna, ker bi bilo razumljivejše in doslednejše, če bi imel zvezo s Haydnom vedno isti Schmitt, ali Anton ali Wolfang ali pa njegov sin. Po Radicsu (cit. ms., 74, 75) bi moral biti to Wolfgang ali pa njegov sin, ki je bil najbrž Heinrich. Ta je bil direktor gledališča kneza Nikolaja (II.) Esterházyja v Eisenstadtu in ga je knez vzel s seboj, ko je postal predsednik Hoftheatra in Theatra a. d. Wien. Heinrichu Schmittu je zaupal nalogo pridobivanja novih umetniških moči za združena dunajska gledališča. Seveda je tako Heinrich Sch. poznal Haydna in zelo verjetno je bil z njim v osebnih stikih. Če ta teza velja, bi bil Heinrich Sch. primernejši za zvezo s Haydnom, vendar te možnosti tudi doktorju medicine Antonu Sch. ni mogoče odreči. Skratka: dokumentacija je preveč pomanjkljiva, da bi se smeli definitivno odločiti za eno ali drugo možnost. Vse kaže, da vprašanja vsaj za zdaj ali sploh ne bomo mogli rešiti. — K temu prim. Pohl-Botstieber, ib., III, 329, 260.

[121] Ustrezni del Schmittovega pisma Novaku se glasi: »Es wird ohne Zweifel die ganze löbliche Gesellschaft sehr erfreuen, dass sich unser unsterbliche Haydn so bereitwillig finden liess, ein Mitglied derselben zu werden und ihr durch seinen Beitritt einen neuen Glanz zu verschaffen. Seine Worte dabei waren: ‚Ich erkenne die Ehre, die mir die philharmonische Gesellschaft in Laibach durch ihre Einladung erzeugt, und weiss solche zu schätzen, nur bedaure ich, dass ich ihr mit meinem Beitritt nicht viel nützlich sein werde.‘ Er war sehr erfreut dass eine inländische Gesellschaft schon so weit gediehen ist. Wie stolz war ich in diesem Augenblicke auf meine Vaterstadt . . .« (gl. Radics P. v., ib., ms., 74, 75). — To pismo vsekakor mnogo bolj kot na Antona Schmitta (ali nemara celo direktno) kaže na Wolfgangovega sina.

[122] Pohl-Botstieber, ib., 329, navajata tale pasus omenjenega pisma: »Den Vater Haydn hab' ich wegen seiner sehr entfernten Wohnung lange schon nicht gesehen; er ist schwächlich und schreibt fast gar nichts mehr, ich werde ihn aber doch nächstens besuchen und wegen der Canons einen Versuch machen.« — K vprašanjem okrog J. Haydna in njegovih zvez z Ljubljano prim. še: Geiringer Karl, Joseph Haydn, Potsdam 1932; Adler Guido, Die Wiener klassische Schule, Berlin 1929; Fischer W., Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klass. Stils, SMw, 1915; Nowak Leopold,

Joseph Haydn, Leben, Bedeutung und Werk, Zürich-Leipzig-Wien 1951, str. 507.

[123] Gl. gradivo v NUK, M., brez signature.

[124] Izvirnik spomenice, ki jo je leta 1803 FD naslovila na »wohllöbliche ständische verordnete Stelle«, se glasi: »Dem Verfalle der hiesigen Kirchen- und Theatermusik, welche sich leider von Tag zu Tag immer kühlbarer äussert, abzuhelfen, hat die philharmonische Gesellschaft schon unterm 27. April 1800 den Vorschlag zur Errichtung einer öffentlichen Musikschule an Eine hochlöbliche k. k. Landesstelle eingereicht.

Diesen Vorschlag hat Eine hohe Landesstelle ihrer besondern Aufmerksamkeit gewürdiget, und darüber unterm 11. Juni dess nämlichen Jahres z. Z. 3539 einen gemeinschaftlichen Zusammentritt zwischen Einer Wohllöblichen ständ. verordneten Stelle, dem k. k. Kreisamte, der Landesbuchhalterei, dem Ordinariate und der philharmonischen Gesellschaft angeordnet.

Das Resultat dieses unterm 29. August 1800, und 10. April 1801 aufgenommenen, und mit Bericht vom 20. Juni 1801 der hohen Landesstelle vorgelegten Zusammentritts-Protokolls war, dass zur Gründung eines Besoldungsfondes für den Musiklehrer die Herren Stände sich zwar zu einem Beitrage von jährlichen 450 fl. erklärten, dass aber dieser Gegenstand als eine Diätalsache bei dem nächsten Landtage zur Sprache zu bringen sei.

Die philharmonische Gesellschaft glaubt daher, dass izt der schicklichste Zeitpunkt vorhanden, die Ausführung dieser eben so rühmlichen als nüzlichen Anstalt Einer wohllöbl. ständ. verordneten Stelle für den bevorstehenden Landtag neuerdings an dass Herz zu legen.

Laibach am 8.ber [Oktober] 1803. Florian Webers / Gesellschaftsdirektor / Eustach Theimer / Joseph Schrei / Repräsentant. — Na naslovu je še pripomba o predmetu: »Die philharmonische Gesellschaft in Laibach bittet die in Antrag stehende Errichtung einer öffentlichen Musikschule bei den izt bevorstehenden Landtage zur Sprache bringen zu wollen.« — Gl. gradivo v FA, NUK, M., brez sign. — Predlog FD je z aktom z dne 10. 12. 1803 podprl tudi stolni kapitelj, predvsem zato, »weil dadurch die so sehr erwünschliche Verherrlichung des Gottesdienstes ungemein befördert würde«; gradivo gl. ib.

[125] Prim. LZg 1799, št. 100. — Med razpisanimi štipendijami je »ein Stipendium aus dem Laibacher Musikfond, a 9 fl 45 Kr Landesfürstl. Patronats«.

[126] Gl. listino z dne 10. 12. 1804 v NUK, M., FA, brez sign.

[127] Gl. gradivo ib.

[128] Gl. akt v FA, NUK, M., brez sign., datum 7. 6. 1805. — Ustrezni akt pravi: »Dem Organist der Zeit zugleich dirigirer der Musick 300 f. / Dem Kapellmeister, nebst seiner Wohnung im Priesterhause 400 f. / Dem alt erlebten Choralisten bis seinen Todt 180 f. / 4 Violinen und 1 Violon a 100—150 f / 2 Corni a 100—200 f /

2 Oboe a 100—200 / Der gegenwärtigen Diskantistin Josepha Zazula wegen ihrer ausnehmend guten und vernehmlichen Stimme ad Personam 140 f / Dem Tenor 100 f / Dem Alt 100 f . . .«

[129] Prim. Steska V., Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorijem Riharjem, CG LI, 1928, 7—8, 113—118; gradivo ŠAL.

[130] »Sn. Majestät haben zufolge eines H. Hofdekretes vom 19. Dez. v. J. (1806) zur Verhinderung, dass die Musiken in den Kirchen mehr zur Zerstreuung u. Unterhaltung als zur Beförderung der Andacht dienen, zu befehlen gesucht, der gesammten Geistlichkeit zur Pflicht zu machen, dass zu Kirchenmusiken niergends Frauenzimmer genommen oder zugelassen werden, mit alleiniger Ausnahme derjenigen, die vermöge ihres Standes dazu verbunden sind als: die Frauen, Töchter u. Schwestern von Chorregenten, Schulmeistern u. s. w. — so dass auch eine solchen Stücke produziert werden, die mehr für ein Theater als für die Kirche komponiert sind.« Gl. Kurrende, No. 2, 28. I. 1807.

[131] »Da es der Bestimmung der Kirchen als Gotteshäuser widerspricht, wenn dieselben zu andern als eigentlich gottesdienstlichen Zwecken benützt werden, dieses aber offenbar durch Aufführung solcher Musikstücke geschieht, welche zwar einen religiösen Gegenstand zum Texte haben, aber nicht in unmittelbaren Verbindung mit den kirchlichen Gottesdienste selbst stehen wie z. B. das musikalische Oratorium von Joseph Haydn »Die sieben Worte Jesu« oder jenes von Graun »Der Tod Jesu« u. dgl. — so wird die Produktion solcher Oratorien u. Musikstücken jeder Art . . ., bei welchen die Kunst als die Hauptsache u. das musikalische Vergnügen als der Hauptzweck erscheint, in den Kirchen untersagt u. sämmtlichen H. H. Kirchenvorstehern anbefohlen, darüber zu wachen, dass dergleichen das der Erbauung nicht aussprechende, obwohl an sich beyfallswürdige Produktion in ihren Kirchen . . . nicht stattfinden.« Gl. Kurrende 23. 3. 1833. — To je bila nadaljnja zaostritev predpisov iz 1825 in 1827, gl. Kurrende z dne 10. 2. 1825 in 19. 12. 1827.

[132] Gl. izvirnik v FA, NUK, M., brez sign.

[133] Gl. akt z dne 9. I. 1804 v FA, NUK, M.

[134] O tem govori »Concertations-Protocoll der philharmonischen Gesellschaft in Laibach wegen Einrichtung einer öffentlichen Musikschule allhier« z dne 30. januarja 1815. — Naj omenim le najvažnejše pasuse, ki jih je formuliral ustrezni akt. § 1 določa: »Gesang und Saiten-Instrumente, unter welch' letztere vorzüglich die Violine und das Klavier /:Gen. Bass oder Orgel:/ verstanden werden, sind die wesentlichen Lehrzweige zur Bildung der Jugend in der Musickkunde, für welche wenigstens vier Jahre zu bestimmen wären . . .« § 4: »Im strengsten Sinne dürften zur Aufnahme in die öffentliche Musikschule eigentlich nur arme Knaben berufen seyn; ihre Zahl könnte sich Anfangs höchstens auf 18 Köpfe beschranken; indessen aber glaubt man doch auch Kinder vermöglicher Aeltern von dem Besuche der öffentlichen Musickschule nicht ganz

ausschliessen zu müssen; nur hatten diese sich zu einem Unterrichts Beitrage von . . .« § 10: »Der Musiklehrer soll nebst einer ausgezeichneten Conduite vorzüglich ein gründlich gelernter Sänger, Organist und Violinspieler seyn, auch dabei die nöthigsten Kenntnisse von allen gewöhnlichen Blas-Instrumenten besitzen . . .« Izvirnik gl. v ŠAL, konzistorialni oddelek, fasc. II, pars II, subdivis. No. VI, mapa »Musik-Schule zu Laibach«. — Dalje gl. za javno glasbeno šolo glede ustanovitve in začetnega razdobja DAS, gub. arhiv za 1815, št. 1400, 2251, 4477, 4864, 5361, 7827; ib. za 1816, št. 434, 586, 980, 2357, 2439, 2951, 3318, 3339, 3851/963, 3856/956, 4442, 6073, 6209, 7745, 7866, 10084, 435, 10392, 10501.

[135] Gl. ŠAL, konz. odd., 2/187.

[136] Prim. Concertations-Protokoll. Hinsichtlich des einzuführenden öffentlichen Musikunterrichtes zu folge hoher Gubernial Verordnung von 23ten Mai abhie Zahl 5361, ŠAL, konz. odd., ib.

[137] Omenjeni razpis je imel tole vsebino: »Mit hoher Zentral-Organisierungs-Hofkommissions-Verordnung vom 11. Dezember 1815 ist die Errichtung einer öffentlichen Musikschule an der Deutschen Normalschulanstalt zu Laibach bewilligt worden, für welche hiermit ein Lehrer gesucht wird, der nebst einer ausgezeichneten guten Konduite, ein gründlich gelernter Sänger, Organist, und ein ebenso guter Violinspieler sein, dann nicht nur die nötigsten Kenntnisse aller gewöhnlichen Blasinstrumente besitzen, sondern auch die Fähigkeit haben muss, andern den Unterricht darin zu erteilen. — Dieser Musiklehrer wird während des Schuljahres, mit Ausnahme der Sonn- und gebotenen Feiertage, seinen Schülern täglich durch drei Stunden und nebstbei auch den Landschulkandidaten während ihres sechsmonatlichen Präparandenkurses dreimal in der Woche, jedesmal wenigstens durch eine Stunde den Musikunterricht erteilen, und in Hinsicht der ordentlichen Musikschüler einen Gehalt von jährlichen 450 fl. M. M. aus dem Provinzialfonde, in Hinsicht der Landschulkandidaten aber eine jährliche Remuneration von 50 fl. M. M. aus dem Normalschulfonde beziehen, nebstbei den Rang eines Normalschul-Lehrers haben und zugleich befugt sein, die übrigen Stunden dem Privatunterrichte, keineswegs aber solchen Beschäftigungen zu widmen, wodurch das Ansehen eines öffentlichen Lehrers gefährdet werden könnte. — Diejenigen, welche dieses Lehramt zu erhalten wünschen, müssen daher mit glaubwürdigen Zeugnissen das Alter, den Geburtsort, die dermalige Beschäftigung, ihre besitzenden Kenntnisse, und den Umstand, ob selbe ledig, verheiratet, Witwer, mit Kindern, und zwar mit wie vielen, versehen, oder kinderlos seien, erörtern und zugleich mit glaubwürdigen Zeugnissen über ihre gründlichen musikalischen Kenntnisse und ihre diesfällige Lehrfähigkeit, wie auch mit einem von der geistlichen und politischen Behörde ihres Aufenthaltes bestätigen guten Sittlichkeits-Zeugnisse versehen sein, und ihr mit gedachten Zeugnissen belegtes Gesuch, insoferne sich der Bewerber in Niederösterreich befinden, der löbl. k. k. Nied.-Österr. Regierung

bis 15. März d. J. vorlegen. Von dem k. k. prov. Gubernium. Laibach, am 19. Januar 1816.« Gl. Wiener Zeitung z dne 17. 2. 1816. — Naziv »nemška« normalka se je uporabljal za razliko nasproti latinski šoli in nima nikakega nacionalnega poudarka.

[138] Prim. ŠAL, konz. odd., ib., 2/241. — Wolf je v dopisu o Mikšu zapisal: »Unter den hierorts bekannten Bittwerbern verdient Joseph Miksch hiesiger Normalschullehrer, welcher jedoch nur mit Beybehaltung seines dermaligen Amtes um die Musiklehrerstelle bittet, desto entschiedener den Vorzug, als er mit einer gründlichen Musikkunde, welche die übrigen hierortigen Bittwerber ebenfalls in hohem Grade besitzen mögen, auch pädagogische Kenntnisse vereinigt, sich durch zweckmässige Behandlung der Schuljugend auszeichnet, sich durch Fleiss, ernstliche Verwendung auf die ihm zugewiesenen Lehrgegenstände, und durch Handhabung der Schulzucht hervorthut, von Seite seines ernsthaften, mannbaren Charakters, und seines unbescholtenen Lebenswandels allgemeine Achtung verdient, und daher zur gegründeten Erwartung berechtigt, dass die neuerrichtete Musikschule unter seiner Leitung besonders gut gedeihen würde, gleichwie er schon im Laufe dieses Jahres durch Abrichtung der Landschulkandidaten im Orgelspiele und Kirchengesange die Zufriedenheit des hochlöblichen Guberniums, welche mit Verordnung vom 14. v. M. No 6073 zuerkennen gegeben wurde, eingeärntet hat.«

[139] Gl. ŠAL, konz. odd., ib., priloga k 2/241: »Competenten-Tabelle für die neuerrichtete öffentliche Musiklehrerstelle an der Normalhauptschule zu Laibach.«

[140] Gl. ŠAL, konz. odd., ib., 867/272.

[141] Gl. ŠAL, konz. odd., ib., 9107.

[142] Prim. cit. Competenten-Tabelle, ib.

[143] Ta akt se glasi: »Das anliegende Gesuch des Franz Schubert um die Musikdirektorstelle in Laibach wird den hohen Landesstelle nachträglich zum hierortigen Berichte vom 3. April 1816 über die gleichlautenden Gesuche des Hanslischek und Wöss überreicht. — Man hat den Bittsteller aus dem Grunde nicht erst zu einer neuerlichen Prüfung seiner musikalischen Fähigkeiten angehalten, weil er ein Zeugniss ddo. 9. April 1816 des k. k. Hofkapellmeisters Antonio Salieri seinem Gesuche beilegte, welches ihn zu der angesuchten Stelle fähig erklärt. — Da eben Salieri es ist, welcher auch die übrigen Bittwerber um diese Stelle prüfte, so ist dessen ausgesprochenes Urteil für Schubert sehr rühmlich. Nicht minder empfehlenswert lautet die Äusserung des Regierungsrats und deutschen Schul-Oberaufsehers Domherrn Josef Spendou über des Bittstellers Methode in Behandlung der Jugend. — Da Schubert ein Zögling des k. k. Konvikts ist und Singerknabe an der k. k. Hofkapelle war, derzeit noch als Schulgehilfe am Himmelpfortgrund dienet, so dürften auch diese Umstände nach hierortigen Ermessen demselben zum Verdienste und Vorzuge angerechnet werden. Wien, am 14. April 1816. Freih. v. Haan m. p. / Unger m. p.« Prim. Deutsch

Otto Erich, Franz Schubert, Die Dokumente seines Lebens, München 1914, II/1, 28—29.

[144] Svojo prošnjo je Schubert naslovil »An die Wiener Stadthauptmannschaft« in v njej zapisal: »Unterzeichneter bittet unterthänigst, ihm die erledigte Musik-Director-Stelle zu Laibach in Gnaden zu verleihen. Er unterstützet seine Bitte mit folgenden Beweggründen: 1. Ist er ein Zögling des k. k. Convicts, gewesener k. k. Hofsängerknabe, und in der Composition Schüler des Herrn von Salieri ersten k. k. Hofkapellmeisters, auf dessen wohlmeinendes Anrathen er diese Stelle zu erhalten wünschet. 2. Hat er sich in jedem Fache der Composition solche Kenntnisse und Fertigkeit in der Ausübung auf der Orgel, Violin u. im Singen erworben, dass er laut beiliegenden Zeugnisses unter allen um diese Stelle nachsuchenden Bittwerbern als der Fähigste erklärt wird. 3. Gelobet er, die bestmögliche Verwendung seiner Fähigkeiten, um einer gnädigen Bittgewähr vollkommen zu entsprechen. Franz Schubert der Zeit Schullgehülfe der Schule seines Vaters zu Wien am Himmelpfortgrunde No. 10.« — Izvirnik tega pisma je v zbirki muzikalnih rokopisov Louisa Kocha v Švici. Objavil ga je M. Friedländer v biografiji o F. Schubertu, Berlin 1887, 28 ss., nato Otto Erich Deutsch v »Franz Schubert, Briefe und Schriften«, Wien 1954, 5—6. Deutsch tam, str. 6, omenja, da je Schubert sicer vložil prošnjo prepozno, pa so jo kljub temu poslali naprej. — K Schubertovemu kompetiranju za mesto učitelja na ljubljanski javni glasbeni šoli gl. še Deutsch O. E., A Documentary biography, London 1946, 53—54, 55—56, 58, 59, 60, 69, 70; Mantuani J., Ein Kapitel über die Musikpflege Laibachs zur Zeit Schuberts, SMw, Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag, Wien 1930, 195—201; Friedländer Max, Beiträge zur Biographie Franz Schuberts, Berlin 1887; Deutsch O. E., Schubert, Thematic Catalogue of all His Works in Chronological Order, London-New York 1951.

[145] Gl. ŠAL, konz. odd., ib., 532/108. — Izjava direkcije ljubljanske normalke se glasi: »Franz Sokoll hat sich vermöge der Beylagen ABC in einem Zeitraume von 23 Jahren und fünf Monathen, in welchen er theils als Escandrons- und Staatstrompeter, dann als Kapellmeister und endlich als Musiklehrer an der hierortigen Anstalt zum Besten des Vaterlandes unablässig wirkte, durch seine Tätigkeit, seinen ordentlichen Lebenswandel und die Genauigkeit in Erfüllung seiner Pflichten ... würdig gemacht.«

[146] K podatkom o Sokolu gl. še: FA, NUK, M.; DAS, gub. arh., fsc. 55 (3416), akt št. 35 (9672) od 24. 7. 1820; ŠAL, fsc. I, 2, 4 z dne 25. 11. 1817; Verzeichniss FD za razdobje 1816—1822, FA v NUK, M.; Cvetko D., Odmevi glasbene klasike na Slovenskem, 124, 140, 142, 154, 170.

[147] Prim. Radics P. v., ib., ms., 184, 185; Gerbič Fr., Moji prvi glasbeni početki, NA IX, Ljubljana 1910, 42; Steska V., Javna glasbena šola v Ljubljani, CG LII, Ljubljana 1929, 83—86, 115—118, 143 ss.

[148] Prim. Cvetko D., Problem občega muzikalnega vzgajanja ter izobraževanja, Ljubljana 1938; Schünemann Georg, Geschichte der deutschen Schulmusik, I, Berlin 1931.

[149] Prim. Cvetko D., Glasbena kultura v slovenskem vzgojstvu, PZ, Ljubljana 1936, 102—126.

[150] Gl. ŠAL, fsc. II/II/5; ib., fsc. I/2, 4; DAS, gub. arh., fsc. 55 (3416), akt št. 35 (19672).

[151] Prim. SŠM, Protokoll über Schulverordnung, inv. št. I/8—1 (1819). Gradivo mi je (kot za 151a in 152) posredoval V. Schmidt.

[151a] Prim. ŠAM, Apihov sveženj, akt z dne 14. 7. 1819.

[152] Prim. SŠM, Verordnung in Schulsachen, inv. št. 11/3 z dne 23. 8. 1827; ŠAM, ib., Allgem. Schulverordnung z dne 20. 11. 1839.

[153] Prim. DAS, gub. arh., fsc. 55 (3458) ad 110, z dne 7. 5. 1835.

[154] Gl. gradivo v FA, NUK, M.

[155] Gl. LZg 1815, št. 13.

[156] Prim. Radics P. v., ib., ms., 126.

[157] Prim. IB 1820, št. 50; Radics P. v., ib., ms., 139, 147.

[158] Prim. Radics P. v., ib., ms., 147; Keesbacher Fr., ib., 57 ss.

[159] Gl. Relation ueber die bei der am 24. April 1821 vorgenommenen Prüfung der Zöglinge der provisorischen Violinanstalt der philharmonischen Gesellschaft in Laibac sich ergebenen Resultate, FA, NUK, M. — Še hujše je bilo poročilo o violinski šoli v letu 1846, ki ga je podal Leopold Ledenik (Ledenigg, Ledenig). V njem pravi, da so prišli strokovnjaki po pregledu do zaključka, »es sei besser, eine so bestellte Anstalt nicht ferner fortbestehen zu lassen. Es wurde jedoch beschlossen, noch den Erfolg des zweiten Jahres abzuwarten«. Tokrat so bili v FD kljub ostrejši formulaciji poročila, kot je bilo v letu 1821, prizanesljivejši. Bržkone so bili v še večji stiski za instrumentalni naraščaj. Gl. gradivo ib.

[160] Gl. Radics P. v., ib., ms., 148; ustrezno gradivo v FA, NUK, M., brez sign.

[161] Gl. gradivo v FA, NUK, M.; k temu še prim. Radics P. v. in Keesbacher Fr., ib.

[162] Gl. Keesbacher Fr., ib., 67, 68; gradivo v FA, NUK, M.

[163] Gl. sezname FD za leto 1826 in dalje v FA, NUK, M.; Radics P. v., ib., ms., 162.

[164] Prim. ustrezne članske sezname v FA, NUK, M.

[165] Radics (ms., 71) sicer omenja, da je bil Valentin Vodnik član FD že v letu 1796. V seznamih članov FD za 1801 in 1803 pa ga ni najti. Kako je bilo v naslednjih letih, ni mogoče reči, ker so članski seznami FD za začetno razdobje zelo nepopolni; tako jih n. pr. za čas 1806—1816 sploh ni. Pač pa navaja članski seznam FD Vodnika za leto 1817. Končno se v tem primeru torej ne moremo odločiti. Mogoče bi sicer bilo, da je Vodnik svoje članstvo v FD po daljšem razdobju samo obnovil, vendar se ne zdi verjetno. Tudi praksa na splošno ni bila takšna. Razen tega naj še pripomnim, da Vodnika niti Radics sam v svojem seznamu članov FD za leto 1804 (ib., ms., 97) ne navaja. — Za Čopa gl. članski seznam FD za

leto 1835, str. 16, FA, NUK, M.; navaja ga: Zhop Mathias, k. k. Lyceal-Bibliothekar. — Potočnika navaja seznam FD, ib., za 1830: Pototschnig Blas. Dom-Vikär und Dom-Kantor an der Domkirche zu Laibach. Po letu 1834 ga omenjajo seznami kot »Pfarrer zu St. Veit bei Laibach«. — Tudi Rihar je postal član FD v letu 1830, kot Potočnik, s katerim je sodeloval v ljubljanski stolnici in sta se očitno sporazumno odločila za vstop v FD. Seznami FD, ib., ga navajajo: Richar Gregor, Sakristan und Chor-Direktor an der Domkirche zu Laibach.

[166] Prim. Radics P. v., ib., ms., 124.

[167] Izvirno je J. K. Novak v svojih »Spominih« baje zapisal: »Die imponierenden fremden Gäste wünschten zwar sehr oft dieses gesellschaftliche Vergnügen (t. j. akademije, op. pis.) wieder an der Tagesordnung; allein überzeugt, dass dieselben sich nicht geneigt finden dürften, die gesellschaftlichen Statuten ihrer Aufmerksamkeit zu würdigen, schien es der Direktion besser und nützlicher, lieber ganz unthätig zu bleiben, als sich einem erzwungenen Vergnügen auf immer zu unterjochen« (gl. Radics, ib., ms., 122). — V čem francoski gospodarji niso pokazali namere, da bi hoteli spoštovati družbine statute, iz gradiva žal ni razvidno.

[168] Prim. Intelligenz-Blatt zur LZg 1814, št. 74 in 81.

[169] Gl. Intelligenz-Blatt zur LZg 1814, št. 30.

[170] Prim. Radics P. v., ib., ms., 122.

[171] Gl. Alphabetisches Verzeichniss der Ehrenmitglieder der philharmonischen Gesellschaft in Laibach von 1803 bis 1863, FA, NUK, M. — Zanimivo je, da »Verzeichniss sämtlicher wirklichen und Ehren-Mitglieder« za 1825 Novaka ne navaja za častnega člana. Tudi pozneje se ti podatki zanj pogosto razhajajo, česar pa ne zasledimo samo v Novakovem, marveč tudi v drugih primerih.

[172] Za dopolnitev gl. Hass Robert, Aufführungspraxis der Musik, Potsdam 1931; Deldevez E., L'art du Chef d'Orchestre, Paris 1878; Gassner F. S., Dirigent und Ripienist, Karlsruhe 1844; Hanslick Eduard, Geschichte des Konzertwesens in Wien, Wien 1869; Spohr Ludwig, Selbstbiographie, Cassel 1860/1861; Huschke K., Beethoven als Pianist und Dirigent, Berlin 1919.

[173] Prim. Keesbacher Fr., ib., 59—60; Radics P. v., ib., ms., 153; gradivo v FA, NUK, M.

[174] Prim. Radics P. v., ib., 88; Keesbacher Fr., ib., 123.

[175] Gl. Comedien-Zettel Sammlung, zv. 9, III, 13085, MKL; ib., zv. 13, III, 13085; ib., zv. 18; ib., zv. 16.

[176] Gl. IB 1840, št. 47, str. 232. — Fr. Kaus pravi med drugim: »Schlüsslich sey es mir gegönnt, wenige Worte zu Ehren des Capellmeisters Herrn Raphael zu liefern, der durch Mühe und Fleiss zum Gelingen des Ganzen wohl einen grossen Theil beitrug. Seine ausgezeichneten Musikkentnisse, die ihm einen hochgeschätzten Namen verbürgen, sind wohl ein achtbares Fundament eines Dirigenten. Unter seiner und des Orchesterdirector Hrn. Novak Leitung — der sich durch sein ausgezeichnetes Violinspiel bemerkbar

machte, gewinnen die Orchester-Productionen an Rundung und Präcision.«

[177] Poročilo pravi, da v Rimu »jeder einzelne macht Verzierungen, wie's ihm einfällt, Doppelschläge fast auf jedem Ton, so dass ihr Ensemble mehr dem Lärm gleicht, wenn ein Orchester präludiert und einstimmt, als einer harmonischen Musik« (gl. Haas R., ib., 255).

[178] Prim. LW 1817, št. 3, gl. poročilo o »grosse musikalische Akademie zu Laibach«.

[179] Prim. Mantuani Josip, Beethoven, Č XXI, 1926/1927, 202—203.

[180] Prim. Thayer Wheelock Alexander, Ludwig van Beethovens Leben, V, Leipzig 1908; Frimmel Theodor, Beethoven-Handbuch I, Leipzig 1926.

[181] Prim. Frimmel Th., ib., 105; Thayer Wheelock A., ib., 183, 203, 282, 300 ss., 303, 398, 435.

[182] K temu gl. Frimmel Th., ib., I, 159; Thayer Wheelock A., ib., 499, 571; Wallaschek Richard, Das k. k. Hofoperntheater, Wien 1909, 69; gradivo v FA, NUK, M. — SBL ^{2}/202 omenja, da se je Wenzel Robert Gallenberg rodil 1778 v Konjicah na Štajerskem in umrl 1832 v Rimu, kar je Kidrič očitno prevzel po Wurzbachu V, 68. Medtem navajajo omenjeni viri povsem druge podatke, namreč da se je rodil 1783 na Dunaju in umrl 1839 v Rimu. Glede na dokumentacijo, na katero se opirajo, se zdijo točni in potemtakem Gallenbergov rojstni kraj niso bile Konjice, pa tudi letnici rojstva in smrti se razhajata z navedbo v SBL.

[183] Gl. Frimmel Th., ib., I, 223, 224, II, 1—3; Thayer Wheelock A., ib., 499, 571, 443, 432 ss.

[184] Thayer Wheelock in Frimmel ga pogosto omenjata v navedenih delih. Kot violinista dunajske dvorne kapele ga omenja za leta 1827—1830 tudi Köchel, gl. Köchel Ludwig v., Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien 1543—1867, Wien 1869, 97.

[185] Gl. Radics P. v., ib., 129.

[186] Frimmel II, 135—136 pozna le Johanna Adama Schmidta (Würzburg 1759 do Dunaj 1808), medicinca evropskega slovesa, s katerim je imel Beethoven stike. Ta Schmidt je bil menda tudi dober violinist in Beethoven mu je poklonil svoj op. 38. Bil je mojstrov zdravnik in ni znano, da bi bil še kateri drug Schmidt, Schmitt, Schmith ali Schmid, s katerim bi se bil Beethoven kakorkoli vezal. S tem nastaja nova komplikacija. Vprašujemo se namreč, ali gre za ta primer verjeti Radicsu in Keesbacherju ali Frimmlu in kje je resnica. Če upoštevamo zvezo Haydn — Beethoven in Filharmonična družba, bi bil lahko doktor medicine Anton Schmitt, zlasti še zaradi svojega članstva v ljubljanski FD. Po drugi strani pa so Frimmlove in Thayerjeve navedbe tako izčrpne, da se zdi skoraj nemogoče, da bi bila mogla prezreti Antona Schmitta, ki ga sploh ne poznata. Ali ni morda nastala v ljubljanski interpretaciji zamenjava obeh doktorjev medicine? Žal na to ni mogoče odgovoriti, ker gradiva v ta namen ni več, Keesbacher in Radics pa sta ga še

morala imeti. Ali ne gre morda za tri različne osebe istega imena na glede na to, kako so se pravopisno podpisovali? Vprašanje ostaja nujno odprto. Ker ni izvirnega ljubljanskega gradiva, dokončen sklep ne bi bil umesten.

[187] Prim. Radics P. v., ib., 129.

[188] Beethovna so obvestili takole: »Die hiesige Philharmonische Gesellschaft, deren Zweck Verfeinerung des Gefühls und Bildung des Geschmacks im Gebiete der Tonkunst ist, musste bei ihrem rastlosen Streben, dem Vereine nach innen und aussen durch zweckmässige Wahl neuer Glieder, immer mehr Gehalt, Solidität und Würde zu geben, allgemeine von dem Wunsche durchdrungen werden, die Zahl ihrer Mitglieder durch Eu. Wohlgeboren geziert zu wissen. Das Organ dieser Gesellschaft, die unterzeichnete Direction erfüllt, den allgemeinen Wunsch der Gesellschaft realisirend, diesmal ihre angenehmste Pflicht, in dem sie Eu. Wohlgeboren durch die Ernennung zum Ehrenmitgliede den vollsten Beweis ihrer tiefsten Verehrung anzunehmen ersuchet und zugleich ein Exemplar der Statuten und des Verzeichnisses der dermaligen Mitglieder hier beischliesst« (prim. Radics P. v., ib., 130, 131).

[189] Beethovnovo pismo FD, ki so ga po prvi svetovni vojni novi ljudje FD neodgovorno prodali v tujino, se glasi v izvirniku: »Den Ehrenvollen Beweis, welchen mir die würdigen Mitglieder der Philharmonischen Gesellschaft als Anerkennung meiner geringen Verdienste in der Tonkunst dadurch gegeben haben, dass sie mich zu ihren Ehrenmitgliede erwählt haben, und mir das Diplom durch Herrn Magistratsrath v. Tuscher haben zustellen lassen, weiss ich zu würdigen und werde zu seiner Zeit als einen Beweis dieser meiner Würdigung ein noch nicht öffentlich erschienens Werk durch obgedachten Herrn M[agistrats]r[ath] v. Tuscher an die Gesellschaft die Ehre haben, gelangen zu lassen. So übrigens die Gesellschaft meiner bedarf, werde ich jeder Zeit mich dazu bereit finden lassen. Der philharmonischen Gesellschaft ergebenstens Ehrenmitglied Ludwig v. Beethoven.« Pismo je datirano z dne 4. maja 1819. Objavil ga je faksimilirano E. Bock v svoji »Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach 1702—1902«. Laibach 1902 med str. 14 in 15. Gl. tudi Kapp Julius-Kastner Emerich, Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe, Leipzig 1923, 504; Prelinger Fritz, Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe und Aufzeichnungen, zv. II, Wien-Leipzig 1907, 261; Nettl Paul, Beethoven Encyclopedia, New York 1956, 118, 167; Schindler Anton, Biographie von Ludwig van Beethoven, Bonn 1949.

[190] Prim. Turel M., Beethovnovi stiki z Ljubljano, SGR III, 1954, 3.

[191] Pod naslov »Sinfonie pastorale« je nekdo pripisal »Beethovens Hand mit Röthel«, kajti naslov je napisan z rdečilom. V partituri, ki je le prepis, so nekatere korekture s svinčnikom. Dve izmed teh naj bi bili Beethovnovi. Tega pa ni mogoče reči, ker je bila pisava že takrat, ko sta partituro pregledala Keesbacher in

Radics. zelo zabrisana. — K temu prim. Keesbacher F., ib., 51, 52; Radics P. v., ib., 131, 132; SMw 1902, 487. — Naj tu omenim še, da je neki pisec v »Signale für die musikalische Welt« (1902, 487) poročal, da je Beethoven poklonil FD pisano partituro VI. simfonije, kar je seveda povzel po Keesbacherjevih in Radicsevih trditvah kot E. Schulz v »Agramer Zeitung« (letnik 77, št. 118). Podobnih ponavljanj je še mnogo.

[192] Gl. poročilo v IB 1819, št. 22; iz njegovega stila je razvidno, kakšno spoštovanje in popularnost je Beethoven užival pri ljubljanskih koncertnih poslušalcih.

[193] Vse gradivo gl. v FA, NUK, M.

[194] Prim. IB 1821, št. 18.

[195] Pisec poročila o koncertu z dne 9. marca 1821 pravi med drugim: »Möge die achtungswerthe Direction der Gesellschaft durch solche Theilnahme und so erfreuliche Resultate sich belohnt und ermuntert fühlen, den guten Geist noch ferner zu erhalten, welcher unsere braver Laibacher Dilettanten beseelt« (gl. IB 1821, št. 11, str. 42).

[196] Prim. IB 1822, št. 18, str. 71—72.

[197] Leopold Kordeš je med drugim poročal o izvedbi Mozartovega »Requiema«, ki ga je dirigiral Leopold Ledenik: »Es ist nur Schade, dass diese klassische Musik, diese himmlische Harmonie des grössten Compositeurs in den fast ganz leeren Räumen des Gotteshauses wiederhallen musste, was um so mehr befremdete und auffiel, als die Aufführung dieses Meisterwerkes vorher in der ‚Laibacher Zeitung' gehörig annocirt erscheint.« Gl. C 1844, VI, 108. — Tak odnos do »Requiema« in klasicistično usmerjene glasbe nasploh bo pozneje gradivo podrobno pojasnilo.

[198] K temu prim. in gl. za dopolnitev Steska V., Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorijem Riharjem, CG LI, 1928, 113—119; dokumenti v ŠAL.

[199] Prim. Radics P. v., ib., 100; Verzeichniss sämtlicher wirklichen, und Ehrenmitglieder der philharmonischen Gesellschaft in Laibach za leto 1801, ki navaja Moriza kot okrožnega uradnika, gradivo v FA, NUK, M.

[200] Podrobno gradivo k temu gl. v FA, NUK, M.

[201] Prim. IB 1823, št. 14, str. 53.

[202] Spored Stanovskega gledališča za 23. 3. 1822 pravi: »Aus besonderer Hochachtung für ein verehrungswürdiges Publikum hat Herr Jäll gefälligst die Leitung des Orchester übernommen, welches durch die gütige Mitwirkung mehrerer P. T. Herren Dilletanten gehörig besetzt seyn wird« (gl. Comedien-Zettel Sammlung zv. za 1822, MKL).

[203] Za instrumentalne soliste, ki so nastopali na akademijah FD, gl. gradivo v FA, NUK, M. in Comedien-Zettel Sammlung za ustrezni čas, MKL.

[204] Prim. IB, 1821, št. 11.

[205] Gl. gradivo v FA, NUK, M. in prim. z gradivom za Stanovsko gledališče v MKL.

[206] Gl. koncertni program FD za 4. 9. 1835 in programe za 14. 10. ter 2. 11. 1836 v FA, NUK, M. — Nadalje prim. koncertne sporede za 1825, ib.; LZg 1836, 771. — Keesbacher (ib., 79) zmotno omenja, da je Mihevec koncertiral v Ljubljani leta 1838. Tega leta je na filharmoničnem koncertu 30. 3. igrala Ana Herzum njegove »Concert-Variationen für das Pianoforte mit Orchester-Begletung«, medtem ko je Mihevec koncertiral v letu 1836. K temu gl. še LZg 1836, 840.

[207] Program z dne 4. aprila 1835 pravi: »Das Terpodion übertrifft nach den öffentlichen Urtheilen der ersten deutschen, französischen und englischen Meister an Kraft, Fülle, Zartheit und Mannigfaltigkeit des Tons alle bis jetzt bekannten musikalischen Instrumente; es hat eine Claviatur von 6 vollen Octaven, eine äusserst bequeme Form und vereinigt alles in sich, was Flöte, Clarinette, Oboe, Fagott, Horn, Violon, Contrabass, Aeolsharfe etc. Schönes und Angenehmes hervorbringen. Das Terpodion ist ein Frictions-Instrument und hat daher mit dem Aeolodicon in keiner Beziehung die entfernteste Aehnlichkeit. Jeder Forte-Piano-Spieler kann dieses Instrument sehr leicht behandeln und spielen lernen; es eignet sich sowohl in Kirchen, als zum Privatgebrauch, besonders zum Gesang, und es lassen sich darauf die geistlichen Musikstücke mit Würde und Hoheit, und die muntern Tonstücke mit aller Lebhaftigkeit vortragen« (gl. gradivo v FA, NUK, M.).

[208] Prim. Radics P. v., ib., 158; Keesbacher Fr., ibid., 64; Alphabetisches Verzeichniss der Ehren-Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft in Laibach in drugo gradivo, ki govori o tem, FA, NUK, M. — Naj še omenim, da nekateri viri v FA omenjajo kot leto Paganinijeve izvolitve za častnega člana FD tudi leto 1821, kar pa je gotovo napaka, nastala pri uporabljanju gradiva.

[209] Gradivo gl. v FA, NUK, M.

[210] Prim. Kapp Julius, Paganini, Berlin-Leipzig 1928, 107—118; Tibaldi Chiesa Maria, Paganini, La vita e l'opera, Milano 1944. — Radics (ib., 158) omenja diplomo, ki so jo filharmoniki dali ali poslali Paganiniju in se takole nenavadno zaključuje: »In tale occasione non puó la medesima (t. j. FD, op. pis.) astenersi di palesarle il vivo suo desiderio unitamente a quello di questa città di poter pure essere l'amiratrice di que' prodigiosi talenti, che tanto seppero elevarsi, sulle incalculabili difficoltà del più ritroso istrumento . . .«

[211] Prim. Kapp J., Paganini, Berlin-Leipzig 1928, 109—110.

[212] Vse gradivo gl. v FA, NUK, M.

[213] Gl. članske sezname FD v FA, NUK, M., kjer se Andrej Herzum navaja kot častni član od 1829, Ana Herzum pa od 1838 dalje; v seznamu za 1851 se omenja kot Anna Achtschin geb. Herzum. — Prim. še IB 1838, št. 38, str. 152.

[214] Za dopolnitev prim. še programe Stanovskega gledališča za leta 1801, 1803, 1804, 1814, 1815, 1817, 1818, 1819 in dalje, gl. Comedien-Zettel Sammlung, ib. — Formulacije o sodelovanju filharmonikov v gledališkem orkestru se precej razlikujejo. Tako govori program za predstavo z dne 26. 3. 1821, da sodelujejo »mehrere P. T. Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft«, program za predstavo z dne 9. 3. 1824 pa n. pr. pravi: »Durch gütige Mitwirkung mehrerer resp. Herren Musikfreunde wird das Orchester unterstützt.« Naj jih sporedi omenjajo neposredno kot člane filharmoničnega orkestra ali kot prijatelje glasbe ali kot diletante, v vsakem primeru gre za filharmonike. Naj še omenim, da gledališki orkester nikoli ni bil sestavljen izključno iz diletantov, ampak je vedno in redno imel svoje, angažirane člane, tako da so gostje, če so bili nasproti angažiranim članom v še taki številčni premoči, vedno pomenili le dopolnitev ali pomnožitev gledališkega orkestra.

[215] Stalno angažirane člane orkestra Stanovskega gledališča potrjujejo razni viri. Med njimi jih dokazuje tudi spored z dne 16. 3. 1833, ko je bila predstava »zum Vortheile der engagirten Mitglieder des hies. Orchesters«. Podpisali so se Maurer, Wendlik, Schebeck, Loh in Zimmermann. Tako so vsaj ti bili angažirani instrumentalisti, lahko pa jih je bilo več in so se omenjeni podpisali v imenu vseh. Gl. Comedien-Zettel Sammlung, ib., zv. 15.

[216] Prim. LZg 1815, št. 13.

[217] Gl. Program Stanovskega gledališča za 1819—1821, Comedien-Zettel Sammlung, ib.

[218] Prim. Steska V., Javna glasbena šola v Ljubljani, CG LII, 1929, 83.

[219] Gl. Comedien-Zettel Sammlung za 1817, ib.

[220] Spored pravi o tem: »Aus besonderer Hochachtung für ein verehrungswürdiges Publikum hat Herr Jäll gefälligst die Leitung des Orchester übernommen, welches durch die gütige Mitwirkung mehrerer P. T. Herren Dilletanten gehörig besetzt seyn wird.« Gl. Comedien-Zettel Sammlung za 1822, ib.

[221] Gl. Comedien-Zettel Sammlung za čas 1833—1840, ib.; k temu prim. članske sezname FD za isto razdobje, FA v NUK, M.

[222] Prim. IB 1841, št. 5, str. 24; nadalje prim. še Comedien-Zettel Sammlung, ib. — Ta vir velja tudi za podatke o drugih kapelnikih in direktorjih orkestra Stanovskega gledališča, ki jih omenjam v tekstu; deloma ga je treba dopolniti še z gradivom o FD v FA, NUK, M.

[223] Prim. LZg 1791, št. 48.

[224] Lublanske Novize z dne 24. marca 1798.

[225] Prim. Ludvik D., Prvi ljubljanski gledališki list, NS II, 1954, 956.

[226] Gl. gradivo v FA, NUK, M.

[227] Prim. Keesbacher Fr., ib., 76, 77.

[228] Prim. Keesbacher Fr., ib., 77. — Poročila o programu Maškove diletantske družbe v sezoni 1826—1827 se vedno ne ujemajo;

ponekod je rečeno, da je imel tudi neko Rossinijevo opero (ali opere). Prim. Cvetko D., Odmevi glasbene klasike, 97. — Comedien-Zettel Sammlung gradiva za to sezono ne obsega.

[229] Prim. Ludvik D., ib.; Škerlj St., Italijanske predstave v Ljubljani, K III.

[230] Prim. Škerlj St., ib., K III, 228—229.

[231] Libreto je bil natisnjen v nemškem in italijanskem jeziku. Nemški tekst pravi: Pyrrhus, König von Epirus / Ein ernsthaftes Singspiel / Im Karneval 1795 auf den ständischen Theater der Hauptstadt Laibach aufgeführt / Und einem verehrungswürdigen Publik gehorsamst geweiht / Laibach 1795. Primerek v SK, B XIII. — K temu prim. še Škerlj St., ib., K III, 229.

[232] Libreto za opero »La grotta di Trofonio« je bil natisnjen samo v italijanskem jeziku v Ljubljani 1796, primerek gl. v SK, B XIV. K temu prim. še Škerlj St., ib.

[233] Prim. LZg 1797, 15.

[234] Prim. Lublanske Novize z dne 24. februarja 1798.

[235] Gl. LZg 1802, 59.

[236] Prim. LW 1804, IX; Škerlj St., ib., III, 231; LW 1804, X, XI; Comedien-Zettel Sammlung za sezono 1804—1805, ib.

[237] Anna Davia je pela v odmoru med veseloigro »Ein Haus zu verkaufen« in baletom »Die vermisste Schäferinn«, ki so ju uprizarjali na isti večer. Naznanilo o njej je bilo natisnjeno v nemškem in italijanskem jeziku na ustreznem sporedu. V italijanščini je imelo zanimiv tekst: »Anna Davia Virtuosa di Musica al Serviggio dell'Imperial Corte di Moscovia essendo di passagio per restituirsi alla sudetta Corte, si dará l'onore di Mercoledi 23. corre Maggio 1804. di Cantare e Rapresentare in questo illustre Teatro . . . Spera pertanto la sudetta cantante Attrice d'essere onorata, da un numeroso Concorso, e d'ottenere da questo rispettabile e colto Publico un benigno compatimento, come ottenuto l'ha in diverse Corti, e Citta . . .« (gl. Comedien-Zettel Sammlung za sezono 1804—1805, ib. — Tekst priobčujem, kot je v izvirniku, kar velja tudi za druge izvirne citate.

[238] Primerek libreta za opero »Elisa« v SK, B V.; k temu prim. še Škerlj St., ib.; Cvetko D., ib., 93.

[239] V celoti se glasi izvirnik: Elisa / Dramma sentimentale in un'atto per musica / Da rappresentarsi nel Nobile Teatro di Lubiana / La Primavera 1805 / Dedicato agli Signori amatori e protettori dell'opera italiana in detta citta / Musica del Sig. Simeone Mayr / Impresario: Giuseppe Durelli.

[240] Prim. Kidrič Fr., ib., 410.

[241] Primerek libreta gl. v SK, B XVIII. Impresarij je napak zapisan kot Dorelli, pravilno je seveda Durelli. Tu je posvetilo naslednje: »Dedicato ai rispettabili amatori e protettori dell'opera italiana« in se v bistvu ujema s posvetilom iz leta 1805. — K temu prim. še Škerlj St., ib. 233; Radics P. v., Die Entwickelung des deutschen Bühnenwesens in Laibach, Laibach 1912, 80. — Naj še

omenim, da avtor glasbe za »Il disertore francese« ni bil Bianchi, ampak Giuseppe Gazzaniga, kar potrjuje libreto. Na isti tekst pa je komponiralo več skladateljev, med njimi je bil tudi Bianchi.

[242] Prim. Ferrari Paolo-Emilio, Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dal 1628—1883, Parma 1884, 58.

[243] Prim. Škerlj St., ib., K III, 234.

[244] Prim. Radics P. v., ms., 106; Telegraphe officiell 1810, št. 18, 21; Škerlj St., ib., 234; Tavzes J., Slovenski preporod pod Francozi, Ljubljana 1929, 28—32.

[245] Prim. Comedien-Zettel Sammlung za 1821, ib.; IB 1821, 21, str. 81, 82; Škerlj St., ib., 237.

[246] Prim. Ferrari P.-E., ib., 62.

[247] Prim. Comedien-Zettel Sammlung za sezone 1823—1825, ib.

[248] Gl. C IV, 1841/2.

[249] Prim. Cvetko D., Davorin Jenko i njegovo doba, 1952, 13, 15, 71, 113; isti, Davorin Jenko, Doba-Življenje-Delo, 1955, 38, 43, 52, 192, 258.

[250] Prim. LZg 1834, 95; C 1842, 91, 364.

[251] Gl. IB 1842, št. 17, str. 68 in ib., št. 22, str. 92. — Za zbor in orkester ob predstavi »Torquata Tassa« in »Seviljskega brivca« je Fr. Kaus poročal: »Chöre und Orchester befliessen sich, vereint mit den Sängern, Antheil an den günstigen Erfolge zu nehmen, und waren lobenswerth« (gl. IB 1842, 22, 92).

[252] Prim. Ferrari P.-E., ib., 134.

[253] Vianesijeva družba je gostovala v ljubljanskem Stanovskem gledališču od 18. aprila do 1. maja 1844, gl. Comedien-Zettel Sammlung za sezono 1843—1844, ib.

[254] LZg poroča 9. X. 1791, da je »die hiesige Schauspielergesellschaft ein grosses pantomimisches Ballet, und das Lustspiel, genannt: Der schwarze Mann, mit ungetheilten Beyfalle gegeben, wobey sich Hr. Borsi im Ballete, und der Schauspiel-Direktor, Herr Felder als Poet vorzüglich, und non plus ultra ausgezeichnet haben«. — K temu prim. še LZg 1791, št. 92, 94.

[255] Prim. Comedien-Zettel Sammlung za sezono 1804—1805, ib.

[256] Prim. Comedien-Zettel Sammlung za sezono 1804—1805, ib. — Skoraj redno, kadar so uprizarjali kak Calvijev balet, poudarja spored, da je »ein ganz neues Ballet«. To je bilo potrebno, da so privabili čimveč publike, kajti Calvi kot koreograf v razvoju baleta ni bil nikaka osebnost.

[257] Gl. program Stanovskega gledališča za 13. januar 1815, Comedien-Zettel Sammlung za sezono 1814—1815, ib.

[258] Dominique Ravel je s svojo plesno skupino nastopal v Ljubljani 13. in 30. aprila ter 2., 3., 5. in 7. maja 1818, gl. Comedien-Zettel Sammlung za sezono 1818—1819, ib.

[259] Gl. gradivo v FA, NUK, M. — Da v tem primeru ne gre za balet, je razvidno že iz stilizacije programa, ki pravi, da je bila »allegorisch-mimische Darstellung«. Ta bi bila sicer lahko povezana tudi z načinom, kakor je bil v rabi za baletne nastope, vendar

ni bilo nujno potrebno. V tekstu izražena domneva, da gre le za običajno alegorijo, ki za izvedbo ni potrebovala plesalcev, ampak so v ta namen zadoščali redni igralci družine, se zdi pravilna. Omenil pa sem to prireditev zato, ker so podobni primeri razmeroma pogosti in bi brez interpretacije utegnili zavesti v zmote.

[260] K temu gl. Ludvik D., ib., 955.

[261] Gradivo za Schantrochovo in vse nadaljnje nemške gledališke družine, ki jih omenjam, gl. Comedien-Zettel Sammlung, ib.

[262] Prim. LZg, št. 2 in 20. — Za 11. januar 1814 je n. pr. napovedan »Doctor-Fausts Leben, grosses heroisches Schauspiel mit Musik und Chören«; tekst je napisal August Klingemann, glasbo pa Michael Fackler, ki je bil pevec in igralec v Ljubljani gostujoče nemške gledališke družine.

[263] Gl. gradivo v FA, NUK, M.; Kidrič Fr., ib., 640 ss.; Keesbacher Fr., ib., 45, 46.

[264] Prim. C 1840, 164, 244.

[265] O tem pravi stanovska odločba med drugim: »... allein, da die Theaterfreunde vollen Grund gehabt haben, mit den diessjährigen Theaterleistungen des Unternehmers unzufrieden zu seyn, so wurde der Theaterbesuch von Tag zu Tag geringer, dergestalt, dass der bedeutende Gagen-Stand in den Monaten Jänner und Februar 1844 grösstentheils nur durch die vom Unternehmer gelegte Caution bestritten werden konnte . . .« (gl. programe Stanovskega gledališča, mapa 89, MKL).

[266] Gradivo gl. v Comedien-Zettel Sammlung, ib., sezona 1814—1815.

[267] Prim. C 1840, 164.

[268] Ko je Schantrochova družina 1. marca 1802 končala gostovanje, se je principal takole poslovil od občinstva: »Finis, coronat opus! Wir glauben an Ihren Edelmuth, hoffen auf Ihre Gnade und Unterstützung bei den heutigen letzten uns von unserem Herrn Direkteur überlassenen Einnahme, und bleiben ewig für die Gnade der Edlen Bewohner Laibachs. Unterthänigste Theater Inspizienten« (gl. Comedien-Zettel Sammlung za sezono 1801—1802, ib.). — Podpisali so se sicer gledališki inspicienti, v resnici pa je to zahvalo naslovil na publiko seveda gledališki podjetnik. Saj je šlo v bistvu za njegov uspeh, pa četudi se na sporedih zahvaljujejo solisti ali kdorkoli, komur je bila predstava v korist. Takih primerov zasledimo na sporedih mnogo.

[269] Spored za 14. 9. 1801 pravi o tem: »Zwischen den 1ten und 2ten Akt wird Herr Augustinelli mit dem Mund folgende Instrumente nach der Natur vorstellen. Als: englisch Horn, Clarinet, Flaute, Flautino. Zugleicher Zeit wird er sich auch in eine Arie mit der Flötte selbst accompagnieren« (gl. Comedien-Zettel Sammlung za sezono 1801—1802).

[270] Program za 11. maj 1819 pravi med drugim, da želi Angelo Casirola »... hier einen Beweis seiner Kunst zu liefern, und seine Erfindung auch hier bekannt zu machen, nemlich: Nur mit einer

Hand Bogen und Violine zu dirigiren . . . Obgenannter Künstler wird mehrere Musikstücke mit Begleitung des vollen Orchesters ausführen, wird verschiedene sowohl Blas- als Saiteninstrumente nachahmen, und wird auch andere Sonaten auf einer Saite spielen.« Igral je tudi Paganinijeve »Variacije«. Končal pa je svoj nastop s sonato, »wobey Bogen und Violine mit einer Hand geleitet wird« (gl. Comedien-Zettel Sammlung za sezono 1818—1819). — Takšno nastopanje je bilo takrat povsod v navadi. V času, ko se je virtuoznost neverjetno razrasla in je publika zahtevala vedno več, je bilo skoraj nujno, da so si razni potujoči koncertanti izmišljali čimbolj nenavadne stvari, če so hoteli imeti dovolj publike. To je bilo potrebno tudi zato, ker je bilo nastopajočih virtuozov zelo veliko. Tudi v Ljubljani, kar lahko izvemo iz gradiva za Stanovsko gledališče in Filharmonično družbo; gl. FA, NUK, M. in MKL.

[271] Ta svojevrstna muzikalna razporeditev, ki pa nikakor ni osamljen primer, je bila takale: »Die Musik zu die 8 sich darinn befindeten Chören, ist von 8 verschiedenen berühmten Meistern.« Navedeni so: Ouverture und 1. Chor von Hrn. Weber, in Berlin. 2. Von Hrn. Karl Schulz, in Leipzig. 3. Von Hrn. Danzi, in München. 4. Von Hrn. Ignaz Walter, in Hannover. 5. Von Hrn. Kranz, in Weimar. 6. Von Hrn. Schuster, in Dresden. 7. Von Reichard in Berlin. 8. Von Hrn. Abt Vögler, in Prag. NB. Um die Chöre gut zu besetzen, ist heute ein doppeltes Orchester.« — Gl. Comedien-Zettel Sammlung za sezono 1803—1804, ib.

[272] Izvirno zveni ta pristavek takole: »Es wurden zu diesem Drama ganz neue Märsche, militärische Figuren und Gruppen komponirt; man wird sich bemühen, sie mit der grössten Genauigkeit auszuführen« (gl. spored za 8. november 1806, Comedien-Zettel Sammlung za sezono 1806—1807, ib.).

[273] K temu prim. prispevek H. Federhoferja v MGG V, 1320—1323; LZg 1814, 90, 100, 102.

[274] Prim. Schneider Constantin, Geschichte der Musik in Salzburg, Salzburg 1935, 167.

[275] Prim. Wallaschek Richard, Das k. k. Hofoperntheater, Wien 1909, 68.

[276] Prim. Wallaschek R., ib., 83.

[277] Prim. Wallaschek R., ib.

[278] Spohrov poziv se glasi: »Zweck dieser Zeilen ist, die deutschen Komponisten aufzufordern, sich durch grosse und zweckmässige Tätigkeit in Besitz des Opern-Repertoirs zu setzen und alles Fremde (wenn es nämlich gehaltlos ist) nach und nach davon zu verdrängen. Die früher sehr gefährliche Konkurrenz der Franzosen hat nun aufgehört, da die vorzüglichsten ihrer Komponisten teils tod sind, teils nicht mehr fürs Theater schreiben. Nur Wien, die Stadt, von der ächte deutsche Kunst ausgegangen ist, macht bis jetzt eine Ausnahme. Dort ist immer noch ein Publikum, das bestochen von der Virtuosität der dort anwesenden italienischen

Sänger dem süssen Girren sein Ohr leiht« (gl. Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig 1823, XXV, 457—458).

[279] Prim. Ursprung Otto, Münchens musikalische Vergangenheit, München 1927, 199 ss.; Schneider C., ib.; Wallaschek R., ib.

[280] Prim. Kidrič Fr., ib., 640 ss. — Po stilizaciji sklepam, da se Kidričeva trditev nanaša na glasbeni spored ljubljanskega Stanovskega gledališča, vendar mislim, da je želel z njo zajeti tudi dramsko stran uprizoritev. Morda bi trditev lahko veljala za program v tej smeri.

[281] Gl. gradivo v FA, NUK, M., mapa »Musik-Schule«, brez sign.

[282] Prim. Orožen Ignac, Celska kronika, Celje 1854, 198.

[283] Gl. gradivo v FA, NUK, M., ib.

[284] Omenjenega značaja celjska godba najbrž ni presegla. O tem sklepamo iz raznih poročil. Tako so se godbeniki oglasili, ko sta 31. avgusta 1844 prišla na obisk cesar Ferdinand I. in njegova žena Ana Marija. »Še ta popoldan so cesar obiskali cerkev Matere Božje v Petrovčah. Zvečer je bilo celo mesto osvetleno ino turška muzika se je veselo po mestu glasila« (gl. Orožen I., ib., 199). Drugih godbenikov v Celju tedaj ni bilo in tako so nujno nastopali zdaj v tej, potem v oni funkciji, kakor je pač nanesla potreba. Leta 1844 je bila celjska godba še aktivna, vendar natančnejših poročil o njenem delovanju nimamo. In ko se je leta 1846 razšla, so muzikantje vendar še ostali. Njihovo delo pa je bilo poslej brez vodstva in načrta; tega je Leitermeyer gotovo imel, le da zaradi neugodnih okoliščin ni mogel uspeti in uresničiti svojih načrtov. Vire o delovanju godbenikov imamo spet za leto 1847. Ko je lavantinski knezoškof A. M. Slomšek v Celju 15. maja 1847 posvetil novega opata Matijo Voduška, so mu 17. maja zvečer meščani »lepi kres vžgali na šmiklavžkem hribu; pred optiskoj hišoj so pa godci godli ino pevci prepevali« (gl. Orožen I., ib.). To je bilo prav gotovo le priložnostno muziciranje, kakršno zasledimo tudi marsikod drugod na Slovenskem, pa mu ne moremo pripisati večjega, še najmanj razvojnega pomena.

[285] Prim. Orožen I., ib., 202.

[285a] Gl. gradivo Mestnega muzeja v Ptuju.

[286] Gl. Plesničar Ljudmila, Svatbeni običaji v okolici Buzeta v prvi polovici XIX. stoletja K V, 1957, 95—97; Fachinetti Giovanni Antonio, Degli Slavi Istriani, Istrski zbornik 1953, ponatis iz revije »L'Istria«.

[287] Prim. Druzovič Hinko, Iz ptujske glasbene preteklosti, K V, 1938, 173—174.

[288] Gl. EM 2300, 2371; Kumer Zmaga, Godčevski in plesni motivi na panjskih končnicah, SE X, 1957, 157—166; ista, Primitivna instrumentalna glasba v slovenski narodni pesmi, pos. odtis iz zbornika Rad kongresa folklorista Jugoslavije, Zagreb 1958, 79—90; Vurnik St., Slovenske panjske končnice, E 1929.

[289] Marolt France, Slovenski glasbeni folklor, Ljubljana 1954, 24—25.

[290] Marolt F., ib., 13; isti, Gibno-zvočni obraz Slovencev, Ljubljana 1954, 25 ss.

[291] Gl. gradivo FA v NUK, M., brez sign.

[292] Gl. LZg 1818, št. 96, str. 1341.

[293] Prim. Kidrič Fr., ib., 267, 432, 663, 664, 719, 720; prispevek Z. Kumer v poglavju Jugoslawien, Slowenien, MGG VII, 346.

[294] Prim. Čerin Josip, Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric, njih viri in njih poraba v poreformacijskih časih, Trubarjev zbornik, Ljubljana 1908, 145.

[295] Gl. biografski članek o M. Majarju-Ziljskem v SBL [5]/16 ss (B. Merhar).

[296] Zbirka pod naslovom »Original Volksgesänge«, fsc. Illyrien VI 27477, arhiv GMf.

[297] Prim. Kidrič Fr., ib., 663—664.

[298] Prim. Arko Mihael, Idrijski organisti, CG LII, 1929, 55—58; članski seznami FD za 1831—1836.

[299] Prim. Novak Josip, Učitelji in učiteljice na bivšem Kranjskem pred 1869, ms. 1085, p. 159 b, NUK Ms.; Marolt F., Slovenski glasbeni folklor, ib. — Zbirka napevov iz 1835, ki jo omenjam v tekstu, je v gradivu Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi, št. 8159, 8162, 8521, 8160, 8491, 8490, 8439, 8403, 8402, 8333, 8281, 8275, 8261, 8256, 8251, 8223; hrani GNI.

[300] Prim. cit. zbirko v GNI.

[301] Prim. Kidrič Fr., ib.; Čerin J., ib., 143.

[302] Prim. Kidrič Fr., ib., 188.

[303] Prim. D XXII, 99.

[304] Gl. Ms. C. 190. a v NUK.

[305] Prim. Novak J., ib., 175, ms. 1085, NUK.

[306] Gl. gradivo v NUK, M., brez sign. — Tu naj omenim še nekaj podatkov, ki spadajo k razvijanju cerkveno pesemskega repertorija za preprosto ljudstvo. Rokopisna zbirka »Kirchenlieder, welche in der Fürst-Bischöflichen Sekauer- und Leobner Dioecese das ganze Jahr hindurch gesungen und mit der Orgel begleitet werden« (1835), ki jo je sestavil graški učitelj generalbasa in cerkvenega petja August Duk, obsega med nemškimi pesmimi tudi dve slovenski. Ti sta »Niſko ſe sdaj perklonímo« (Segenlied in windischen Orten) in »V' Ozheta ino Sina no Duha ſvetiga« (Predigtlied). Neznanega datuma je glede nastanka Tantum ergo, ki se je ohranil v Levičnikovi zapuščini. Levičnik ga je označil za »Starološki Pastoral«. Verjetno gre za uporabo ljudskega napeva v [6]/[8] taktu, ki je bil popularen nekje v okolici Škofje Loke in ga je nekdo harmoniziral v obliki Tantuma. Spremljava je čisto klasicistična. Harmonizator je bil najbrž kak organist iz Škofje Loke ali okolice. Gl. NUK, MN 713/1957. — Končno naj se še dotaknem nekaterih slovenskih ljudi, glede katerih spričo pomanjkljivega gradiva ni povsem jasno, kam bi jih uvrstili. Josip Tomaževec (Tomaževič, ok. 1774—1847) je bil učitelj v Šmartnem pri Litiji (1805), Knittelfeldu (1808), Kropi (1808) in Tržiču (1813). Deloval

je tudi kot skladatelj. Ker skladbe doslej niso znane, ne vemo, kakšne so bile; domnevno pa podobne, kot so jih pisali mnogi drugi tedanji učitelji (gl. Novak J., ib., p. 333). To le deloma velja za Janeza K. Dragatina, ki ga bomo podrobneje omenili na drugem mestu. Tu naj navedem, da je med drugim napisal »Svelizhar gre is' Groba« na slovenski tekst; na drugi strani tega rokopisa je latinski Tantum ergo v čistem klasicističnem stilu. Gradivo gl. v NUK, M. Domnevno se je ukvarjal s skladanjem tudi Marko Podobnik (1812—1858), učitelj v Sežani, Senožečah in Kranju. Orglati ga je naučil idrijski organist V. Roba; bil je tudi učitelj D. Jenka. Ohranjena je »Missa in G«; na njeni naslovni strani je v gornjem desnem kotu napisano: Marcus Podobnik, v spodnjem desnem pa gram. stud. Podobnig. Ker je iz 1825, ko je bil Podobnik še zelo mlad, maša ne more biti njegova skladba, marveč le prepis. To velja tudi za »Offertorium (Deus noster refugium) Soprano 1mo Soprano 2do et Organo ridoto dal Marko Podobnik«. Podobnikovo priredbo je prepisal Jos. Juvančič, ki je znan kot organist. O Podobniku torej vemo, da je prepisoval in prirejal tuje skladbe, kar dovoljuje prej omenjeno domnevo, ki pa zanjo za zdaj še nimamo konkretnih primerov. Gl. Novak J., ib., p. 256; gradivo v NUK, M.; Cvetko D., Davorin Jenko, Doba-Življenje-Delo, Ljubljana 1955, 23, 38. — Kot Podobnik je menda deloval tudi Rafael Klemenčič (Klemenzhizh). Prepisoval je dela tujih avtorjev, tako »Offertor. de Beata a voce una con Organo«, kjer se je podpisal kot Raphael Klemenzhizh, Cler. 850. Ob koncu je še dodal »O Salutaris hostia: dedié a Monsigneur de Quelen Archevêque de Paris par Auguste de Folly«, označeno za »solo pour Soprano ou Tenore avec Accomp. d'Orgue«. To seveda nima s Klemenčičem nobene zveze, je le prepis. Njegov pa utegne biti »Misijonski zvon«, štiriglasen zbor, ki je glede na stil lahko nastal pod konec prve polovice 19. stoletja. Potrditi pa tega z dokazom ne moremo, ker podatki niso natančni. Prim. gradivo v NUK, M. — Sorodnih primerov je še več in se bodo z nadaljnjim raziskovanjem zgodovine slovenske glasbe še pomnožili.

[307] Za dopolnitev prim. Rakuša Fr., Slovensko petje v preteklih dobah, Ljubljana 1890, 106—130; Levičnik J., Ob stoletnici Riharjevega rojstva, DS IX, 1896; CG LVII, 1934, 174 (J. Mantuani); ib., XIX, 1896, 68; ib. XXX, 1908, 27, 35; ib., XLVIII, 62—64; ib., LXII, 1939, 161—165 (A. Merhar); ib., LII, 1929, 33—35 (Fr. Kramar). Eden Riharjevih Tantumov je tudi v »Kirchenmusikwerke verschiedener Componisten«, zv. 7, št. 14, gl. ÖNB, M. S. 5182.

[307a] N. pr. leta 1825 so imeli na koru ljubljanske stolnice poleg 10 pevcev še vedno tudi 10 instrumentalistov: 5 violinistov, 1 violista, 2 oboista in 2 trobentača (prim. ŠAL, fsc. 3/139). Glede števila instrumentalistov pa si viri niso vedno edini. — Čeprav je škof Anton Alojzij Wolf dajal prednost vokalni glasbi, je zaradi trdno zakoreninjene in nadaljujoče se tradicije moral dopustiti tudi instrumentalno muziciranje. To je razvidno tudi iz njegovih navodil

za bogoslužni red (Ordo cultus Divini publici in diocesi Labacensi iz leta 1827, gradivo v ŠAL), ki v § 5 priporočajo predvsem petje, a dovoljujejo tudi resno, značaju in namenu primerno figuralno glasbo. Obračajo pa se proti posvetno zveneči glasbi podeželskih muzikantov, ki vernikov ne spodbuja k pobožnosti, ampak jih nasprotno od nje odvrača in zavaja k raztresenosti.

[308] Prim. Steska V., ib., LXIII, 1940, 168—172; N III, 1845, 111; Marušič Anton, Moja doba in podoba, Gorica 1898, 24.

[309] Prim. D 1857, 298 ss.

[310] Gl. gradivo v GNI, brez sign.

[311] Prim. Levičnik J., ib., 630.

[312] Prim. Kumer Z., Gregor Rihar in slovenska ljudska pesem, SGR I, Ljubljana 1951—1952, 35 ss.

[313] Gl. Levičnik J., ib., 631.

[314] Gl. Rakuša Fr., ib., 61—62; ZD 1888, 329; ib., 1863, 197, 204; ib., 1862, 87; ib., 1850, 93, 187; gradivo v NUK, M. — Naj še opozorim na izčrpno nalogo J. Beziča v seminarju za slovensko glasbeno zgodovino AG.

[315] Prim. Dolinar Anton, Pregled slovenske cerkvene glasbe, CG LXIII, 1940; Rakuša Fr., ib., 102—106.

[316] Prim. Kidrič Fr., ib., 676 ss; Gspan Alfonz v poglavju Razsvetljenstvo, Zgodovina slovenskega slovstva, Ljubljana 1956, 425, 426; Marolt Fr., Slovenski glasbeni folklor, 9.

[317] Prim. Kidrič Fr., ib., 523.

[318] Gl. gradivo EI v SAZU. Tam so tudi fotokopije Drabosnjakovega »Izgubljenega sina« in »Pastirske igre«, izvirnike pa ima Martin Kuchler, župnik v Kostanjah. »Pastirska igra« ima naslovni tekst: »Gierten-S[piel] al Anv shavostno ino vsmilenja vrie[dno] Djanje per tam roist[vi] JESUSA KRIST[USA] . . . Tu je napravlano od Andreja Shvestarja, eniga Pavra v Korotane . . .«

[319] Prim. Kotnik Fr., Predigra kostanjske pasijonske igre, ČZN XVII, 1922, 89, 90, 93; Schlossar A., Deutsche Volksschauspiele. In Steiermark gesammelt, II, Halle 1891, 371, 374.

[320] Prim. Rakuša Fr., ib., 32—33.

[321] Goriškovo zbirko romarskih pesmi je dobil Fr. Kramar pri njegovem 71-letnem nečaku, cerkovniku v Gornjem Vrhpolju pri Št. Jerneju. Ta je bil tudi sam »romarski vojvoda« in mu je zapisal pesmi, ki jih je nekoč pel njegov stric. Zapisi so troglasni. Prvotno pa je šlo verjetno za enoglasje z orglami. Kdo je naredil harmonizacije, iz gradiva ni razvidno. Prim. gradivo Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi, št. 8707, 8706, 8696, 8694, 8698, 8532, 8531, 8530, 8529, 8421, 8255, 8212, 8211, 8192, 8161, 8140, 8135, 8133, vse v GNI.

[322] Prim. Marolt Fr., ib.; Rakuša Fr., ib., 39—49; Kidrič Fr., ib., 338.

[323] Prim. Ukmar Vilko, Slovenska zborovska storitev, NZ II, 1947; isti, ib., III, 1948.

[324] Prim. Kidrič Fr., Nekaj o Ahacelnovih »Pesmih«, ČZN XIX, 39—40.

[325] Tega Mozartovega dela Köchel ne navaja.

[326] Za dopolnitev prim. izvirnik »Metodo pel clavicembalo«; Dassori Carlo, Opere e operisti, Genova 1903, 357, 554; Weinmann Alexander, Vollständiges Verlagsverzeichnis der Musikalien des Kunst- und Industrie Comptoirs in Wien 1801—1819, SMw XXII, Wien 1955, 224; Costa Henrik, Ein Porträten-Album aus dem vorigen Jahrhunderte, MHVK XVIII, Laibach 1863; Eitner Q [8]/13—14; Gerber [3]/746; Grande Dizionario Enciclopedico VIII, Torino 1937, 1180; Lukman F. Ks., Rod Pollinijev in ljubljanski zdravnik dr. Janez Krizostom Pollini, K VII, 1940, 34; Radics P. v., Frau Musica in Krain, 31.

[327] K temu prim. Wurzbach Constantin [18]/217; Fétis [6]/136; Mantuani Josip, Jurij Mihevec, NM II, 1930, 9—11; LZ 1889, 64 (Fridolin Kavčič).

[328] To pismo z dne 4. novembra 1882 se glasi: »Den 31ten August verstarb in Mennecy (S. O.) bei Paris der bekannte Klaviervirtuos & Componist Georg Micheuz aus Laibach (78 J. alt?). Da derselbe seit ungefaehr vier Jahren fast ausschliesslich von Privatunterstützungen lebte, so ist jedenfalls die Hinterlassenschaft sehr aermlich. Der alte Künstler sprach mir jedoch haeufig von einer Kiste, die unveröffentliche Notenmanuscripte enthalten soll. Darunter befinden sich vielleicht Werke von hohen künstlerischen Werthe. Desshalb nehme ich mir die Freiheit Ew. Gnaden zu bitten, eventuelle Erben desselben ersuchen zu lassen, wenn möglich nicht vor einer Sacheverständigen Revision sich des Nachlasses ihres Verwandten zu entäussern. Mit der Bitte die Indiscretion, wenn eine solche vorliegen sollte, gütigst entschuldigen zu wollen, zeichne ich . . .« (gl. MAL, fsc. XXI/7, št. 13751/I, akti za leto 1882).

[329] Zupančevo pismo je bilo objavljeno v celoti v LZ XIX, 1899, 195.

[330] ÖNB ima Mihevčevo Elégie auf den Tod Sr. Majestät des Kaisers Franz I. für das Pianoforte, M. S. 7524, in Fantaisie sur le Songe d'une nuit d'été, M. S. 4346. Prim. tudi gradivo v NUK, M.

[331] Gl. izvirnik v NUK, M., brez sign.

[332] Prim. Kaesbacher Friedrich, ib., 79.

[333] Med emigracijo so bili skladatelji, poustvarjalci raznih vrst in tudi teoretiki. Včasih pa jih je težko dognati. Po eni strani gradivo v ta namen še ni dovolj raziskano, po drugi pa je bila takrat še vedno navada, da so ljudje svoja imena ponemčevali ali poitalijančevali, kar ni bilo specifično za nas. Tako se je n. pr. Johann Wenzel Stich, slavni hornist in skladatelj za svoj instrument, ki mu je Beethoven iz navdušenja posvetil klavirsko sonato s solom za rog in zanj tudi to skladbo napisal, preimenoval v italijansko obliko imena: Giovanni Punto. Nemci, Italijani, Francozi, Angleži so radi zapisovali tuja imena po svoje, če je le šlo. Predvsem zaradi izgovarjave. To je pogosto izkvarilo tudi naša imena, zato je brez potrebne dokumentacije rekonstruiranje izvirnih priimkov dostikrat zelo težko in delikatno. S tega vidika pač ni problematično ime

Potgorschek — Botgorschek, ki je po izvoru Podgoršek. Iz te družine sta bila dva znana muzika; živela sta v prvi polovici in sredi 19. stoletja: Karolina, ena najboljših altistk svoje dobe, je pela najprej v dunajski Dvorni operi, od tod pa je odšla na spodbudo znamenite igralke Schröder-Devrient v Dresden in z velikim uspehom gostovala tudi v Leipzigu, Berlinu in drugod. Njen brat Franc je bil znamenit virtuoz na flavti, član orkestra Dvorne opere in koncertant; na svojih gostovanjih po Avstriji in Nemčiji je imel velike uspehe. Oba sta bila rojena na Dunaju in sta potekala od slovenskih staršev. Prim. Riemann, izd. 1900, 139; Kavčič Fridolin, Znameniti Slovenci, IMK IX, 8. Teže kot za Podgorška je ugotoviti izvor imena v nekaterih drugih primerih. Basist dunajske dvorne kapele je bil v letih 1785—1805 neki Jac. Wrabezi (gl. Köchel L., ib., 89, 93). Je to Jakob Vrabec? Kot pevka je pod konec 18. stoletja slovela Antoinetta Lucovic (Luković?); 28. marca 1775 je n. pr. ob obisku Jožefa II. v Benetkah pela skupno s Tereso Almerigo, Lauretto Risegari in Francesco Tomii (prim. Caffi Francesco, Storia della musica sacra nella già cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797, II, Venezia 1854, 433). Sorodnih primerov je za to obdobje še cela vrsta, srečavali pa se bomo z njimi tudi v nadaljevanju.

[334] Omenjeno poročilo pravi: »Was übrigens den Hrn. Concertmeister Benesch betrifft, so hat er Proben seines braven Verdienstes als Tonsetzer und als ausführender Violinist gewährt. Seine Polonaise ist wirklich grandios, originel und voll Leben einer jugendlichen Phantasie. Sein Spiel, ungeachtet er das Zeitmass mit einer vielleicht etwas zu grossen Freyheit besonders im Spohr'schen Concerte behandelte, war, wie seine Composition voll Kraft und Ausdruck, und wirklich hat derselbe viele und ausserordentliche Schwierigkeiten, welche man auf diesem Instrumente zu überwinden im Stande ist, durch Kunstfertigkeit auf die glücklichste und entsprechendste Art gelöst . . .« (gl. IB 1820, št. 15, str. 57—58).

[335] Poročevalec pravi med drugim: »Auch in der Compositien hat er sich als einen gewandten Tonsetzer bewährt. Die von ihm gesetzten Variationen wurden mit allem Aufwand von Kunstfertigkeit von dem Concertgeber vorgetragen, und sprach die Zuhörer sowohl in dem mit genialischen Zügen überraschenden Vortrage« (gl. IB 1821, št. 10, str. 37—38).

[336] NUK, M. ima tele Beneševe skladbe: op. 11 (Grandes Variations sur une thême original pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Quator), op. 12 (Variations brillantes), op. 14 (Prémier Concertino pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Quator ou de Pianoforte), op. 18 (Variations pour le violon avec accompag. de Quator ou de Pianoforte). Vse te tehnično izvrstno pisane skladbe je poklonil FD Wolfgang Schmitt. Ob tem naj še omenim, da je skladala menda tudi Jožefova žena Friderika Beneš. Na filharmoničnem koncertu 30. maja 1823 je izvedla »Variationen für das Piano-Forte mit Orchester-Begleitung«.

Iz stilizacije sporeda (»von Friderike Benesch«) sklepamo, da ni bila le pianistka, marveč tudi skladateljica. V tem času je bil namreč običaj, da so programi navajali le avtorja skladbe, ne pa tudi izvajalca. Glede na to si smemo dovoliti prej omenjeni sklep. Taka praksa pa je imela to slabo stran, da so možnosti za rekonstrukcijo izvajalcev mnogo manjše.

[337] Prim. LZg 1814, 2.

[338] Gl. LZg 1815, 2.

[339] Gl. Comedien-Zettel Sammlung za sezoni 1819—1821, ib.

[340] Gl. ib., sezona 1829—1830.

[341] Gl. ib., sezona 1830—1831.

[342] Gl. LZg 1834, 128.

[343] Prim. Šmid Walter, Aus Alt Laibach, C II, 1909, 150.

[344] Ib., 150.

[345] Prim. gradivo FA v NUK, M.

[346] Prim. C 1840, št. 41, str. 164.

[347] Prim. Comedien-Zettel Sammlung za sezono 1842—1843, ib.

[348] Kaus pravi: »Wenn schon die Neuheit eines Tonwerkes an sich geeignet ist, das Interesse der Kunstfreunde zu wecken, so ist es hier um so mehr der Fall, indem es sich um das Product eines jungen talentreichen Compositeurs handelt« (prim. IB 1842, št. 3, str. 8). — Ta Müller vsekakor ni identičen s klarinetistom, kapelnikom in skladateljem Friedrichom Müllerjem (1786—1871), ne le zato, ker ta nikoli ni deloval v Ljubljani, temveč tudi zato, ker je bil ljubljanski gledališki kapelnik Friedrich Müller v navedenem času, to je 1842, še mlad, kakor vidimo iz pravkar omenjenega poročila.

[349] Gl. Comedien-Zettel Sammlung za sezono 1842—1843, ib.

[350] Gl. gradivo FA v NUK, M.

[351] Gl. gradivo FA v NUK, M. — Ta Knoll je svojo partituro lastnoročno posvetil ljubljanski FD.

[352] Za podatke o Höllerju prim. še ŠAL, fsc. 6/2 (glasbena šola); Steska V., ib., 171; KAL, fsc, 470, št. VIII b; članski seznami FD do 1826. — Gradivo v ŠAL omenja, da je Höller umrl 30. oktobra 1825, po podatkih Steske pa 30. oktobra 1826. Pravilen je drugi podatek in tudi seznami FD omenjajo Höllerja kot člana še v letu 1826.

[353] Prim. gradivo FA v NUK, M.

[353a] Gl. gradivo v KAL VIII a, 926.

[354] Za biografske podatke prim. še LZg 1814, št. 23; Keesbacher Fr., ib., 102; gradivo FA v NUK, M.; Levičnik J., ib., 631.

[355] Umrl je 2. oktobra 1854. LZg je sporočila, da je tega dne umrl »Leopold Schwerdt, Institutsarmer, alt 84 Jahre, im Versorgungshause Nr. 5, an Altersschwäche«. Steska trdi, da se je Schwerdt rodil okrog leta 1777, hkrati pa navaja, da je bil star 87 let, ko je umrl. Vendar pravi sporočilo v navedeni LZg, da mu je bilo 84 let, tako tudi mrliška knjiga šentjakobske župnije

v Ljubljani. Steska se za svojo trditev opira na podatke v ŠAL, ki pravijo, da je bil Schwerdt star 39 let, ko se je leta 1816 potegoval za mesto učitelja na javni glasbeni šoli v Ljubljani. Podatki si torej nasprotujejo. K temu naj pripomnim, da v Schwerdtovem času glede navajanja starosti niso bili posebno natančni in se zato na te navedbe ne moremo zanesti. Steska si v svojih ugotovitvah sam ni bil na čistem. Če naj bi bil Schwerdt ob smrti star 87 let, bi se namreč rodil nekje okrog leta 1767 in ne 1777, kakor bi sledilo iz navedbe v letu 1816 in je zapisal tudi Steska. Točne rojstne letnice torej ni mogoče postaviti, verjetno pa pada v čas okrog leta 1770 (prim. Steska V., Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorijem Riharjem, CG LI, 1928, 116; mrliška knjiga šentjakobske župnije v Ljubljani za leto 1854; ŠAL, fsc. 2/6; Keesbacher Fr., ib., 102; D 1888, 110). — Vse kaže, da se je moral Schwerdt že zgodaj boriti za obstanek in pozicijo. Že leta 1818 je LZg (št. 40, str. 560) objavila njegovo sporočilo, da se je preselil v bolj oddaljeni del mesta, zato sprejema zanj vsa naročila glede kompozicij, kopiranja in drugega Simon Unglerth, izdelovalec glasbenih instrumentov pri Čevljarskem mostu. V tem sporočilu je tudi omenjeno, da Schwerdt poučuje v glasbi, pri čemer obeta natančnost in prizanesljiv honorar. Vse to se je godilo v letu, ko je vodil filharmonično izvedbo »Pomladi« in »Poletja« iz Haydnovih »Letnih časov« (gl. LZg 1818, št. 5, str. 129). Stike s FD je torej imel, vendar so bili menda omejeni bolj na reproduktivno sodelovanje in še tega je bilo zelo malo, če upoštevamo dolgotrajnost Schwerdtovega delovanja v Ljubljani.

[356] Schwerdtova »Missa Pastorella in A a Organo et Cantu« ima na partituri pripis, da je manuskript last J. Levičnika, »kateri si je dal to Mašo nalaš od slovečega skladatelja Švert-a sostaviti« (gl. gradivo v NUK, M.). Po naročilu je skladatelj večkrat napisal kako kompozicijo. Zlasti ga je v tem podpiral omenjeni Levičnik, pa tudi Rihar. To potrjuje spet Levičnik, ki pravi, da je Schwerdt med drugim po Riharjevem naročilu komponiral latinsko mašo. Peli so jo ob postavitvi kupole na stolnici (gl. Levičnik J., ib., 631). Vse kaže, da je Schwerdta v slovenskih vrstah več ljudi kot v nemških podpiralo in občudovalo njegovo umetnost.

[357] Schwerdtove skladbe so na korih ljubljanske stolne in šentjakobske cerkve, v NUK, M. in ÖNB.

[358] Izvirnik v ÖNB, S. m. 11103. — Ta biblioteka ima pod S. m. 449 še eno Schwerdtovo skladbo: »Offertorium in F a Tenore et Violoncello Solo / Canto / Alto / Tenore / Basso / Violinis 2bus / Cornius 2bus / Organo et Violone / Del Sig. Leop. Ferd. Schwerdt«, ki pa ni rokopis, temveč prepis nekega Fügerla. Organo je v tej kompoziciji še pisan v generalbasu, kar se pravi, da je nastala nekje v začetku skladateljevega ustvarjanja. Tudi stil se razlikuje od stila v drugih znanih kompozicijah. Ima še baročne elemente in spada na prehod, v katerem pa se tudi že čuti naslon na Haydna, ki je bil Schwerdtu očiten vzor.

[359] Posvetilo se glasi: »Vôtre Majesté! L'amour et l'inglination intime que Vôtre Majesté d'aigne a tous beaux arts et sciences, l'estime sans bornes que je sent a Vôtre Majesté m'animent de prendre la franchise de composer la présente Serenade et la soumettre a Vôtre Majesté en la priant d'aigner, agréer et accepter en grace ce petit oeuvre de science de celui, qui se ecriva et se nommera heureux tout sa vie. Vôtre Majesté Tres humble et tres obeissant serviteur L: Ferd: Schwerdt« (prim. izvirnik v ÖNB, S. m. 11103).

[360] Prim. Comedien-Zettel Sammlung za sezono 1806—1807, ib.

[361] To je razvidno iz sporeda, ki pravi: »Herr Schwerdt, ein Theaterfreund, hat die Gefälligkeit für mich, obenangezeigte Singrolle zu übernehmen.« Prim. Comedien-Zettel Sammlung, spored za 29. XII. 1806, ib.

[362] Omenjeno domnevo potrjuje tudi tekst sporeda. Marianne Bratsch, v katere korist je bila predstava, pravi med drugim: »... Um Sie, Verehrungswürdigste, durch Abwechslung zu unterhalten, habe ich die in diesem Schauspiel vorkommenden Arien, Duetten und Gesänge auf eigene Kosten in Musik setzen lassen, welche nach den Kräften der Gesellschaft eingerichtet wurde« (prim. ib.). Schwerdt je torej napisal glasbo po njenem naročilu.

[363] Gl. Comedien-Zettel Sammlung za sezono 1806—1807, ib.

[364] K temu prim. ŠAL, fsc. 6/2 (glasbena šola); gradivo FA v NUK, M.; Novak J., ib., p. 206; DAS, gub. arhiv, Repertorium za 1816, št. 334, 6072; Koblar A., Francoska gimnazija v Kranju, Izobraževalna knjižnica I, 1914, 61—62; LZg 1897, 380, 381.

[365] Prim. Novak J., ib., p. 301.

[366] Prim. Rakuša F., ib., 88—93. — Rakuši je dala podatke za njegovo knjigo iz leta 1890 v glavnem Maškova hči iz drugega zakona, Ema por. Čampa, ki je bila učiteljica v Trstu in se je očitno čutila Slovenko. Prim. ms. 1051, št. 8, 9a, 9b in 11, vse v NUK, Ms. Dalje prim. rkp. Eme Mašek-Čampa »Zur Erinnerung«, ms. 1051, št. 12, NUK, Ms., kjer daje Maškova hči podrobne, četudi ne vedno povsem natančne podatke o družini Maškov in posebej o Gašparju Mašku; Keesbacher Fr., ib., 59, 60; Radics P. v., ms., 153, ib.; Steska V., Mašek in Javna glasbena šola, CG 1929, 83—86, 115—118, 143 ss. — Najbolj zanesljiv podatek o Maškovem šolanju je gotovo dokument, ki ga je skladatelj 28. 9. 1822 poslal na »Löbliche k. k. Schulen-Oberaufsicht« in navaja v njem naslednje: »Auf die verehrliche Intimation Einer löbl: k. k. Schulen-Oberaufsicht sub No. 204. hat der gehorsamst Gefertigte die Ehre zu erwiedern: ad I. dass derselbe zu Prag am 6 December 1794 geboren sey. ad II. dass derselbe in den Jahren 1814 und 1815. beÿ der Pfarrkirche zu St. Nicolai in Prag als Organist angestellt gewesen seÿ. ad III. dass derselbe die 4 Grammatikalklassen, dann die Poesie mit gutem Erfolge in Prag von 1805 bis 1811. studiert, und

sich sodann durch weitere fünf Jahre dem praktischen und theoretischen Studio der Musik am Conservatorio der Musik zu Prag gewidmet habe. ad IV. dass derselbe die deutsche und böhmische Sprache spreche und schreibe und etwas Latein verstehe. ad V. dass derselbe vereheligt seÿ und zweÿ Kinder habe. Laibach am 28ten September 1822. Caspar Maschek, gz. Musiklehrer, m. p.« (gl. ŠAL, konz. odd., fsc. glasbena šola, št. 2/204). Te navedbe se deloma razhajajo z navedbami, ki so jih po navadi omenjali za Maška, celo z rokopisom »Erinnerung an eine alte Musikerfamilie in Laibach« Eme Mašek-Čampa. Tako n. pr. v Maškovih lastnih navedbah ni nikjer podatka, da bi bil vojaški kapelnik nekje v Rusiji.

[367] Gl. spored filharmoničnega koncerta z dne 24. 5. 1844, FA, NUK, M.

[368] Prim. LW 1873, št. 111; Keesbacher Fr., ib., 94; Mantuani J., O slovenski operi, Z VI, 30.

[369] Prim. gradivo FA v NUK, M.; Keesbacher, ib., 94.

[370] Gl. Comedien-Zettel Sammlung za sezono 1827—1828, ib. — Tu naj še poudarim, da je dirigiral predstave v Stanovskem gledališču, ko je pela Amalija Maškova, pogosto njen mož Gašpar. Ko so n. pr. 7. in 21. 2. 1824 uprizorili »Agnes Sorel« (Gyrowetz), ki je bila v korist igralca Franza Eduarda Hysla, pravi spored: »Aus besonderer Achtung für ein verehrtes Publikum und Gefälligkeit für den Unterzeichneten hat Frau Amalie M[ašek] die Parthie der Agnes und Herr M[ašek] die Leitung des Orchesters unter gütiger Zusammenwirkung mehrerer resp. Herren Musikfreunde übernommen« (gl. program, ib.). V istih funkcijah sta Amalija in Gašpar Mašek gostovala n. pr. tudi 8. 2. 1825, ko so uprizorili Rossinijevega »Otella«, in 5. 3. 1825, ko so uprizorili Spontinijevo »Die Vestalin«. Vse kaže, da so ju poklicali vselej, kadar je bilo na sporedu kaj zahtevnejšega. Včasih so njuni imeni izpisovali, dostikrat pa so navedene le inicialke, iz katerih pa je vedno razvidno, za koga gre. Ne Amalija in ne Gašpar Mašek ves čas nista bila stalno angažirana v Stanovskem gledališču. Kot zanimivost naj omenim, da so skoraj redno sodelovali v orkestru tudi »prijatelji glasbe«, se pravi filharmoniki, kadar je dirigiral Mašek. Iz tega smemo sklepati, da se je bolj Mašek upiral sodelovanju s FD kot v nasprotni smeri. FD n. pr. ni odklanjala Maškovih priredb tujih avtorjev in jih je imela večkrat na sporedu. Le izvirnih Maškovih skladb skoraj sploh ni, čemur pa menda ni vzrok samo premajhen Maškov kontakt s FD, naj že izvira iz tega ali onega razloga, ampak tudi nezadostna Maškova dejavnost na področju koncertne glasbe, ki si jo seveda tudi lahko razlagamo na več načinov.

[371] Prim. Comedien-Zettel Sammlung za sezono 1828—1829, ib. — Spored pravi, da je glasbo »k. k. Musik-Lehrer hr. C. Maschek eigens dazu komponirt . . .«.

[372] Ib., sezona 1829—1830.

[373] Ib., sezona 1829—1830.

[374] Prim. ib., sezona 1832—1833.

[375] Prim. ib., sezona 1833—1834.

[376] Prim. Škerlj St., ib., K III, 1936, 236; članski seznami FD, FA, NUK, M.

[377] Gl. LZg 1813, št. 2.

[378] Primerek v GMf pod XI 11359/666 R.

[379] Gl. članske sezname FD v FA, NUK, M.; prim. še drugo gradivo ravno tam.

[380] Prim. gradivo v FA, NUK, M. in uverturo ravno tam.

[381] Prim. MGG I, 354 (Ernst Hermann Meyer); Köchel L., ib., 948.

[382] Prim. Comedien-Zettel Sammlung za sezono 1835—1836, ib.

[383] Gl. gradivo v FA, NUK, M.

[384] Prim. gradivo ib.

[385] Prim. gradivo v FA, NUK, M.; Schematismus des Laibacher Gouvernement-Gebiets 1822, 366; Genealogisches Taschenbuch der deutschen gräflichen Häuser 1826, 11, 12; Schiviz v. Schivizhofen L., Der Adel in den Matriken des Herzogtums Krain, 1905, 224, 225.

[386] Gl. članski seznam FD za 1829. Ta Lazzarini bi mogel biti ali Ludvik iz Jablanice pod Snežnikom, rojen 1798, ali pa Alojz iz Zagradca, rojen 1795. Prim. Genealogisches Taschenbuch der freiherrlichen Häuser auf das Jahr 1853, 247—248; k temu prim. še gradivo v FA, NUK, M.

[387] Prim. mrliško knjigo šentjakobske župnije, VIII, 61; Repertorij za mrliško knjigo, 366, ib.; gradivo v FA, NUK; gradivo v GMf pod 4860/L.; Radics P. v., ib., ms., 170.

[388] Prim. N 1865, 402; LZg 1865, 1113.

[389] Gl. gradivo v NUK, M.

[390] Prim. Novak J., ib., 56a; gradivo v NUK, M.

[391] Vse navedene skladbe so v NUK, M.

[392] Prim. Janeza Trdine Zbrano delo V, 89—103 in opombe Janeza Logarja na str. 291—292 prav tam; N 1849, 176; članski seznami FD za 1823, 1838—1841.

[393] Gl. spored filharmonične akademije za 20. 8. 1823, FA v NUK, M.

[394] Prim. Radics P. v., Tri zgodovinske pesmi v slovenskem jeziku, IMK VIII, 1898, 95 ss. — Podatke o kamniškem glasbenem življenju in posebej o A. Podlipniku in A. Reberniku gl. v Stiasny L., Kamnik, 1894, 121—122, 161—170.

[395] Prim. Schneider S., Ivan Mane Jarnović, 1944; prispevek Jarnowick (Jarnović, Jarnovichi, Giornovichi) Giovanni Mane v MGG VI, 1957, str. 1771—1776 (Aristide Wirsta-Hans Haase); Djurić-Klajn St., Un contemporain de Mozart, Ivan-Mane Jarnović, Bericht über d. int. mw. Kongress Wien, 1958.

[396] Langusovo delo v Stanovskem gledališču lahko sledimo vse od 1820—1837. Sporedi ga včasih imenujejo »Landschaftsmahler«. Prim. Comedien-Zettel Sammlung za omenjeno razdobje, ib. in mapa 89, ib.

[397] Prim. Stele France, Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, 1924, 68, 69.

[398] Gl. koncertne sporede FD v FA, NUK, M.

[399] Prim. Wallaschek R., ib., 65 ss, 109 ss.

[400] Prim. Ursprung Otto, Münchens musikalische Vergangenheit, München 1927, 199 ss.

[401] Prim. Schneider Constantin, ib., 167 ss.

[402] Gl. Comedien-Zettel Sammlung za sezono 1821—1822, ib.

[403] Prim. koncertne sporede FD, gradivo v FA, NUK, M.

[404] Prim. Steska V., Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorijem Riharjem, ib., 113—116; gradivo v ŠAL.

[405] Terezijanski in jožefinski reformni poskusi ter vsi nadaljnji napori v tej smeri se potemtakem še zdaj niso obnesli. Nasprotno. V posameznih primerih se je celo »deutsche Singmesse« skušala prilagoditi tradiciji in s tem okusu vernikov tako, da je k vokalu pritegnila instrumental. Saj je več ko zanimivo, da je sam Michael Haydn priredil svojo znano »Hier liegt vor deiner Majestät« za 2 glasova, orgle in 2 rogova. Taki zgledi so seveda mikali in rodili vrsto nadaljnjih izkrivljenih poskusov cerkveno glasbene prakse. Čeravno vse omenjene reforme niso uspele, pa so nekaj uspeha le imele. S sekularizacijo in družbenimi spremembami je začela razsvetljena cerkvena pesem izpodrivati latinsko petje pri maši, čemur je mnogo pomagal tudi čedalje močnejši nacionalizem. Če se težnja, da bi odstranili instrumentaliste s cerkvenih korov, ni uresničila, je bil to že dovolj velik in pomemben rezultat, ki se je pokazal tudi na slovenskem ozemlju. — K temu prim. Ursprung Otto, Die katholische Kirchenmusik, Potsdam 1931, 257, 260 ss; Schneiderwirth Matthäus, Das katholische deutsche Kirchenlied unter dem Einflusse Gellerts und Klopstocks, 1908; Mayer Anton L., Liturgie, Aufklärung und Klassizismus, Jahrbuch für Liturgiewissenschaft IX, 1929.

[406] Takole je vzkliknil ob koncu svojega poročila o izvedbi Mozartovega »Requiema«: »O Zeit der Walzer, Quadrillen und der überzuckerten italienischen Arietten ohne innern Kern und Gehalt!« (Gl. C VI, 1844, 108.)

[407] Keesbacher je n. pr. med drugim zapisal: »Wir haben bereits den Amboss als Begleitung einer Singstimme kennen gelernt... ein Favoritenmarsch des Sultans Mohamed II. wird aufgeführt... Der Ausdruck der Leidenschaften, hier mächtig zurückgedrängt, dort in wilden Flucht losbrechend, der Sturm der Seele, der Kampf der Gefühle — sie fanden kein Verständniss mehr, man wollte sentimentale Lieder; eine einfache Arie war

eintönig, man wollte Rouladen und Triller und alle möglichen Schnorcheleien.« Tudi Ledeniku ni prijal estetski okus ljubljanske publike. Zapisal je, da »die Laibacher wissen von dem Schönen, dem Inhaltschweren einer klassischen Musik nichts; ihr Gefühl fesselt eine dunkle Lethargie, die Dreivierteltakt-Music hat sie abgestumpft«. — K temu prim. Keesbacher Fr., ib., 79; Radics P. v., Frau Musica in Krain, 41.

[408] V omenjenem pismu Karlu Gollmicku je med drugim zapisal: »Das Musikwesen gefällt mir nicht, der Geschmack ist schanderhaft! Bei uns, ich meine Norddeutschland, amüsiert sich der grosse Haufen am Ende auch mehr in der ‚Norma' als im ‚Fidelio', aber es existiert doch immer ein guter Teil im Publikum, der am wahren Schönen festhält. Hier — nur italienische Musik, oder was an dieses Genre lehnt. Beethoven kennt man gar nicht mehr ... Von Spohr und Marschner weiss man hier fast nichts, und tauchen sie je auf, so schläft das Publikum dabei ein; dagegen ist Balfe der Mann des Tages: seine ‚Haymonskinder' haben über 80 Vorstellungen erlebt. Auch der grosse Verdi steht bei den Wienern sehr hoch und in der Neuzeit ein Engländer, namens Wallace, welcher aber italienisch komponiert und mit einer Oper ‚Maritana' die Herzen der Wiener erobert hat. O! O! O! Die Italiener und Strauss haben hier viel auf dem Gewissen ...« (gl. Wallaschek R., ib., 130). — Lortzingove in ljubljanske sodbe o okusu tedanjega gledališkega in tudi koncertnega občinstva se torej po smislu popolnoma ujemajo.

[409] Prim. gradivo v FA, NUK, M.

[410] Prim. koncertne sporede FD v FA, NUK, M. in Comedien-Zettel Sammlung za navedeno razdobje, ib.

RÉSUMÉ

LA PÉRIODE DE LA TRANSITION DU BAROQUE AU CLASSICISME. La nouvelle conception de style qui apparaît avec le déclin du baroque se fait sentir aussi en Slovénie, bien que moins rapidement et avec moins d'intensité que dans les différents centres musicaux de l'Europe Occidentale. Il faut en chercher les causes dans l'extinction de l'Academia Philharmonicorum et du théâtre des jésuites, dans la disparition d'une partie des musiciens de la ville, ainsi que dans la réduction des droits des états provinciaux, ce qui entraîna un affaiblissement de leurs aspirations culturelles et brisa l'essor culturel qui, jusqu'à ce temps-là, animait Ljubljana dans sa qualité de ville principale du Duché de la Carniole. À ce temps-là, la bourgeoisie assume une partie des fonctions qui, auparavant, étaient dans les mains de l'aristocratie. Mais la bourgeoisie, à ce temps-là, n'avait pas encore atteint un grade assez élevé de maturité pour pouvoir prendre toute l'initiative culturelle et, par là, aussi celle musicale, dans ses mains.

Toutefois, les changements sociaux et artistiques intérieurs qui eurent lieu dans la seconde moitié du 18e siècle en Slovénie, ne réussirent guère à affaiblir la vie musicale. Il n'y eut qu'une interruption qui cependant ne fut pas telle à signifier un arrêt. Malgré les obstacles, Ljubljana recommença à assumer son rôle culturel principal. Plus encore: elle devenait de plus en plus le centre prononcé de l'activité culturelle et aussi musicale du territoire slovène tout entier. Son importance ne cessait de croître et le cercle de son rayonnement s'élargit considérablement.

Malgré les documents relativement rares, nous sommes bien en état de retracer la situation musicale dans cette période. Ce sont les catalogues des oeuvres musicales des libraires de Ljubljana de cette époque, les comptes rendus sur l'activité des cercles de dilettantes qui organisaient des soirées musicales, les exécutions de la musique de chambre qui avaient lieu dans les maisons de la riche aristocratie et de la bourgeoisie, l'activité musicale du corps de chasseurs de la ville, ainsi que les représentations données par des compagnies d'opéra italiennes et des troupes de comédiens allemandes, auxquelles se joint aussi l'activité musicale des orchestres militaires des garnisons stationnées à Ljubljana, qui nous permettent de retracer la situation dans laquelle se trouvait la vie musicale slovène dans cette période.

Après 1780, les troupes théâtrales allemandes venaient à Ljubljana presque sans interruption et elles y déployaient aussi une activité musicale. Dans les saisons 1779—1781, il y eut la troupe de Emanuel Schikaneder et dans la saison 1782—1783, celle dirigée par Ernst Kuhne qui exécuta aussi des mélodrames et des ballets. En 1787, il y eut la troupe de Felix Berner dont le programme comportait aussi des oeuvres musicales des auteurs comme Paisiello, Piccinni, Anton Schweitzer et Francesco Zanetti. Plus riche encore était le programme de la troupe de Franz Diwald dans la saison 1784—1785. Parmi les compositeurs des oeuvres représentées par ses exécutants figurent Pasquale Anfossi, Jiři Benda, Joseph Haydn, Paisiello et Antonio Salieri. On ne sait pas exactement lesquelles des oeuvres figurant sur ce programme aient été exécutées à Ljubljana. Ce qui cependant est sûr, c'est qu'on y donna »Ariadne auf Naxos« de Benda et sans doute aussi quelques autres opéras du programme mentionné. À ce qu'il paraît, une des saisons particulièrement riches fut celle de 1785—1786, où il y eut des représentations de la troupe de Friedrich Johann Zöllner, ancien maître de la chapelle du comte Filip Batthyány à Hainburg sur le Danube. Son activité dans le Théâtre des États Provinciaux /Théâtre des Nobles/ est illustrée par le programme qu'il a proposé à celui-ci pour la deuxième fois, après l'avoir exécuté déjà auparavant, c'est-à-dire dans la saison 1785—1786. Sur ce programme figurent les noms de compositeurs comme Paisiello /Il Re Teodoro in Venezia/, Salieri /La Grotta di Trofonio/, Vicente Martin y Soler /Una Cosa rara/, Pietro Guglielmi /Robert und Kalliste/, Mozart /Die Entführung aus dem Serail/, Karl Ditters von Dittersdorf /Doktor und Apotheker/ et Gluck /Die Pilgrimme von Mekka/. Une partie au moins de ce programme a dû être exécutée à Ljubljana par la troupe de Zöllner déjà au cours de la saison 1785—1786. Dans l'année 1787 cependant il ne réussit pas avec sa proposition. Au lieu de sa troupe, on voit à Ljubljana, dans l'été 1787, la troupe de Bartolini et, dans l'hiver 1787—1788, celle de Friedel. Friedel s'y produisit avec sa troupe déjà en 1786. A ce qu'il paraît, il donna, à côté des oeuvres dramatiques, aussi des oeuvres musicales. Nous sommes en droit de le supposer à cause du fait qu'à ce temps-là se trouvait dans la troupe de Friedel la femme de Emanuel Schikaneder qui fut une cantatrice et une danseuse de qualité. À la troupe de Johann Friedel succéda, dans la saison 1786—1787, celle de Ernst Kuhne. Les représentations données par la troupe de Giuseppe Bartolini furent remarquables du point de vue de la quantité ainsi que de celui de la qualité. Dans l'été de 1787, elle donna 50 représentations, parmi lesquelles aussi le »dramma giocoso per musica«, »Li due castellani burlati« di Vincenzo Fabrizi. Dais la saison 1787—1788 réapparaît la troupe de Friedel avec un riche programme musical contenant des oeuvres des compositeurs Dittersdorf, Gluck, Grétry, Martin y Soler, Paisiello, Salieri et autres. Après Friedel, on revoit, dans la saison

estivale de 1788, la troupe italienne de Bartolini qui, entre autres, exécuta aussi l'opéra »Le Nozze in contrasto« de Giuseppe Valentini. Pendant l'hiver de 1788—1789, il y eut à Ljubljana la troupe de Franz Anton et de Barbara Göttersdorf qui donna, outre des oeuvres dramatiques, aussi des opéras et des mélodrames. Dans l'été de 1789 apparaissent à Ljubljana pour la troisième fois les chanteurs d'opéra de Bartolini, ce qui prouve que, grâce à la haute qualité de leur exécution et leur programme attrayant, ils jouissaient d'une grande popularité auprès du public de Ljubljana d'ailleurs assez exigeant. Pour la saison 1789—1790, ce fut Gaetano Ferroni, l'impresario de la compagnie d'opéra de Bologne, qui se proposa pour venir à Ljubljana, mais on ne sait pas s'il y soit venu ou non. En 1790 cependant il y eut la troupe de George Wilhelm qui, entre autre, donna aussi »L'arbore di Diana« de Martin y Soler et »Il Re Teodoro in Venezia« di Paisiello.

L'activité théâtrale dans la période 1780—1790 est caractérisée par l'épanouissement du mélodrame /singspiel/. Caractéristique pour cette période est aussi le fait qu'à ce temps-là, les troupes théâtrales italiennes commencent à céder la place à celles allemandes, ce qui est une conséquence des tendances nationalistes de Joseph II. Toutefois, l'effet ne fut pas tel que l'on se promettait. Le niveau artistique des troupes allemandes était bien inférieur à celui des compagnies d'opéras italiennes. En outre, elles ne réussirent guère à changer le goût du public théâtral de Ljubljana qui, en premier lieu, favorisait l'opéra italien et, après celui-ci, l'opéra espagnol et français. L'intérêt pour le singspiel allemand ne venait qu'après. Les troupes allemandes devaient donc tenir compte de ce fait et, à Ljubljana comme ailleurs, elles se voyaient forcées d'inclure dans leurs programmes des oeuvres d'auteurs italiens. Il est vrai qu'en Slovénie, les conflits artistiques politiquement conditionnés et teints de nationalisme allemand se reflétèrent assez vivement dans la vie culturelle de cette époque, mais ils se manifestèrent plutôt dans la forme que dans le contenu.

Quant à l'activité musicale dans le domaine de la musique religieuse, on cherche, dans cette période évolutive de transition, de lui donner un nouvel essor. Elle fut réorganisée par l'archevêque labacien Mihael baron de Brigido qui, en 1790, engagea comme maître de sa chapelle Pellegrino Del Fiume. Il lui donna des instructions amples et détaillées pour la manière de l'exécution musicale au choeur de la cathédrale de Ljubljana. Dans ce temps aussi ce sont les instrumentistes qui forment l'élément principal de la chapelle épiscopale. Du point de vue du style, l'activité musicale dans ce domaine évoluait dans l'esprit du baroque expirant et du classicisme naissant.

Dans la province slovène, la pratique religieuse se fait valoir, en général, dans le même sens qu'auparavant. Là aussi, ce sont les instrumentistes qui détiennent le rôle principal. Il est évident que leur niveau n'atteint pas celui des instrumentistes de la

cathédrale de Ljubljana ou des grandes églises paroissiales qui étaient en état de maintenir des musiciens de qualité. Dans les églises plus petites et dans les humbles églises de campagne, les influences de la musique artistique ne se font valoir que dans un sens très restreint, modifiées et adaptées au goût des croyants simples. Les recueils de chants de l'époque de Marie Thérèse et de Joseph II ne s'y font pas valoir dans une plus large mesure. On ne s'en sert qu'en cas de stricte nécessité. Le rôle des instrumentistes y reste toujours de bien plus important que celui des vocalistes.

Quant aux aspirations créatrices, elles restent, dans cette période de transition, assez modestes. Il est vrai d'ailleurs que nous manquons de sources et de documents sûrs qui nous permettraient d'éclarcir les questions qui s'y rattachent. Ces aspirations sont limitées aux tentatives déjà mentionnées de Jakob Zupan et de Anton Tomaž Linhart et, en partie, à celles de Josip Tomaževec, de Janez K. Dragatin et de divers auteurs anonymes, parmi lesquels il y avait sans doute aussi des instrumentistes de la chapelle épiscopale de Ljubljana qui, selon la pratique de cette époque-là, s'occupaient probablement aussi de composition.

LA PÉRIODE DU CLASSICISME. Il est difficile de déterminer avec précision le moment où commencent à affluer en Slovénie les courants classicistes. Probablement, ce fut déjà en 1768 environ, lorsque, pour la première fois, vint à Ljubljana la troupe de Felix Berner dont le programme comportait aussi une des oeuvres de début de Joseph Haydn, »Der neue krumme Teufel«. De même, le recueil de chants de Noël de Jožef Ambrožič de 1775 montre déjà un caractère nettement classiciste. Les visites de plus en plus fréquentes des troupes théâtrales allemandes contribuèrent à l'affirmation de plus en plus forte de cette orientation de style. Dans la production musicale slovène cependant, elle trouva pour la première fois son expression dans l'oeuvre du compositeur Janez Krstnik Novak.

Janez K. Novak /env. 1757—1833/ fut employé gouvernemental, mais il fut aussi un musicien très versé qui déployait son activité surtout dans la Société Philharmonique de Ljubljana, où il détenait un des rôles les plus importants depuis la fondation de celle-ci jusqu'à sa mort. Pendant un certain temps, il fut aussi son directeur. De son activité de compositeur, on ne connaît, jusqu'à présent, que deux oeuvres. La cantate »Krains Empfindungen« date de 1801. Tandis que celle-ci est moins significative, la musique qu'il composa pour la comédie »La folle Journée ou Le Mariage de Matiček« de A. T. Linhart est importante de tous les points de vue. Novak donna à cette oeuvre le nom de »Figaro«. Quant au style, elle suit fidèlement le classicisme du Mozart de la première phase. Sa perfection technique et sa large invention témoignent du grand talent musical de ce compositeur. Le »Figaro« de Novak

est une preuve de l'influence qu'exerçaient les partisans du mouvement régénérateur slovènes de la fin du 18e siècle aussi sur l'activité musicale en Slovénie. En même temps, il témoigne qu'à ce temps-là, c'est-à-dire environ 1780, l'orientation classiciste est déjà profondément enracinée dans la conscience, la pensée et le sentiment du public du théâtre slovène.

C'est à ce temps-là que travaillait encore à Ljubljana le compositeur tchèque František Benedikt Dusík /1756—1816 ?/ qui, depuis 1790 et probablement environ 1800, fut instrumentiste de la chapelle épiscopale de Ljubljana. En 1801 au moins, il fut professeur de piano à Gorica /Gorizia/, où il est mentionné aussi comme chef de la musique militaire. Il paraît qu'il soit parti dans cette même qualité pour Venise, et qu'il y soit mort en 1816. Certains documents cependant nous permettent de mettre en doute la date de sa mort telle qu'elle est habituellement indiquée. Selon un document de Ljubljana, une certaine »Fantaisie« de Dusík fut exécutée à une soirée musicale de la Philharmonie en 1817 et, selon ce même document, elle aurait été exécutée au piano par le compositeur lui-même. Cela pourrait servir à l'appui de la thèse qu'en cette année-là, Dusík était encore en vie et qu'il se trouvait à Ljubljana. Ce qui est certain c'est qu'au temps de son séjour à Ljubljana, il travailla beaucoup comme compositeur et que par cette activité aussi, il contribua au développement de la vie musicale de cette époque en Slovénie. Il est bien probable que l'activité de compositeur de Pellegrino Del Fiume tombe dans ce même temps. Il est vrai que les renseignements sur sa production musicale ne sont pas très abondants; en tout cas, ils suffisent pour la confirmer.

Lorsque le travail préparatoire qui posa les fondements à l'orientation classiciste fut terminé, on commença, en Slovénie aussi, à cultiver le style nouveau d'une manière systématique. L'activité musicale, orientée vers le style nouveau, devint particulièrement intense lorsqu'en 1794 fut fondée à Ljubljana la Société Philharmonique. Elle fut fondée par la bourgeoisie de Ljubljana et on considère comme son fondateur Karl Moos. Déjà dans la première année de son existence, la nouvele société musicale élabora son statut, selon lequel son but étaient l'ennoblissement des sentiments au moyen de compositions choisies et excellentes et l'élèvement du goût esthétique au moyen d'une exécution de qualité. La nouvelle société était composée de dilettantes dans le vieux sens du mot, auxquels se joignirent aussi des musiciens professionnels qui travaillaient à Ljubljana.

La méthode et l'orientation du travail de la Société Philharmonique sont illustrées par un document qui s'est conservé. C'est le »Musicalien-Catalog« qui embrasse la période 1794—1804 et qui contient toutes les compositions qu'à ce temps-là possédait la Société Philharmonique. Il est divisé en trois parties: »Kammer-Musik« /Musique de chambre/, »Sing- und Kirchenmusik« /Musique vocale et religieuse/ et »Forte-Piano«. La première partie contenait

les symphonies, les concerts, les sérénades, les septuors, les sextuors, les quintettes, les quatuors et les trios, la deuxième les airs, les duos, les trios, les quatuors, les quintettes, les sextuors, les septuors pour voix et les choeurs, ainsi que les oratorios, les cantates, les messes et les offertoires. Parmi les auteurs figurent les noms de Beethoven, Dittersdorf, Joseph et Michael Haydn, Franz Anton Hoffmeister, Mozart, Christian Cannabich, Antonio Capuzzi, Luigi Cherubini, Christoph Willibald Gluck, Giovanni Paisiello, Ferdinando Paer, Gyrowetz, Ignaz Pleyel, Salieri, Marcos Antonio Portogallo, Giuseppe Farinelli, Francesco Antonio Rossetti, František Benedikt Dusík, Johann Gänsbacher, Jan Nepomuk Hummel, Jan Antonín Koželuh et de nombreux autres, ce qui prouve que le »Musicalien-Catalog« comportait de fameux compositeurs d'opéra d'orientation italienne néo-napolitaine, des compositeurs de l'école plus jeune de Mannheim, ainsi que des représentants du classicisme viennois et leurs contemporains les plus remarquables. C'est-à-dire que les auteurs figurant dans le »Musicalien-Catalog« représentent le passage du baroque au classicisme et le classicisme lui-même. Soulignons toutefois que le classicisme y est absolument prédominant. De ce »Musicalien-Catalog« il résulte aussi que l'exécution des oeuvres qu'il contenait exigeait nécessairement des ensembles convenables et que la Société Philharmonique devait s'en occuper, si elle voulait réaliser le programme qu'elle s'était proposé.

Il est vrai que la Société Philharmonique mit bientôt sur pied un orchestre symphonique. Elle possédait déjà des ensembles de chambre et notamment un quatuor d'instruments à cordes qui d'ailleurs fut à la base même de son origine. Les expériences qu'elle acquit avec son orchestre l'amenèrent à formuler, en 1805, les »Instructions pour l'Orchestre de la Société Philharmonique à Ljubljana«. Elle y détermina avec une grande précision les fonctions et leur champ d'action et surtout les compétences du directeur de l'orchestre. Dans les années 1794—1799, ce fut le premier violoniste Jožef Jellemitzky dont les successeurs furent Friedrich Wilhelm et Janez Krstnik Novak qui devait accomplir cette fonction au moins dans les années 1800 et 1801. Pour la période 1801—1808 on cite, d'après certains documents, Jurij Eyssler, tandis que d'autres documents citent pour l'année 1804 Ignaz Krombholz. Tous ces directeurs de l'orchestre se recrutaient des rangs des dilettantes, à l'exception de Friedrich Wilhelm qui, environ 1790, dirigeait la chapelle épiscopale labacienne et qui; probablement, fut un musicien professionnel.

La pratique d'exécution était, à ce temps-là, semblable à celle de partout ailleurs en Europe. C'est-à-dire qu'elle était très libre et que les instrumentistes se permettaient de modifier les compositions à leur gré, ce qui est confirmé par le fait qu'en 1800, Joseph Haydn donna pour l'exécution de sa »Messe en do majeur« à Ljubljana des instructions spéciales, dans lesquelles il exigea

expressément de ne rien changer à son concept et d'exécuter sa musique telle qu'elle avait été écrite. La dite messe de Haydn fut exécutée en 1800 par les membres de la Philharmonie de Ljubljana et probablement sous la direction de Janez K. Novak. Déjà au cours de l'année suivante fut exécuté l'oratorio »La Création« du même auteur. Plus tard, cette oeuvre réapparaît à plusieurs reprises aux programmes des concerts de la Philharmonie. Mentionnons à cette occasion qu'en 1800, Joseph Haydn fut élu membre honoraire de la Société Philharmonique de Ljubljana. À ce temps-là il fut, à côté de Mozart, un des compositeurs préférés du public de Ljubljana.

Les années jusqu'à 1804 environ marquent une consolidation de plus en plus ferme du classicisme dans toute l'activité musicale en Slovénie. L'élargissement de son domaine et l'évolution ultérieure de la musique cependant posaient de nouvelles exigeances. Les dilettantes ne pouvaient plus satisfaire aux besoins de l'exécution comme auparavant. Le manque des instrumentistes possédant les connaissances et les capacités qu'exigeait l'exécution de la musique à ce temps-là, n'était pas sensible seulement dans l'orchestre de la Philharmonie, mais aussi dans la chapelle épiscopale et dans l'orchestre du théâtre. De là l'initiative de la Société Philharmonique qui, en 1800 déjà, proposa de fonder une école de musique destinée à la formation des artistes reproductifs nécessaires. L'idée fut renouvelée en 1803 et plusieurs fois encore au cours des années suivantes, sans rencontrer toutefois une compréhension qui aurait permis sa réalisation. Un autre obstacle qui entravait sa réalisation étaient les occupations françaises, surtout celle dernière dans les années 1809—1813. L'initiative de la Société Philharmonique fut secondée de la part du chapitre de la cathédrale de Ljubljana. Des documents concernant cette affaire qui se sont conservés il résulte que le rôle des instrumentistes dans la chapelle épiscopale, malgré les efforts qu'on faisait pour les éloigner des choeurs des églises et malgré toutes les réformes de la part de Joseph II pour la réglementation du culte, n'a point subi de changements essentiels.

Le procès évolutif de la naissance de l'école de musique à Ljubljana ressemble, dans ses traits généraux, à celui des écoles de cette espèce dans les autres pays. Le projet ne fut réalisé qu'en 1816, lorsque cette école commença à fonctionner. Le premier professeur de musique y fut Franz Sokol. Mentionnons à titre de curiosité le fait que Franz Schubert aussi présenta sa candidature à la place de professeur de musique à l'école de Ljubljana et que Salieri appuya sa sollicitation par une lettre de recommandation. Schubert qui, selon l'opinion des autorités compétentes, était trop jeune pour assumer cette fonction, n'obtint pas la place. En outre, les documents qu'il avait présentés ne permettaient pas de se faire une idée assez claire de ses connaissances et de ses capacités.

Au cours du procès préparatoire, l'idée de la fondation d'une école de musique subit des modifications considérables. A cause

de la sollicitude qu'on portait à l'élèvement de la musique religieuse et surtout à l'élèvement du niveau des organistes, elle devint en premier lieu une institution pour la formation de ceux-ci, et en deuxième lieu seulement, une institution pour la formation des instrumentistes professionnels. À ce qu'il paraît, elle ne s'acquittait guère de cette seconde tâche comme il aurait été nécessaire. Le manque de bons instrumentistes qui se faisait sentir de plus en plus amena la Société Philharmonique de Ljubljana à fonder des propres écoles instrumentales et, outre celles-ci, une école spéciale de chant, destinée à la formation des chanteurs de son choeur. À ces écoles instrumentales, on enseignait les instruments à cordes et à vent. L'enseignement n'y était pas permanent, car il dépendait des professeurs chaque fois disponibles et qui, pour ainsi dire, changeaient continuellement. C'est pourquoi ni l'école de chant ni les sections instrumentales de la Société Philharmonique ne réussirent guère à résoudre la situation problématique des exécutants qui, devenue de plus en plus critique, exigeait l'engagement d'exécutants étrangers. Par conséquent, l'orchestre philharmonique assumait de plus en plus le caractère d'un corps professionnel s'éloignant ainsi de son caractère primitif, c'est-à-dire de celui d'une société de dilettantes.

Après 1804 aussi, l'orchestre philharmonique continuait à donner des concerts comme auparavant. Cette activité fut cependant considérablement entravée par l'occupation française dans la période entre 1809—1813. C'est alors qu'elle subit un arrêt complet. Il est vrai que les membres de son orchestre s'employaient aussi pendant ce temps-là, mais leur activité n'était guère systématique, ils ne représentaient pas un ensemble et ils ne se produisaient plus sous le titre de la Société Philharmonique. Après le départ des Français de Ljubljana, la société mit beaucoup de temps à sa réorganisation. Son activité ne recommence qu'en 1816.

Par la suite, et en comparaison avec le passé, l'activité de l'orchestre philharmonique de Ljubljana montre quelques modifications. Quant à la pratique de la direction de l'orchestre ainsi qu'à celle des instrumentistes, elle ressemble par plusieurs côtés à celles de la période passée. Les libertés de l'interprétation et de l'exécution cependant commençaient à céder le pas à une observation plus stricte de l'oeuvre du compositeur. À ce changement contribua surtout le fait que les chefs d'orchestre qui, jusqu'à ce temps-là, s'étaient recrutés des rangs des dilettantes, furent remplacés successivement par des chefs d'orchestre professionnels qui, de même que leurs collègues dans les centres musicaux européens plus ou moins importants, accomplissaient cette fonction d'une manière absolument autonome. Le premier chef d'orchestre de cette espèce fut Gašpar Mašek qui, ayant assumé cette fonction au début du mois de janvier 1821, la quitta déjà en 1822. Après une période intermédiaire, remplie par Altenburger et Pommer, lui succéda, en 1823, un musicien de profession, le violoniste et compo-

siteur renommé Jožef Beneš qui, plus tard, fut membre de la chapelle de cour à Vienne. Le même changement dans la conception de la fonction du directeur d'orchestre eut lieu presque contemporainement aussi dans le Théâtre des États Provinciaux /Théâtre des Nobles/, où les chefs d'orchestre professionnels sont de plus en plus fréquents.

L'orientation du style, telle qu'elle apparaît dans les programmes des concerts donnés par la Philharmonie de Ljubljana, était nettement classiciste. Ici et là, on permettait encore quelques concessions pour satisfaire le goût du public. Ainsi, de temps en temps, on trouve encore sur les programmes de ses concerts des compositions d'auteurs appartenant à la période de la transition du baroque au classicisme, de même que des airs, des duos, des trios, des quatuors, des quintettes, des sextuors et des ouvertures de divers opéras, pour la plupart italiens. Toutefois, les oeuvres figurant principalement sur les programmes de ce temps sont celles des représentants les plus remarquables du classicisme, dont Beethoven, Joseph Haydn et Mozart. C'est surtout Beethoven qui, à ce temps-là, devient particulièrement actuel et qui partage, avec Haydn et Mozart, les sympathies du public. Le rapport que le public musical de Ljubljana et les cercles dirigeant la vie musicale de cette ville avaient envers Beethoven est illustré aussi par le fait qu'en 1819, il fut élu membre honoraire de la Société Philharmonique. Beethoven accepta cette marque d'honneur et remercia la Société Philharmonique avec une lettre aimable. À côté des maîtres les plus fameux du classicisme viennois mentionnés ci-dessus, apparaissent souvent aux concerts de Ljubljana les noms de compositeurs comme Moscheles, Hummel, Gyrowetz, et, à côté d'eux, aussi ceux de Giuseppe Niccolini et Gasparo Spontini, et surtout celui de Gioacchino Rossini dont la popularité à Ljubljana n'était pas moindre de celle dont il jouissait par exemple à Vienne et dans les autres grands centres musicaux.

Du point de vue du style, l'activité musicale de la chapelle épiscopale de Ljubljana évoluait d'une manière apparentée à celle qui avait lieu dans l'orchestre philharmonique. Bien que s'appuyant plus longtemps sur le passé, elle comença à s'adapter aux idées nouvelles et à s'intéresser aux compositeurs d'orientation classiciste. Ce fut déjà le regens chori Anton Höller qui commença à agir dans ce sens-là. Il dirigea le choeur de la cathédrale depuis 1800 jusqu'à sa mort en 1823, lorsque lui succéda Gregor Rihar. Malgré sa formation et son orientation essentiellement baroque, celui-ci était bien obligé de tenir compte de la ligne classiciste de son prédécesseur et de persister sur sa voie. Parmi les auteurs des compositions exécutées au choeur de la cathédrale de Ljubljana dans la période du classicisme, figurent Joseph Eybler, Johann Baptiste Schiedermayer, Joseph Haydn, Jan N. Hummel, Vincenc Mašek, Ignaz Seyfried, Karl Czerny et Johann Gänsbacher, dont les noms confirment l'orientation nettement classiciste.

L'activité musicale de la Société Philharmonique et de la chapelle épiscopale consistait surtout dans l'organisation de concerts, ce qui vaut notamment pour la première, mais dans une grande mesure aussi pour la seconde de ces deux institutions. Il est évident qu'à ce but et l'une et l'autre avaient besoin de chefs d'orchestre ainsi que d'exécutants. On peut poursuivre une suite ininterrompue de chefs d'orchestre, d'instrumentistes et de chanteurs qui se produisirent dans l'une ou dans l'autre de ces deux institutions. Parmi les chanteurs qu'on eut l'occasion d'entendre aux concerts donnés par la Philharmonie, il y eut aussi de nombreux artistes étrangers, par exemple Maria Teresia de Sessi, Thekla von Werz qui, à leur époque, furent deux cantatrices italiennes de grande renommée, et de nombreux autres. Parallèlement à ceux-ci furent de plus en plus nombreux des artistes slovènes que l'activité de la Philharmonie incita à se consacrer à la musique. Bien qu'ils fussent des dilettantes, leur niveau artistique était assez élevé pour qu'ils fussent en état de satisfaire les exigeances que posait une exécution de qualité de leur programme.

Aux concerts de la Société Philharmonique se produisaient, outre des chanteurs, aussi de nombreux instrumentistes étrangers et slovènes. Parmi les étrangers citons surtout le fameux violoniste polonais Karl Lipinski, le pianiste Johann Peter Pixis, le violoniste Joseph Böhm, le flûtiste de l'Opéra de la Cour de Vienne Johann Sedlaszek, la fameuse virtuose au violon Giulia Paravicini, membre de la Philharmonie de Paris et de celle ducale de Parme, le clarinettiste de l'église de Saint Marc à Venise Girolamo Salieri, le violoncelliste Alfred Piatti, le fameux violoniste viennois Leopold Jansa, le flûtiste de la cour de Naples Giulio Briccialdi et le premier violoniste de l'Opéra de Budapest D. J. Kohn. Ils offraient aux nombreux instrumentistes slovènes une occasion de perfectionnement et leur exemple donnait des impulsions pour leur développement ultérieur aux dilettantes comme aux musiciens professionnels, membres de l'orchestre de la Philharmonie et du théâtre ou bien des orchestres militaires, qui se produisaient aussi comme solistes aux soirées musicales organisées par la Société Philharmonique. Parmi les solistes aux concerts qui eurent lieu à Ljubljana en 1824, on cite aussi Paganini qui, le 24 octobre de cette même année, fut élu membre honoraire de la Société Philharmonique de Ljubljana. Toutefois, cette citation n'est guère confirmée par les renseignements qui existent sur la carrière de Paganini comme virtuose de concert.

Dans la période du classicisme, l'activité de la Société Philharmonique dans le domaine du concert ne fut pas seulement très étendue, mais aussi très féconde. Elle n'a pas seulement fait valoir, d'une manière absolue, la conception classiciste et son influence sur le goût esthétique du public. Son mérite le plus important est d'avoir incité les musiciens slovènes, chanteurs, pianistes et instrumentistes, à se produire aux concerts et à élever leur niveau

artistique. Les plus nombreux parmi ces concertants du pays furent les pianistes, ce qui est en accord avec la grande popularité dont jouissait le piano comme instrument de concert au début du 19e siècle.

À l'époque du classicisme, l'art de la musique reproductive eut, de même que dans les autres domaines, un épanouissement ample et continu aussi dans le domaine du théâtre. C'étaient surtout les compagnies d'opéra italiennes et allemandes, dirigées de l'entrepreneur de spectacles, appelé le »principal«, et composées de chanteurs, de cantatrices et de danseurs, qui y pourvoyaient. En principe, elles n'emmenaient pas avec elles ni orchestre, ni chef d'orchestre qu'elles engageaient dans les villes où elles donnaient leurs spectacles. Cela vaut aussi pour les troupes qui louaient les saisons au Théâtre des États Provinciaux /Théâtre des Nobles/ à Ljubljana.

L'orchestre de ce théâtre se composait d'instrumentistes à engagement fixe. Pour les réalisations d'oeuvres plus importantes et de plus grande envergure on le renforçait avec des instrumentistes-dilettantes pris dans l'orchestre philharmonique, ce qui témoigne de la collaboration de la Société Philharmonique et du Théâtre des États Provinciaux. Parmi les directeurs ou chefs de l'orchestre du théâtre, les documents citent une série de noms qui sont connus surtout depuis 1815. Ceux-là avaient un engagement fixe dans l'orchestre du théâtre, ou bien ils furent empruntés de l'orchestre de la Philharmonie ou des orchestres militaires des régiments d'infanterie stationnés à Ljubljana. Nous n'allons citer que quelques-uns de ces noms: Franz Jäll /1815/, Venceslav Wenzel /1817—1818/, Johann Schneider /1819/, Gašpar Mašek qui, depuis 1821 fut, pendant quelque temps, chef d'orchestre à engagement fixe, et, plus tard, hôte fréquent surtout aux représentations auxquelles chantait sa femme Amalija Mašek, Michael Mayer /1823—1824/, et, au même temps, Jožef Beneš, Wilhelm Reuling /1830—1831/, Joseph Stummer /1832—1833/, Carl Till /1833—1840/, August Echner /1835—1836/, Andrej Dvořáček qu'on rencontre pour la première fois en 1836 et qu'on cite comme chef d'orchestre du Théâtre des États Provinciaux encore en 1850, Raphael /1840—1841/, Friedrich Müller /1841—1842/, Wilhelm Eberl /1842—1843/ et, à ce même temps, Paolo Micheli qui, du reste, fut chef de la musique de régiment du prince Hohenlohe.

Depuis 1790, on connaît une suite presque ininterrompue de représentations données par des artistes étrangers au Théâtre des États Provinciaux /Théâtre des Nobles/ à Ljubljana. Elles n'avaient pas lieu seulement pendant la saison d'hiver, mais souvent aussi pendant la saison estivale. Les exécutants furent les membres de compagnies d'opéra allemandes ou bien des chanteurs d'opéra italiens. À côté de ceux-ci se produisaient aussi des dilettantes du pays. La participation active de ceux-ci cependant était plutôt limitée et ils n'étaient évidemment pas en état de rivaliser

avec les représentations données par les compagnies théâtrales professionnelles.

La tendance à substituer les compagnies d'opéra italiennes par des troupes allemandes qui se faisait sentir déjà avant 1790, persistait aussi dans cete période-là. Dès lors, les visites des compagnies d'opéra italiennes devenaient de plus en plus rares. Pendant l'été de 1791, il y eut au Théâtre des États Provinciaux Malipietro Mazzoti avec sa troupe. Pour la saison 1791—1792, Gaetano Ferroni sollicita l'engagement. Son offre cependant ne fut pas acceptée par l'administration du Théâtre des États Provinciaux qui, pour cette saison, engagea l'Allemand F. X. Felder. En 1794, il y eut de nouveau la visite d'une compagnie italienne à Ljubljana, ce qui est prouvé par le livret de l'opéra »La Nina Pazza per Amore« de Paisiello. Ce livret fut imprimé à Ljubljana et il en résulte que cet opéra fut exécuté »nel nobile teatro di Lubiana«. En 1795, il y eut une nouvelle visite de chanteurs d'opéra italiens à Ljubljana, prouvée par le livret de l'opéra »Pirro re d'Epiro« di Paisiello. Deux autres livrets, celui de l'opéra »Gli artigiani« de Pasquale Anfossi et celui de l'opéra »La Grotta di Trofonio« de Antonio Salieri, imprimés à Ljubljana en 1796, confirment le passage de chanteurs d'opéra italiens aussi au cours de cette année-là. On les recontre à Ljubljana aussi en 1797, lorsqu'au Théâtre des États Provinciaux fut exécuté l'opéra »La Molinara« de Paisiello.

Au cours de ces saisons, les compagnies d'opéra ont évidemment exécuté aussi de nombreux opéras d'autres compositeurs. Les sources cependant sont assez rares et elles ne permettent pas la reconstruction exacte de l'activité des compagnies d'opéra dans cette période. En tout cas, Paisiello fut un des auteurs préférés du public de Ljubljana et un de ceux dont le nom figurait le plus souvent sur les programmes de ce temps.

Pour les quelques années qui suivent il n'y a presque pas de renseignements sur les représentations des compagnies d'opéra italiennes au Théâtre des États Provinciaux. Il est toutefois certain que l'une des compagnies italiennes y donna des représentations en 1802. Plus abondants sont les renseignements sur l'année 1805, lorsqu'il y eut à Ljubljana la compagnie d'opéra conduite par l'impresario Giuseppe Durelli. Parmi les auteurs dont les opéras furent exécutés à cette occasion, figurent aussi Giuseppe Farinelli et Simon Mayr. Le programme de l'opéra de Mayr »Elisa« contient une dédicace »agli signori amatori e protettori dell'opera italiana in detta città« qui, outre à d'autres, se rapporte sans doute surtout au grand protecteur de l'opéra italien à Ljubljana, le baron Žiga Zois. Durelli revint à Ljubljana pour une seconde fois en 1807. Pour l'année 1808, Giuseppe Lainer proposa la compagnie d'opéra de Vincenzo Ludovisi di Zadar. On ne sait cependant pas si cette compagnie eût été engagée ou non. Dans les années 1809—1813, les visites des compagnies d'opéra italiennes à Ljubljana étaient plutôt

rares. Néanmoins, à ce temps-là, furent exécutés à Ljubljana au moins quelques opéras de Giuseppe Farinelli, de Stefano Pavesi et de Pietro Carlo Guglielmi.

Après le temps des »Provinces Illyriennes«, le régime allemand à Ljubljana devint encore plus sévère qu'auparavant, ce qui se fit sentir aussi dans la vie théâtrale. Il n'y eut point de visites d'artistes italiens jusqu'à 1821, lorsqu'à Ljubljana eut lieu le fameux congrès de plusieurs souverains d'Europe auquel il fallait donner aussi un cadre de magnificence extérieure. À cette occasion furent exécutés par des chanteurs d'opéra italiens quelques opéras de Rossini, de Pietro Generali et de Carlo Coccia. Des rapports de ce temps il résulte que les représentations de cette compagnie d'opéra, dirigée par l'impresario Antonio Cuniberti, ont été excellentes. Ensuite, les Italiens ne réapparaissent à Ljubljana qu'en 1824. Cette fois, ils furent dirigés par l'impresario Giuseppe Fiorani, tandis que les compositeurs dont on exécuta les oeuvres furent les mêmes qu'en 1821. Gioacchino Rossini notamment fut représenté par de nombreux opéras /Il barbiere di Seviglia, Tancred, La Cenerentola ossia Là cova cenere, L'inganno felice/ et, à tous les égards, il surpassa de bien loin le reste des compositeurs.

Depuis ce temps-là, il n'y a plus de trace de compagnies d'opéra italiennes jusqu'à 1841, lorsque vint à Ljubljana la troupe de Natale Fabbrici. Elle exécuta quelques opéras de Gaetano Donizetti /Lucia di Lammermoor, Lucrezia Borgia/ et de Vincenzo Bellini /Beatrice di Tenda/ et, à côté de ceux-ci, probablement aussi quelques opéras d'autres compositeurs italiens. En 1842, les chanteurs d'opéra italiens représentèrent, sous la direction de Giuseppe Sacca et de Gaspano Pozzessi, quelques opéras de Luigi Ricci /Chi dura vince, Eran due or son tre ou Gli esposti/, de Rossini /Il barbiere di Seviglia/ et de Donizetti /Gemma di Vergy, L'elisir d'amore, Torquatto Tasso/. L'année suivante revint la compagnie d'opéra de Fabrici dont le programme comportait des opéras de Donizetti, de Saverio Mercadante /Il bravo di Venezia, Il giuramento/, de Bellini et de Ricci /Un'avventura di Scaramuccia/.

Le ballet était relativement peu répresenté sur la scène du théâtre de Ljubljana et s'il le fut, ses exécutants furent presque exclusivement des Italiens. Parmi eux, il faut mentionner surtout la troupe de ballet dirigée par le maître de ballet Giuseppe Calvi qui se produisit pendant toute la saison 1804—1805 dans le cadre de la troupe théâtrale allemande de Wilhelm Frasel. Sous la direction de son maître de ballet, elle exécuta toute une série de divers ballets. Quant à la musique, on ne connaît que celle de deux de ces ballets, pour lesquels le maître de ballet s'est servi de compositions de Joseph Haydn et de Domenico Cimarosa.

Des hôtes bien plus fréquents du Théâtre des États Provinciaux de Ljubljana furent les troupes théâtrales allemandes qui, vu le régime national et politique général, jouissaient d'une priorité

absolue auprès de l'administration du Théâtre des États Provinciaux. Dans la saison de l'hiver 1790—1791, il y eut la troupe de Georg Wilhelm, au printemps de 1791, celle de Filip Jakob Berndt, dans la saison de l'hiver suivant, de nouveau celle de F. X. Felder, en automne 1792 celle de Josef Wirtinger et dans les saisons 1792—1795, celles de Albonico Rolland et de Georg Müllner. La saison de 1795—1796 fut pourvue par Wilhelm, celle de 1796—1797 par Konstantin Paraskowitz, celle de 1797—1798 par Georg Dengler, celle de 1798—1800 par Georg Schantroch et celle de 1800—1801 par Wilhelm Frasel. Ce dernier fut engagé à Ljubljana dans les saisons 1803—1804 et jusqu'à la saison 1806—1807 comprise, où il eut comme co-directrice Josepha Scholz.

La documentation sur la période 1807—1814 est incomplète. En tout cas, il y eut des représentations données par des troupes allemandes, mais nous ne sommes pas en possession de renseignements précis sur leur activité musicale. La saison 1814—1815 fut pourvue par Fr. X. Deutsch, celle de 1815—1816 par Lorenz Gindl, celle de 1817—1818 par Johann Hiller, celle de 1818—1819 par Carl Waidinger qui, avec sa troupe, resta à Ljubljana jusqu'à la fin de la saison 1820—1821. Dans les saisons 1821—1823 lui succéda Lorenz Gindl avec sa troupe dont les successeurs furent Ferdinand Rosenau dans la saison de 1823—1824 et Carl Mayer dans la saison 1825—1826. Dans la saison 1826—1827 se produisit au Théâtre des États Provinciaux la troupe de dilettantes de Gašpar et Amalija Mašek, tandis que dans les saisons de 1827—1829, on y vit de nouveau la troupe professionnelle de Carl Waidinger. Dans la saison de 1829—1830, il y a la troupe que dirigent Franz et Joseph Glöggl, tandis que dans la saison 1830—1831, c'est Franz Glöggl seul qui la dirige. Pour la saison 1831—1832, le matériel fait défaut. Dans la saison 1832—1833 eurent lieu des représentations de la troupe dirigée par E. Neufeld et H. Börnstein, tandis que la saison 1833—1835 évolua sous la direction de Amalija Mašek qui s'y produisit avec sa troupe à caractère professionnel. Après celle-ci, on vit sur la scène du Théâtre des États Provinciaux la troupe dirigée par le »principal« A. F. Zwoneczek et, dans les saisons 1836—1838, celle de Ferdinand Funk.

Pour la période suivante, les sources sont de nouveau plutôt rares. En 1840, l'entrepreneur de spectacles fut Eduard Neufeld qui loua le Théâtre des États Provinciaux pour six années. Il n'y resta cependant pas si longtemps, car déjà en 1842, on y voit Karl Gustav Ebell avec sa troupe. Il dirigea seul la saison de 1842—1843. L'année suivante, il eut comme compagnon un certain Rosenschön. Le 17 février 1844 leur troupe fut dissoute à cause de sa mauvaise qualité.

Entre l'activité des troupes théâtrales allemandes et celles italiennes il y avait des différences considérables. Tandis que le programme des compagnies italiennes était exclusivement musical, les troupes théâtrales allemandes représentaient en premier lieu

des pièces et seulement en deuxième lieu des oeuvres musicales. Il est évident que la qualité des exécutants ne laissa pas d'être influencée par ce fait. Les membres des compagnies d'opéra italiennes étaient des chanteurs professionnels, tandis que les exécutants de la musique dans les troupes allemandes étaient des acteurs dramatiques et, en même temps, des chanteurs. Parmi ceux-ci étaient bien rares les artistes dont le domaine exclusif fût le chant. De ce fait, il est évident que les chanteurs italiens étaient en état de satisfaire dans une mesure bien différente le public assez exigeant du théâtre de Ljubljana qu'enthousiasmaient en outre la mise en scène, les décors et les costumes des compagnies d'opéra italiennes bien plus somptueux et plus raffinés de ceux des troupes allemandes. Il va de soi que les Italiens qui possédaient une tradition bien plus longue étaient en état d'offrir beaucoup plus.

En outre, les Italiens exécutaient exclusivement des opéras de leurs propres compositeurs, tandis que les troupes théâtrales allemandes essayaient de mettre en valeur les »singspiele« allemands et d'autres pièces de ce genre, telles des actions scéniques avec chant et musique de caractères les plus divers, des mélodrames etc. Elles donnaient naturellement aussi des opéras. Dans ce domaine aussi, elles essayaient de mettre sur pied surtout des opéras allemands, mais en général, ceux-ci n'avaient guère de succès. De ce fait, elles étaient forcées d'avoir recours au répertoire d'opéras italiens, espagnols et français. Sur leurs programmes, le nombre de ces opéras étrangers est bien supérieur à celui des opéras allemands. Parmi les compositeurs des singspiele et des autres pièces de ce genre figurent le plus souvent les noms de Karl Ditters von Dittersdorf, Václav Müller, Adolf Müller, Johann Schenk, Jakob Haibel, Ferdinand Kauer, Ignaz et Joseph Seyfried, Joseph Weigl, Franz Drechsler et Gottfried Rieger. Parmi les compositeurs d'opéras étaient représentés surtout Pavel Vranický, Mozart, Vicente Martin y Soler, Peter Winter, Paisiello, Domenico della Maria, Luigi Cherubini, Jean Pierre Solié, Louis Sébastien Lebrun, Nicolas Étienne, Méhul, François Adrien Boieldieu, Adalbert Gyrowetz, André Erneste Modeste Grétry, Rossini, Ferdinando Paer, Michele Enrico Carafa de Colobrano et Valentino Fioravanti. Auprès du public du théâtre de Ljubljana jouissaient de la plus grande faveur surtout Rossini, Mozart, Martin y Soler, Paisiello, Boieldieu et Grétry.

Rien que la composition des programmes du théâtre de Ljubljana témoigne que l'opéra allemand fut bien inférieur à celui italien, français et espagnol. Le singspiel allemand y avait encore moins de succès, bien qu'au Théâtre des États Provinciaux on avait souvent l'occasion d'entendre les meilleurs exemples de ce genre. De la pratique telle qu'elle apparaît au théâtre de Ljubljana dans la période du classicisme, il résulte que, du point de vue de la quantité, les troupes allemandes l'emportaient de beaucoup sur

celles italiennes, mais que du point de vue de la qualité, elles leur étaient bien inférieures. De même qu'à Vienne et dans de nombreux autres centres musicaux, le public prit en aversion les troupes allemandes, ce qui se manifesta sous l'aspect de la lutte entre l'opéra italien et celui allemand. Du fait que l'opéra allemand n'avait réussi ni avec les oeuvres de Ludwig Spohr et de Konradin Kreutzer, ni avec celles d'autres compositeurs, la victoire de l'opéra italien était incontestable. Plus encore. Les troupes allemandes, si elles voulaient continuer à exister, étaient contraintes d'avoir recours au répertoire d'opéra italien, ce qui est une preuve que les troupes théâtrales allemandes ne réussirent à supplanter celles italiennes que du point de vue formel et non pas de celui du contenu. De même que dans les autres centres musicaux importants de l'Europe de ce temps-là, l'opéra italien continuait à prospérer sur la scène du théâtre de Ljubljana et à y jouir de la même faveur auprès du public que partout ailleurs.

Hors de Ljubljana, il n'y eut qu'une tentative d'activité scénique à Celje, où, sous la direction de Johann Leitermeyer, les dilettantes exécutèrent »Die Schweitzerfamilie« de Joseph Weigl et le »Dorfbarbier« de Johann Schenk. En tout cas, il est impossible de comparer, à quelque égard que ce soit, cette activité dans le domaine de la représentation des singspiele avec celle ayant lieu à Ljubljana. En outre, cette activité fut de brève durée. Elle évolua en 1837 et peut-être encore pendant quelque temps. Elle s'éteignit avec le départ de Leitermeyer pour Ljubljana.

L'activité musicale déployée par les compagnies d'opéra italiennes et allemandes dans la période du classicisme fut, sans égards aux différences de la qualité et du programme, très féconde. Elle exerça une forte influence sur l'évolution ultérieure de la reproduction scénique musicale en Slovénie. En comparaison de l'activité de la Société Philharmonique de Ljubljana cependant il faut constater que, contrairement à celle-ci, toute cette activité scénique n'a presque guère contribué à la formation de cadres reproductifs slovènes qui se seraient produits dans ce domaine.

Il est évident que toute cette musique ne fut guère destinée aux gens simples. Son influence arriva bien jusqu'à eux, propagée pour la plupart par les musiciens populaires et les organistes. Elle y apparaît sous une forme très modifiée qui se manifeste dans les influences de style classiciste sur la formation des airs et de la musique instrumentale en usage parmi les paysans, adaptés au goût du peuple. Évidemment, il ne s'agit là que des échos bien lointains, mais qui néanmoins permettent d'y distinguer des éléments classicistes. Ce furent notamment les instrumentistes qui déployaient une activité très vive parmi le peuple, ce qui est confirmé par de nombreuses sources et aussi par les motifs sur les devants de ruches peints qui, très souvent, représentent des musiciens.

L'influence des idées éclairées et celle de l'activité des partisans du mouvement régénérateur en Slovénie se manifestent

aussi dans l'intérêt dont jouit la chanson populaire qu'à ce temps-là recueillaient Žiga Zois, Valentin Vodnik, Emil Korytko, Matija Majar-Ziljski et Stanko Vraz. Un des recueils les plus importants est celui de 1819, réalisé sur l'initiative de la »Gesellschaft der Musikfreunde« viennoise par la Société Philharmonique de Ljubljana et de nombreux collaborateurs. Les partisans du mouvement régénérateur n'ont du reste pas collaboré d'une manière plus directe à la publication de ce recueil.

L'influence la plus forte sur la vie musicale des gens simples cependant fut exercée par l'état, dans lequel se trouvait la musique religieuse de la fin du 18e et du début du 19e siècle, lorsque l'opposition contre la musique profane dans les églises devenait de plus en plus forte. Les recueils de chants religieux étaient destinés à remédier à ce mal. Publiés sur l'ordre de Marie Thérèse et de Joseph II, ils avaient le but de combattre au moyen de textes moralisants et de la musique contre l'esprit profane et les instrumentistes. Ils se répandirent aussi dans les régions slovènes. Leur valeur cependant ne consiste pas dans leur facture musicale souvent très triviale, mais dans le fait qu'ils contribuèrent à la consolidation de la langue slovène dans le chant slovène. Sous leur influence, le nombre des recueils de chants religieux slovènes, arrangés par des adaptateurs slovènes, ne cesse pas de croître. En relation avec cette activité augmente aussi le nombre des gens qui, puisant encore dans le trésor mélodique de l'opéra italien et déjà aussi dans les éléments de la chanson populaire slovène, écrivent des mélodies pour les textes religieux. De la longue file de ces compilateurs populaires citons les noms de Valentin Stanič, Janez Traven, Peter Dajnko, Fortunat Kuntara et Matevž Kračman.

À côté de la production de ces formateurs d'airs se manifestent, dès le début du 19e siècle, les premiers efforts pour donner au peuple une musique déjà proche des lois fondamentales de la formation musicale artistique. Pour la première fois apparaissent des gens qu'on peut déjà appeler, dans le sens le plus large du terme, des compositeurs pour les gens simples. Citons parmi eux Gregor Rihar, Luka Dolinar et Blaž Potočnik. Quant à leur orientation, elle relevait en partie encore du baroque et en partie du classicisme.

Parlant des efforts dans le domaine de la musique religieuse slovène dans cette période, il faut mentionner encore Andrej Šuster-Drabosnjak qui est l'auteur de la »Comédie de la souffrance amère et de la mort de notre Seigneur Jésus-Christ« /Komedija od zeliga grenkiga terplenja ino smerti Jezusa Kristusa/, par laquelle commençaient, dans la Carinthie slovène, les jeux de la passion qui contenaient aussi des numéros de chant et très probablement aussi des numéros de musique instrumentale. Ces jeux ne signifient toutefois pas la résurrection des anciens jeux de la passion carniolais, supprimés déjà au 18e siècle par l'évêque labacien Karel comte de Herberstein.

Analogiquement aux efforts qu'on fait dans le domaine de la musique religieuse commencent, à cette époque-là, aussi les tentatives pour la création d'une musique profane destinée aux gens simples. Quant à sa forme, cette production ressemble en général à celle des mélodies religieuses. Pour la plupart, les différences consistent uniquement dans le contenu des textes, et même ceux-ci prenaient souvent, aussi dans la chanson profane, un ton moralisant. Il est évident que le peuple refusaient cette espèce de poésie. Dans le domaine de la composition de chants profanes travaillaient, entre autres, Leopold Volkmer, Mihael Andreaš, Pavel Knob/e/l, Jurij Vodovnik, Mihael Gorišek, Štefan Modrinjak, Matevž Kračman, Andrej Kančnik et Jožef Lipold, auxquels se joignent Gregor Rihar, Luka Dolinar et Blaž Potočnik qui, désormais, commencent à produire aussi dans le domaine de la musique profane. Leurs compositions profanes cependant continuent à être écrites dans le même style que celles religieuses. De son côté, l'activité des instrumentistes populaires conserva, aussi à ce temps-là, toute son importance.

La naissance et le perfectionnement du répertoire du chant religieux ainsi que de celui profane pour les gens simples marquent, malgré les défauts que nous venons de mentionner, un progrès considérable. C'est le commencement d'une activité jusqu'à ce temps-là à peine existante ou même inexistante. Bien que son but fût de servir la morale et la religion, elle était déjà pénétrée des germes latents de l'esprit national en voie de prendre conscience de lui-même et, par son évolution ultérieure, elle donna des résultats positifs.

L'activité de la Société Philharmonique, du Théâtre des États Provinciaux /Théâtre des Nobles/ et de la chapelle épiscopale, de même que la musique qu'à ce temps-là on cultivait beaucoup dans les maisons des aristocrates et de la riche bourgeoisie de Ljubljana, exercèrent une influence positive sur la production originale. Le nombre de compositeurs se recrutant de divers milieux augmentait sans cesse. D'un côté, c'étaient des musiciens professionnels qui, engagés soit à l'orchestre de la Société Philharmonique, soit au Théâtre des États Provinciaux ou dans la chapelle épiscopale, vivaient temporairement à Ljubljana ou qui, bien qu'il fussent des étrangers, s'y naturalisèrent. D'autre côté, ce furent des dilettantes issus de l'élément du pays, slovène ou allemand qu'il fût.

De même que, dans la période classiciste, il y avait en Slovénie de nombreux étrangers d'origine allemande ou tchèque qui, de tous les points de vue, contribuèrent considérablement à l'évolution de la vie musicale slovène, il y avait aussi une considérable émigration de Slovènes qui, partis pour l'étranger, s'y naturalisèrent et contribuèrent au développement musical de leur patrie adoptive. Parmi les émigrés slovènes mentionnons surtout Franc /Francesco/ Pollini et Jurij Mihevec /Micheuz, Michéuz, Miheuz, Micheaux/, tous les deux originaires de Ljubljana. Pollini qui, vers

la fin de sa vie, fut professeur de piano au conservatoire de Milan, est connu surtout comme auteur de compositions pour piano. Mihevec déployait son activité à Vienne et à Paris où il devint populaire grâce à sa musique scénique et aux nombreuses compositions pour piano, de chambre et pour orchestre dans le style de la musique de salon alors très en vogue.

Parmi les étrangers qui ont laissé des traces plus ou moins importantes et parfois même très remarquables dans la production originale de cette période en Slovénie, figurent, entre autres, Fr. B. Dusík, Jožef Beneš, Carl Till, Anton Höller, Leopold Ferdinand Schwerdt, Jožef Mikš, Jan Slavik et Gašpar Mašek. Ils composèrent de la musique religieuse et profane, des messes, des oratorios, des compositions de chambre, orchestrales, pour piano et scéniques. C'est notamment la production du compositeur Schwerdt qui représente une contribution importante au développement musical en Slovénie.

Tandis que les étrangers furent presque exclusivement des musiciens professionnels, les compositeurs de souche slovène furent presque exclusivement des dilettantes. Rares furent parmi eux les musiciens professionnels qui auraient déployé leur activité de compositeur aussi dans leur patrie. Un de ceux fut par exemple Matija Babnik. En tout cas, les dilettantes possédaient, eux aussi, une technique excellente et il y en avait parmi eux qui étaient doués d'une inventivité très originale. Parmi ceux-ci citons Janez K. Novak, Franz Schubert qui, évidemment, n'est pas identique avec le fameux compositeur romantique viennois, Augustin Jetzber /Jezber/, Jožef Bosizio, Valentin Klemenčič, Louis le baron de Lazzarini, Leopold Ledenik, Carl Burger et Anton Ahčin. Outre ceux-ci, il y a de nombreux compositeurs anonymes dont l'existence est prouvée par des compositions conservées qui, selon l'habitude des compositeurs-dilettantes de ce temps-là, souvent ne sont pas signées ou sont signées seulement par des initiales, et dont l'identité ne peut guère être établie. Les compositeurs-dilettantes écrivirent le plus souvent des formes de danse »Deutsche« et semblables. Dans quelques cas, ils ont contribué à la production originale aussi dans le domaine de la musique de chambre et de la musique symphonique.

L'orientation idéologique des créateurs à cette époque en Slovénie est classiciste. Ce n'est qu'ici et là qu'au début du 19e siècle apparaissent encore des résidus de la conception baroque qui, cependant, au cours du développement ultérieur, disparaissent complètement. Il est évident que, du point de vue de son ampleur, la production de ces compositeurs ne peut guère être comparée à celle dans divers pays étrangers. De même, il n'y avait pas parmi eux des personnalités qui auraient assumé le rôle directeur dans l'évolution de la pensée musicale. À ce temps-là, en Slovénie n'existaient guère encore ni des conditions techniques ni des conditions sociales qui l'auraient permis. Néanmoins, leur activité

fut féconde. Du point de vue du style, elle était conforme à l'orientation européenne générale et elle enrichit considérablement la production originale musicale surtout en Slovénie.

LA PÉRIODE DE LA TRANSITION DU CLASSICISME AU ROMANTISME. La période du classicisme en Slovénie donna des résultats positifs. Elle contribua à l'accroissement des cadres reproductifs, elle augmenta la production originale, elle donna naissance à la Société Philharmonique et à l'école publique de musique. C'est dans cette période que l'aristocratie fut forcée de céder sa place à la bourgeoisie qui devint définitivement le support de la culture. Dans son ensemble, l'orientation du style est conforme à celle de partout ailleurs en Europe où fleurit le classicisme musical. Entre la production musicale slovène et la production littéraire de ce temps, il existe une étroite parenté d'idées, bien que les résultats de l'activité littéraire soient, en général, plus remarquables. Comparée à la production dans le domaine des beaux-arts cependant la production musicale est bien plus avancée, car les arts figurés de cette période relèvent en partie encore du baroque, duquel ils passent presque immédiatement au romantisme, sans avoir touché, d'une manière plus sensible, au classicisme. Comparée à l'évolution musicale du reste des peuples yougoslaves, la production musicale en Slovénie montre des résultats bien plus importants et une orientation de style bien plus avancée. Dans un certain sens, la Dalmatie qui, dans cette période-là, produisit les compositeurs Ivan Mane Jarnović et Antun Sorkočević, forme l'unique exception. Le premier de ces deux compositeurs cependant consacra toutes ses forces à l'étranger et ne laissa guère de traces dans sa patrie, tandis que le second déploya son activité à Dubrovnik (Ragusa). Ses oeuvres témoignent de l'orientation classiciste de cette ville qui, vu son passé musical brillant, de ce point de vue se trouve déjà proche à son déclin.

Dans le sens le plus large du terme, le classicisme en Slovénie s'étend jusqu'à environ 1845. Toutefois, sa physionomie, sous l'influence des vues nouvelles de style romantique, commence à s'altérer déjà environ 1821, lorsqu'aux programmes de Ljubljana commence à apparaître le nom de Schubert auquel se joignent, l'un après l'autre, ceux de Carl M. v. Weber, Franz Liszt, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Giuseppe Verdi, Frédéric Chopin et, finalement, celui de Robert Schumann. Aux compositions jusque là de style classiciste prononcé commencent donc à se joindre, dans le domaine du concert, aussi des compositions de style romantique.

De même que dans le domaine du concert, les nouvelles tendances se font sentir aussi dans l'activité du Théâtre des États Provinciaux /Théâtre des Nobles/. Sur ses programmes se font de plus en plus fréquentes les oeuvres des auteurs comme Weber, Daniel François Auber, Louis J. F. Hérold, Vincenzo Bellini, Giacomo Meyerbeer, Gaetano Donizetti, Luigi Ricci et Giuseppe

Verdi. Dans la période de 1820—1854, le public du théâtre de Ljubljana eut l'occasion de prendre connaissance de toute une série de leurs opéras les plus remarquables.

Les influences de l'opéra nouveau atteignirent aussi le domaine du concert. Il n'y eut presque plus de soirée musicale philharmonique ou de concert sans qu'il y fût exécutée une ouverture d'opéra, un air, un duo, un trio, un quatuor, une quintette, un sextuor, un septuor ou bien un choeur de compositeurs qui, pour la plupart, étaient les mêmes qu'on donnait au Théâtre des États Provinciaux.

D'une manière moins prononcée, mais pourtant assez sensible, l'esprit nouveau se refléta aussi dans la chapelle épiscopale de Ljubljana, où la tradition classiciste persista plus longtemps qu'ailleurs. Néanmoins, dans la reproduction musicale religieuse aussi apparaissent des compositions d'auteurs romantiques, p. ex. celles de Schubert ou de Liszt.

Dans des nuances modifiées, le romantisme se refléta aussi dans la vie musicale des gens simples. Il faut cependant souligner que le procès de l'influencement et de la fécondation fut assez différent de celui du passé. Le romantisme considérait la musique populaire comme une des forces créatrices et une des initiatives les plus importantes, ce qui naturellement eut pour conséquence que, dans la période de style romantique, l'influence de la musique populaire sur la production artistique fut plus forte que l'influence de celle-ci sur la musique populaire.

Comme ailleurs, en Slovénie aussi le romantisme ne se fit pas valoir tout d'un coup et sans complications. Les documents nous renseignent sur une suite de situations critiques qui, à cause de l'orientation du style, influencèrent l'activité et les programmes notamment dans la Société Philharmonique, c'est-à-dire, dans le domaine du concert, et, dans une moindre mesure, aussi au Théâtre des États Provinciaux et à la chapelle épiscopale. Les causes en étaient diverses. D'un côté, le nouveau public musical bourgeois n'était encore qu'en voie de la formation et il ne possédait encore une conception esthétique et, par là, une orientation de style clairement élaborées. D'autre côté, les conflits idéologiques, caractérisés par la lutte entre le classicisme et le romantisme, ne laissaient pas d'influencer d'une manière immédiate cet état de choses. Le classicisme luttait pour sa conservation, tandisque le romantisme, il luttait pour son affirmation et son développement ultérieur.

Tous ces contrastes qui se reflètent dans l'activité et dans la vie musicale en Slovénie dans la période de 1820—1845, créèrent l'illusion du déclin du classicisme et de la déchéance du goût esthétique. En vérité, il ne s'agissait ni de l'un ni de l'autre. Ce qui créait cette illusion, c'était le phénomène inévitable qui a lieu dans toute période d'évolution, lorsque le public n'est pas encore en état de s'orienter dans la multitude des manifestations de style contrastantes et lorsqu'il hésite encore entre le passé et le présent.

Lorsque le romantisme fut consolidé, le rapport envers le classicisme aussi devint clair. Les noms de Haydn, Mozart et Beethoven, ainsi que ceux de nombreux autres compositeurs de cette orientation de style, figurent de nouveau et plus souvent encore aux programmes de concerts et du théâtre, ce qui évidemment ne signifiait guère un retour à ce style, car le passé ne revient pas, mais une confirmation de la valeur éternelle de leurs oeuvres, actuelles et importantes, du point de vue de l'évolution, à toutes les époques. Les contrariétés de cette période de transition n'eurent donc qu'un effet temporaire.

Lorsqu' environ 1845 la situation musicale est consolidée, se dessinent déjà à l'horizon les contours d'une conception nouvelle, orientée vers le néo-romantisme. Dans le même temps apparaissent aussi certains éléments absolument nouveaux. C'est alors que commence l'activité musicale de l'esprit créateur slovène qui, pour un certain temps, rejette la tradition et, sans égard à ses acquisitions et à l'orientation du style à ce temps-là, prend son propre chemin. C'est le début d'une nouvelle période de style, extraordinairement importante pour les Slovènes et absolument nouvelle dans l'évolution de l'art musical de l'élément national slovène.

VIRI IN LITERATURA

Navajam le važnejše gradivo. Pomožna literatura splošnega značaja je v glavnem ista kot v prvi knjigi Zgodovine in je zato posebej ne omenjam. Za standardno literaturo s področja splošne glasbene zgodovine velja isto, kar sem dejal v uvodu k Virom in literaturi prve knjige.

PREHOD OD BAROKA H KLASIKI

Cvetko Dragotin, Odmevi glasbene klasike na Slovenskem, Ljubljana 1955.

Cvetko Dragotin, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, I, Ljubljana 1958.

Des wöchentlichen Kundschaftsblattes im Herzogthume Krain zweyter Jahrgang XXXXIX. Stück, Laybach 1776; isto, II/LI, Laybach 1776.

Druzovič Hinko, Iz ptujske glasbene preteklosti, K V, Ljubljana 1938.

Fellerer Karl Gustav, Beiträge zur Musikgeschichte Freisings, Freising 1926.

Gradivo: Arhiv šentjakobske župnije v Ljubljani (krstne matice za razdobje 1785—1816, Tom. I); DAS (fsc. 49 stanov. arhiva /Schauspieler Gesellschaften von 787 bis 792/); NUK (M.: MZ 849/1957; ms. 154; Kokošarjeva zbirka »Cerkvene vishe«, ms. 70, 110, 111); ÖNB (S. M. 8960 /Stieger/); ŠAL (Ausweis pro alten und neuen Musique-Personalis der Metropolitan-Kirche S. Nicolai, und Pfarr St. Jakob zu Laybach — skupaj z drugo dokumentacijo za Brigidovo reorganizacijo ljubljanske škofovske kapele, fsc. stolnica).

Kellner Altmann, Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster, Kassel 1956.

Loewenberg Alfred — Dent J. Edward, Annals of Opera 1597—1940, Vol. I, Genève 1943, rev. izd. iz 1955.

Ludvik Dušan, Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790, Ljubljana 1957.

Mersmann Hans, Musikgeschichte der abendländischen Kultur, Frankfurt/Main 1955.
Nettl Paul, Johann Stamitz, Schweizerische Musikzeitung, letn. 97, Zürich 1957.
Racek Jan, Česká hudba od nejstarších dob do počátku 19. století, Praha 1958.
Radics Peter von, Kaiser-Revuen in einem Grenzlande 1457—1883, MZ, letn. 41, 1888.
Radics Peter von, Frau Musica in Krain, Laibach 1877.
Schenk Erich, 950 Jahre Musik in Oesterreich, Wien (brez letnice).
Straková Teodora, O neznamem skladateli předklasického údobi, Brno 1951, pos. odtis iz Časopisa Moravského musea v Brně, XXXVI, Brno 1951.
Škerlj Stanko, Italijanske predstave v Ljubljani od XVII. do XIX. stoletja, Ljubljana 1936.
Walter Marta, Zu Johann Stamitz' Werk und Leben, Schweizerische Musikzeitung, letn. 97, Zürich 1957.
Žák Alfons, Österreichisches Klosterbuch, Wien-Leipzig 1911.

OBDOBJE KLASIKE

Abert H., Mozart, II, Leipzig 1921.
Adler Guido, Die Wiener klassische Schule, Berlin 1929.
Arko Mihael, Idrijski organisti, CG LII, Ljubljana 1929.
Beranič Davorin, O slovenski narodni glasbi, Č 1910.
Bock Emil, Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach 1702—1902, Laibach 1902.
Brenk Kristina, Prva uprizoritev mladinske igre v slovenskem jeziku v Ljubljani, K III, Ljubljana 1955.
Caffi Francesco, Storia della musica sacra nella già cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797, II, Venezia 1854.
Costa Henrik, Ein Porträten-Album aus dem vorigen Jahrhunderte, MHVK XVIII, Laibach 1863.
Cvetko Dragotin, Davorin Jenko i njegovo doba, Beograd 1952.
Cvetko Dragotin, Davorin Jenko, Doba-Življenje-Delo, Ljubljana 1955.
Cvetko Dragotin, Glasbena kultura v slovenskem vzgojstvu, PZ 1936.
Cvetko Dragotin, Janez B. Novak in njegov »Figaro«, Gledališki list SNG-Drama, Ljubljana 1953.
Cvetko Dragotin, J. B. Novak — ein slowenischer Anhänger Mozarts, Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956, Graz-Köln 1958.
Cvetko Dragotin, Kunstmusik-Slowenien v poglavju Jugoslawien, MGG VII.
Cvetko Dragotin, Mozarts Einfluss auf die slowenische Tonkunst zur Zeit der Klassik, Mozart-Jahrbuch 1956, Salzburg 1957.

Cvetko Dragotin, Odmevi glasbene klasike na Slovenskem, Ljubljana 1955.
Cvetko Dragotin, Problem občega muzikalnega vzgajanja ter izobraževanja, Ljubljana 1938.
Čerin Josip, Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric, njih viri in njih poraba v poreformacijskih časih, Trubarjev zbornik, Ljubljana 1908.
Dassori Carlo, Opere e operisti, Genova 1903.
Deutsch Otto Erich, A Documentary Biography, London 1946.
Deutsch Otto Erich, Franz Schubert, Die Dokumente seines Lebens, II/1, München 1914.
Deutsch Otto Erich, Schubert, Thematic Catalogue of all His Works in Chronological Order, London-New York 1951.
Djurić-Klajn Stana, Un contemporain de Mozart, Ivan-Mane Jarnović, Bericht über den internat. musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1596, Graz-Köln 1958.
Dolinar Anton, Pregled slovenske cerkvene glasbe, CG LXIII, Ljubljana 1940.
Fachinetti Giovanni Antonio, Degli Slavi Istriani, Istrski zbornik 1953, ponatis iz revije »L'Istria«.
Federhofer Hellmut, Haibel (Heibel) Petrus Jakob, biog. prispevek v MGG V.
Ferrari Paolo-Emilio, Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dal 1628 al 1883, Parma 1884.
Fischer W., Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klas. Stils, SMw 1915.
Friedländer Max, Beiträge zur Biographie Franz Schuberts, Berlin 1887.
Frimmel Theodor, Beethoven-Handbuch, I, Leipzig 1926.
Gassner F. S., Dirigent und Ripienist, Karlsruhe 1844.
Geiringer Karl, Joseph Haydn, Potsdam 1932.
Genealogisches Taschenbuch der deutschen gräflichen Häuser, II, 1826.
Genealogisches Taschenbuch der freiherrlichen Häuser auf das Jahr 1853.
Gerbič Fran, Moji prvi glasbeni početki, NA IX, Ljubljana 1910.
Gradivo: Arhiv stolne župnije v Ljubljani (Trauungsbuch oder Register allen bey der Haupt Stadt St. Niklas in Dom za razdobje 1784—1814; Geburts und Taufregister der Dompfarr za razdobje 1748—1762 in 1784—1815; rojstna knjiga za razdobje 1806—1820); arhiv šentjakobske župnije v Ljubljani (poročna knjiga za razdobje 1784—1816, Tom. II; mrliška knjiga VIII); DAS (Nomina in arena literaria victorum, jezuitski arhiv; Einreichungsprotokoll des Illyrischen General Gouvernement 1814, št. 4871; Einreichungsprotokoll der Landesstelle in Krain, 1792, št. 2383, fsc. 5 in 1796, št. 2544, 6559; gub. arhiv 294/O. D.; gub. arh. 1779, 25/2; ib., št. 98, fsc. 1, 1792; ib., za 1815, št. 1400,

2251, 4477, 4864, 5361, 7827; ib. za 1816, št. 434, 586, 980, 2357, 2439, 2951, 3318, 3339, 3851/963, 3856/956, 4442, 6073, 6209, 7745, 7866, 10084, 435, 10392, 10501; ib., fsc. 55 /3416/, akt št. 35 /9672/ iz 1820; ib., fsc. 55 /3458, 3416/, akt št. 35 /19672/; ib., repertorium za 1816, št. 334, 6072); EI, SAZU (fotokopije Drabosnjakove zapuščine); EM (št. 2300, 2371); GMf (fsc. Illyrien VI 27477 /Original Volksgesänge/, XI 11359/666 R; 4860/L); GNI (gradivo Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi: št. 8159, 8162, 8521, 8160, 8491, 8490, 8439, 8403, 8402, 8333, 8281, 8275, 8261, 8256, 8251, 8223, 8707, 8706, 8696, 8694, 8698, 8532, 8531, 8530, 8529, 8421, 8255, 8212, 8211, 8192, 8161, 8140, 8135, 8133); KAL (VIII a, 553, 926, VIII b, 741); MAL (fsc. XXI/7, št. 13751/I /1882/); MKL (Comedien-Zettel Sammlung 13085, razdobje 1800—1845); NUK (M.: FA; MN 713/1957. — NUK (Keesbacher F., Geschichte der philharmonischen Gesellschaft in Laibach /gegründet 1702/ anlässlich der 200 jährigen Gründungsjubelfeier, Laibach 1901, ms., FA; Novak Jos., Učitelji in učiteljice na bivšem Kranjskem pred 1869, ms. 1085; Ms. C. 190 a; ms. 1051, št. 8, 9 a, 9 b, 11, 12 /E. Mašek-Čampa, Erinnerungen an eine alte Musikerfamilie in Laibach, ms.; Radics Peter v., Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach seit zwei Jahrhunderten 1701—1907 /nach der in Handschrift hinterlassenen Geschichte der Gesellschaft von Dr. F. Keesbacher im Auftrage der Direction neubearbeitet und ergänzt/, ms., FA); ÖNB (M. S. 4346; S. m. 11103; M. S. 5182); SK (B XIV; B V; B XVIII); SŠM (Protokoll über Schulverordnung, inv. št. I/8-1 /1819/; Verordnung in Schulsachen, inv. št. 11/3 /1827/); ŠAL (konzistorialni oddelek, fsc. II, pars II, subdivis. No. VI, mapa Musik-Schule in Laibach; konz. odd. 2/187, 2/204, 2/241, 867/272, 9107, 532/108; fsc. I, 2, 4 /1817/; fsc. II/II/5; fsc. 6/2; fsc. 3/139); ŠAM (Allgemeine Schulverordnung, 20. XI. 1839; Apihov sveženj, okrožnica z dne 11. VII. 1819). — Izvirniki skladb, ki sem jih uporabljal, tu niso vključeni, ravno tako ne manjše gradivo, na katero sem se posredno ali neposredno opiral v tekstu in ga deloma navedel tudi v Opombah.

Haas Robert, Aufführungspraxis der Musik, Potsdam 1931.

Hanslick Eduard, Geschichte des Konzertwesens in Wien, Wien 1869.

Horwitz Karl — Riedel Karl, Wiener Instrumentalmusik von und um 1750, DTÖ XV/2, Wien 1908.

Huschke K., Beethoven als Pianist und Dirigent, Berlin 1919.

Kapp Julius, Paganini, Berlin-Leipzig 1928.

Kapp Julius — Kastner Emerich, Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe und Aufzeichnungen, II, Wien-Leipzig 1907.

Kavčič Fridolin, Znameniti Slovenci, IMK IX, Ljubljana 1899.

Keesbacher Friedrich, Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862, Laibach 1862.

Kidrič Franc, Slovenski gledališki jubilej ob stoinpetdeseti obletnici prve slovenske predstave, K VII, Ljubljana 1940.
Koblar Anton, Francoska gimnazija v Kranju, Izobraževalna knjižnica I, 1914.
Köchel Ludwig v., Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien 1543 bis 1867, Wien 1869.
Kotnik Franc, Predigra kostanjske pasijonske igre, ČZN XVII, Ljubljana 1922.
Kumer Zmaga, Godčevski in plesni motivi na panjskih končnicah, SE X, Ljubljana 1957.
Kumer Zmaga, Gregor Rihar in slovenska ljudska pesem, SGR I, Ljubljana 1951/2.
Kumer Zmaga, Primitivna instrumentalna glasba v slovenski narodni pesmi, pos. odtis iz Zbornika Rad kongresa folklorista Jugoslavije, Zagreb 1958.
Kumer Zmaga, Slowenien, Volksmusik v poglavju Jugoslawien, MGG VII.
Lafite Carl — Kraus Hedwig, Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1912—1937, Wien 1937.
Larsen Jens Peter — Robbins H. C., Franz Joseph Haydn, MGG V, Kassel-Basel-London 1956.
Levičnik J., Ob stoletnici Riharjevega rojstva, DS IX, Ljubljana 1896.
Linharta A. T. Zbrano delo, Ljubljana 1950, opombe A. Gspana.
Ludvik Dušan, Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790, Ljubljana 1957.
Ludvik Dušan, Prvi ljubljanski gledališki list, NS II, Ljubljana 1954.
Lukman F. Ks., Rod Pollinijev in ljubljanski zdravnik dr. Janez Krizostom Pollini, K VII, Ljubljana 1940.
Mandyczewski Eusebius, Zusatz-Band zur Geschichte der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 1912.
Mantuani Josip, Beethoven, Č XXI, Ljubljana 1926/7.
Mantuani Josip, Ein Kapitel über die Musikpflege Laibachs zur Zeit Schuberts, SMw, Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag, Wien 930.
Mantuani Josip, Jurij Mihevec, NM II, Ljubljana 1930.
Mantuani Josip, O slovenski operi, Z VI, Ljubljana 1930.
Mantuani Josip, O slovenačkoj pučkoj umetnosti, NE 1924.
Marolt France, Gibno-zvočni obraz Slovencev, Ljubljana 1954.
Marolt France, Slovenski glasbeni folklor, Ljubljana 1954.
Nettl Paul, Beethoven Encyclopedia, New York 1956.
Nowak Leopold, Joseph Haydn, Leben, Bedeutung und Werk, Zürich-Leipzig-Wien 1951.
Orožen Ignac, Celska kronika, Celje 1854.
Perger Richard v. — Hirschfeld Robert, Geschichte der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 1912.

Plesničar Ljudmila, Svatbeni običaji v okolici Buzeta v prvi polovici XIX. stoletja, K V, Ljubljana 1957.
Pohl C. F. — Botstieber Hugo, Joseph Haydn, III, Leipzig 1927.
Radics Peter v., Die Entwickelung des deutschen Bühnenwesens in Laibach, Laibach 1912.
Radics Peter v., Frau Musica in Krain, Laibach 1877.
Radics Peter v., Tri zgodovinske pesmi v slovenskem jeziku, IMK VIII, Ljubljana 1898.
Rakuša Fran, Slovensko petje v preteklih dobah, Ljubljana 1890.
Schenk Erich, Wolfgang Amadeus Mozart, Zürich-Leipzig-Wien 1956.
Schindler Anton, Biographie von Ludwig van Beethoven, Bonn 1949.
Schiviz v. Schivizhofen L., Der Adel in den Matriken des Herzogtums Krain, 1905.
Schlossar A., Deutsche Volksschauspiele, II, Halle 1891.
Schneider Constantin, Geschichte der Musik in Salzburg, Salzburg 1935.
Schuh J., Zur Jubelfeier der philharmonischen Gesellschaft in Laibach, Grazer Tagblatt XII, št. 134.
Spohr Ludwig, Selbstbiographie, Cassel 1860/1.
Steska Viktor, Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorijem Riharjem, CG LI, Ljubljana 1928.
Steska Viktor, Javna glasbena šola v Ljubljani, CG LII, Ljubljana 1929.
Steska Viktor, Nelson v Ljubljani, IMK XV, Ljubljana 1905.
Stiasny L., Kamnik, 1894.
Škerlj Stanko, Italijanske predstave v Ljubljani od XVII. do XIX. stoletja, Ljubljana 1936.
Šmid Walter, Aus Alt Laibach, C II, 1909.
Tavzes Janko, Slovenski preporod pod Francozi, inaug. dis., Ljubljana 1929.
Thayer Wheelock Alexander, Ludwig van Beethovens Leben, V, Leipzig 1908.
Tibaldi Chiesa Maria, Paganini, La vita e l'opera, Milano 1944.
Trdine Janeza Zbrano delo V, opombe Janeza Logarja.
Trstenjak Anton, Slovensko gledališče, Ljubljana 1892.
Turel Mirjana, Beethovnovi stiki z Ljubljano, SGR III, Ljubljana 1954.
Ukmar Vilko, Slovenska zborovska storitev, NZ II, III, Ljubljana 1947.
Ursprung Otto, Münchens musikalische Vergangenheit, München 1927.
Vurnik Stanko, Slovenske panjske končnice, E, Ljubljana 1929.
Vurnik Stanko, Študija o glasbeni folklori na Belokranjskem, E IV, Ljubljana 1921.
Wallaschek Richard, Das k. k. Hofoperntheater, Wien 1909.
Weinmann Alexander, Vollständiges Verlagsverzeichnis der Musikalien des Kunst- und Industrie Comptoirs in Wien 1801—1819, SMw XXII, Wien 1955.

Gradivo: MKL (Comedien-Zettel Sammlung; mapa 89); NUK (M., FA); ŠAL (fsc. stolnica).

Keesbacher Friedrich, Die philharmonische Gesellschaft in Laibach, Laibach 1862.

Mayer Anton L., Liturgie, Aufklärung und Klassizismus, Jahrbuch für Liturgiewissenschaft IX, 1929.

Radics Peter v., Frau Musica in Krain, Laibach 1877.

Schneider Arthur, Ivan Mane Jarnović, Zagreb 1944.

Schneider Constantin, Geschichte der Musik in Salzburg, Salzburg 1935.

Schneiderwirth Matthäus, Das katholische deutsche Kirchenlied unter dem Einflusse Gellerts und Klopstocks, 1908.

Steska Viktor, Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorijem Riharjem, CG LI, Ljubljana 1928.

Ursprung Otto, Die katholische Kirchenmusik, Postdam 1931.

Ursprung Otto, Münchens musikalische Vergangenheit, München 1927.

Wallaschek Richard, Das k. k. Hofoperntheater, Wien 1909.

Wirsta Aristide — Haase Hans, Jarnowick (Jarnović, Jarnovichi, Giornovichi) Giovanni Mane v MGG VI, 1957.

SEZNAM KRATIC

Omenjam le kratice, ki so na novo uvedene. Preostale so iste kot v prvi knjigi Zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem.

AG. = Akademija za glasbo v Ljubljani
Č = Čas
D = Drobtinice
E = Etnolog
EI = Etnografski inštitut
Eitner Q = Eitner Robert, Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten I—X, Leipzig 1900—1916
EM = Etnografski muzej v Ljubljani
FA = Filharmonični arhiv
FD = Filharmonična družba (Philharmonische Gesellschaft) v Ljubljani
Fétis = Fétis François Joseph, Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la Musique I-VIII
Gerber = Gerber Ernst Ludwig, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler I-IV, Leipzig 1812—1814
GMf = Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
GNI = Glasbeno-narodopisni inštitut v Ljubljani
K.—V. = Köchler Ludwig v., Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts, Michigan 1947
LN = Lublanske Novize
LW = Laibacher Wochenblatt
MKL = Muzejska knjižnica v Ljubljani
MZ = Militär-Zeitung
NA = Novi akordi
NE = Nova Evropa
NM = Nova muzika
NS = Naša sodobnost
NZ = Naši zbori
ÖNB = Österreichische National-Bibliothek, Wien
PZ = Pedagoški zbornik
Riemann = Riemann Hugo, Musik-Lexikon, Leipzig
SAZU = Slovenska akademija znanosti in umetnosti
SE = Slovenski etnograf
SK = Slovanska knjižnica v Ljubljani
SNG = Slovensko narodno gledališče
SŠM = Slovenski šolski muzej
Stieger = Stieger Franz, Opern-Lexikon I/1, ms., 1934, ÖNB, S. M. 8960
ŠAM = Škofijski arhiv v Mariboru
Wurzbach = Wurzbach Constantin, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Wien
ZD = Zgodnja Danica

IMENSKO KAZALO

Abert, Hermann 412
Abs, Theodosius 127
Achtschin, Anna v. Herzum, Ana
Adami, G. 266
Adams 208
Adler, Guido 356, 361, 412, 415
Adolf v. Adolph
Adolph, Anton 172, 215
Ahacel, Matija 261—263, 376, 439, 445
Ahazel v. Ahacel
Ahčin, član FD 303
Ahčin, Ana v. Herzum, Ana
Ahčin, Anton 183, 303, 407, 445
Albrecht, Johann Matthäus 336, 337
Albrechtsberger, Johann Georg 154
Almerigo, Teresa 378
Altenburger, Janez Jurij 145, 160, 168, 184, 396, 443
Altenfels, Katarina 302
Altmann, Wilhelm 339
Ambrosius 282
Ambrožič, Jožef 48, 49, 240, 392, 441
Amman, Filip 82
Ana Marija 373
Anakreon 266
André, Johann 19, 23
André, Johann Anton 11
Andreaš, Mihael 260, 406, 445
Andrée 149
Andreoli, G. 266
Andrioli, Franc 91
Andrioli, Franc Ed. 79
Anfossi, Pasquale 18, 19, 200, 390, 400
Angiolini 202
Anton, Franz 391
Anton, Nanette 214
Apfalterer, Alois 80, 91
Apih, Josip 362, 414
Arko, Mihael 374, 412
Arrighi, Antonio 202
Auber, Daniel François Esprit 320, 322, 408
Auersperg 96, 182
Auersperg, grofica 299, 300
Auersperg, Aleksander 80
Auersperg, Raimund 80, 300
Augustinelli 218, 371
Babnig(g) v. Babnik
Babnik 294, 295
Babnik, Anton 294, 295
Babnik Matija 110, 289 p, 294 do 296, 407, 440, 445
Bach, Johann Sebastian 286, 336
Bach, Karl (Carl) Philipp Emanuel 70, 96, 106, 107
Badwich, Anton 215
Balasci v. Balassi
Balassi, Francesco 204
Balfe, Michael William 326, 385
Barbo 18, 24, 339
Barbo, Elpidie 80
Barl, Mihael 241
Bartholemy, Friedrich 173, 215
Bartolini, Giuseppe 26 p, 24—29, 64, 340, 390, 391, 437
Bartsch, Ernst 198
Bassich, Iginio 231
Bathyani v. Batthyány
Batthyány, Filip 18, 339, 390

Bauer 234
Baumgarten, Gotthilf 19, 20
Baumgartner, Michael 120, 122
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron 54, 55, 57, 62
Beckert 91
Beecke, Ignaz 19, 23
Beer, Jakob Liebmann v. Meyerbeer
Beethoven, Ludwig van 48, 76, 86, 89, 91, 92, 98, 140, 142, 143, 149—158, 160, 160 p, 161 p, 161, 162, 180, 225, 287, 288, 291, 295, 297, 306, 316, 317, 326, 330, 363—366, 377, 385, 394, 397, 410, 413—416, 438, 443
Bekert v. Beckert
Belar, Leopold 293
Bellegarde, grof 351, 352
Bellini, Vincenzo 173, 192, 204, 206, 207, 213, 265, 291, 320—323, 385, 401, 408, 438
Belloli, L. 266
Belloni, Paola 203
Benda, Jiří 11, 18, 336, 338, 390
Benesch v. Beneš
Beneš, Friderika 177, 178, 378, 379
Beneš, Jožef (Josef) 134, 135, 145—147, 149, 158, 161, 168—171, 177, 192, 272—274, 318, 378, 396, 397, 399, 407, 438, 443, 445
Beranič, Davorin 412
Berg, Conrad 158
Berg, Franz 239
Bergamaschi-Variola, Lucretia 207
Berlioz, Hector 148
Berndt, Filip Jakob 210, 402
Berner, pevec 215
Berner, Felix 17, 48, 49, 390, 392
Berton, Henri Montan 223
Bertozzi, Domenico 203
Bevilacqua, Paul 82
Bezič, Jerko 376
Bianchi, Antonio 206
Bianchi, Francesco 90, 92, 370
Bielschitzki, pevec 216, 275
Bittscheider, Johann 32, 34—36, 38, 341, 342, 344
Bittscheuder v. Bittscheider
Blagay, Reichard Ursini 80
Blasnig v. Blasnik
Blasnik, Frančiška 176
Bleiweis, Janez 63
B . . . . . o Jos. v. Bosizio Jožef
Boccherini, Luigi 14
Bock, Emil 365, 412
Boehm, Rosine v. Stamic, Rosine
Boehm, Wilhelm 335
Böhm, Joseph (Josef) 177, 180, 398
Boieldieu, François Adrien 170, 198, 223—225, 291, 320, 322, 323, 403
Bolla, Maria 203
Bonazza, Francesca 355
Bonazza, Johanna Nep. 80
Bonda 190
Bonomo, Christoph 91
Börnstein, H. 212, 215, 402
Borroni, Mariana 203
Borsi 207, 370
Bosizio, Jožef (Josef) 134, 298, 302, 362, 407, 445
Botgorschek v. Potgorschek
Botstieber, Hugo 355, 356, 416
Botticelli, Bartolomeo 203
Brager, Anton 178
Brandl, Johann 89
Bratsch, Joseph 214
Bratsch, Marianne 282, 381
Bratsch, Sigmund 214
Braun 336
Brazzini, Gaetano 202
Brenk, Kristina 348, 349, 412
Briccialdi, Giulio 178, 398
Brigido, Mihael 26, 31, 33, 34, 37, 38, 42, 43, 70, 73, 79, 80, 82, 109, 110, 341, 344, 345, 391, 411, 437, 441
Brunetti, Gaetano 200
Brusati, Giuseppe 203
Bucinelli, G. 266
Bürchl, Eduard 215
Burger, Carl 301, 407, 445

Bürger, Wilhelm 212
Buschmann 180
Bussi, N. 91

Caffi, Francesco 378, 412
Calvi, Giuseppe 201, 207—210, 401, 444
Calvi, Irena 207, 208
Cambini, Giovanni Giuseppe 89
Canal, Alojz (Alois) 52, 81, 180
Cannabich, Christian 89, 90, 92, 157, 394
Cannal v. Canal
Capua, Marcello da 200
Capuci v. Capuzzi
Caputi v. Capuzzi
Caputti v. Capuzzi
Capuzzi, Antonio 89, 92, 352, 394
Carafa de Colobrano, Michele Enrico 223, 403
Casirola, Angelo 218, 371, 372
Castelli, Ignaz Franz 195
Catalani 172
Cherubini, Luigi 89, 90, 92, 151, 157, 161, 169, 198, 223, 224, 321, 322, 394, 403
Chopin, Frédéric François 318, 408
Cimarosa, Domenico 89, 90, 92, 157, 171, 202, 208, 401
Cimatore 190
Clementschitsch v. Klemenčič
Clerico, Francesco 19, 20
Cobenzl, Janez Filip 154
Coccia, Carlo 203, 204, 401
Cocconi, Leopoldina 206
Codelli, Anton 198
Codelli, Philipp 81
Colerus, Anna de 183
Colobrano v. Carafa
Conradi, Therese 215
Conti, Carlo 173, 215
Cor Mundi v. Dusík
Cormundi v. Dusík
Cormundy v. Dusík
Corregio 173
Cosma, Alois 173
Costa, Antonija 183
Costa, Henrik 144, 160, 313, 377, 412
Coudert, Matilda 183
Cramer, Johann Baptist 169
Crassa, Luisa 172, 204
Crassa, Teresa 172, 204
Chris(t)man v. Križman
Cuniberti, Antonio 203, 204, 401
Curcio 90
Cvetko, Dragotin 336, 337, 340, 344, 347, 349, 361, 362, 369, 370, 375, 411—413
Czerny, Karl 161, 163, 397
Cziak v. Schack

Čampa, Ema v. Mašek-Čampa
Čerin, Josip 374, 413
Černe, župnik 236
Čop, Matija 56, 57, 64, 136, 137, 257, 316, 349, 362, 363, 443

Dajnko, Peter 231, 232, 241, 242, 405
d'Alayrac v. Dalayrac
Dalayrac, Nicolas 198, 222
Danican v. Philidor
Danzi, Franz 89, 92, 219, 372
d'Apell, Johann David 90
Dassori, Carlo 377, 413
d'Aubigny, Nina 127
Davia, Anna 201, 207, 369
Del Fiume, Pellegrino 31, 34—38, 70, 74, 76, 82, 109, 162—164, 273, 341, 344, 391, 393, 441, 442, 445
Deldevez, Edouard Marie Ernest 363
Delfiume v. Del Fiume
Della Maria, Pierre Antoine Doménique 223, 403
Demmel, Michael 120, 122
Demscher v. Demšar
Demšar, J. K. 154
Dengler, Georg 210, 402
Denis, Michael 239
Dent, J. Edward 339, 411
Derganc, Marko 82
Derganz v. Derganc
Descartes, René 127

Desselbrunner, Johanna 81
Deutgen, Rudolf 239
Deutsch, Fr. Xavier 211, 215, 402
Deutsch, Otto Erich 360, 361, 413
Dev, J. F. o. Damascen 55, 67
Devienne, François 89
Deyerkauf, Franz 91
Deysinger 336
Diabelli, Antonio 163
Dimitz, August 337, 340, 350
Ditters von Dittersdorf, Karl 19 do 21, 23, 25, 27, 49, 86, 92, 221—223, 225, 322, 390, 394, 403
Diwald, Franz 18, 19, 338, 390
Djurić-Klajn, Stana 383, 413
Doberschiz, Laurenz 345, 346
Doberšič v. Doberschiz
Dolinar, Anton 376, 413
Dolinar, Luka 242, 244—246, 252 do 258, 264, 278, 293, 313, 405, 406, 439, 445
Dolničar, Janez Gregor 336
Domian, Franc Ksaver 91
Domian, Jakob 79
Donizetti, Gaetano 151, 204—207, 320—323, 370, 401, 408
Dont 194
Dorelli v. Durelli
Dorsch 17, 32, 345
Doxat, Josef 182
Drabosnjak v. Šuster
Dragatin, Janez K. 301, 302, 375, 392, 445
Drechsler, Franz 222, 403
Dreo, Tomaž 118
Druzovič, Hinko 337, 373, 411
Duk, August 374
Duni, Egidio Romoaldo 11
Dunst, Sophie 215
Dunst, Stephan 218
Durante, Jacopo (Jakob) 207
Durelli, Giuseppe (Josip) 91, 201, 202, 369, 400
Dusík, František (Francesco, Franz Joseph) Benedikt (Benedict) 36, 37, 53, 70—74, 76, 79, 80, 86, 89—91, 163, 164, 273, 349, 350, 393, 394, 407, 437, 442, 445
Dusík, Jan Ladislav 70, 72
Dussek v. Dusík
Dussík v. Dusík
Dušek v. Dusík
Dušek, Franc Ksaver 72, 285
Duval 195
Dvořáček, Andrej 170, 193, 194, 399
Dworzaczek v. Dvořáček

Ebell, Karl Gustav 182, 207, 212, 213, 216, 224, 371, 402
Eberl, Anton 91
Eberl, Wilhelm 194, 275, 399
Eberlein 336
Eberwein, Karl 222
Echner, August 147, 192, 399
Eder 173
Eggenberger, Johann Ev. 118
Ehnes, Maria 213, 438
Eisler v. Eissler
Eisrich, Karl Traugott 19, 23
Eissler, Jurij 96, 144, 168, 169, 188, 354, 394
Eitner, Robert 22, 335, 339, 349, 352, 377, 418
Elizabeta 201
Erbeschnig, Andreas Korsin 82
Erbežnik v. Erbeschnig
Erlbek, Amos 82
Essinger, Johann 172
Esterházy, Nikolaj 18, 104, 356
Eybler, Joseph 163, 180, 397
Eyssler v. Eissler

Fabbrici, Natale 204, 206, 207, 401
Fabretto, kapelnik 204
Fabri, tenorist 171
Fabrizi, Vincenzo 24 p, 25, 27, 340, 390, 437
Fachinetti, Giovanni Antonio 231, 373, 413
Fackler, Michael 273, 274, 371
Fallardi, Cesare 206
Farinelli, Giuseppe 90, 92, 157, 175, 201, 202, 394, 400, 401
Fattori, Teresa 203
Favolin, Giuseppe 206

Favretta, kapelnik 204
Favretto, Antonio 206
Favretto, Giovanni 206
Federhofer, Hellmut 372, 413
Federici, V. 266
Felder, Franz Xaverius 27, 200, 207, 210, 370, 400, 402
Fellerer, Karl Gustav 346, 411
Fenerolli 209
Ferdinand I. 373
Fermier, Joseph 214
Ferrari, Paolo-Emilio 370, 413
Ferroni, Gaetano 27, 200, 391, 401
Fertig 243, 439
Fétis, François Joseph 22, 264, 269, 377, 418
Fiorani, Giuseppe 172, 204, 401
Fioravanti, Valentino 223, 403
Fioravanti, Vincenzo 207
Fischer, Eduard 298, 299
Fischer, Johann C. 298, 299, 445
Fischer, Jos. 91
Fischer, W. 356, 413
Fleišman, Jurij 293
Flickschuh, Jožef (Joseph) 32, 34, 38, 76, 77, 79, 80, 343
Folly, Auguste de 375
Foramiti, Johann 82
Förster, Emanuel Alois 89
Franc I. 279, 280, 291, 377, 381, 439
Franc II. 99
Franchini, Pietro 203
François v. Franc I.
Frank, Paul 339
Frankenfeld, Anton 81, 118
Franz, Ignaz 239
Franz, Nanette 175
Fränzl, Ferdinand 19, 23
Frasel, Wilhelm 207—210, 214, 224, 282, 401, 402
Frassinelli, Luigi 206
Freymüller, Thomas 214
Friedel, Johann 24—26, 390
Friedländer, Max 361, 413
Frimmel, Theodor 364, 413
Fuga, Dominik 79
Fügerl 380
Funk, Ferdinand 212, 402
Gabbi, Carolina 206
Gaggietti, Ellena 207
Gallenberg, Giulietta v. Guicciardi
Gallenberg, Wenzel Robert 154, 155, 364
Gallus v. Mederitsch
Galuppi, Baldassare 11
Gandin, Wenzel 81
Gandoux, R. 267, 268, 377
Gänsbacher, Johann 91, 92, 163, 180, 394, 397
Gasparini, Fanny 355
Gassner, Ferdinand Simon 148, 149, 363, 413
Gatej, Valentin (Tine) 41, 247, 346, 347, 437
Gattey v. Gatej
Gaumer 337
Gavasini, Alois 81
Gay, John 11
Gazzaniga, Giuseppe 90, 92, 202, 369, 370
Geiringer, Karl 356, 413
Gellert, Christian Fürchtegott 384, 417
Generali, Pietro 157, 173, 203 do 205, 401, 438
Gerber, Ernst Ludwig 22, 377, 418
Gerbič, Fran 293, 361, 413
Gerl, Franz 215
Gerstlacher, N. 91
Giardini, Felice 89
Gindl, Lorenz 172, 211, 212, 215, 224, 402
Ginzberger, Timotheus Kajetan 119, 121, 122
Giornovichi, Giovanni v. Jarnović
Gläser, Franz 222
Glaser, Jožef 236, 237
Glaser, Marko 241
Gleich, J. A. 282
Glöggl, Franz 173, 212, 215, 224, 402
Glöggl, Joseph 173, 212, 215, 224, 402

Gloria, Franc 79
Gloss, Joseph 119, 121
Gluck, Christophor Willibald 11, 12, 19, 22, 25, 27, 89, 92, 390, 394
Goethe, Johann Wolfgang 127
Goldoni, Carlo 207
Gollmayer, Jurij 82
Gollmick, Karl 326, 385
Goren 206
Görgl, Elise 172, 215
Gorišek, Mihael 260, 376, 406, 445
Gorla, Pietro 203
Goršič, Martin 242
Gossec, François Joseph 19, 23
Gostiša, M. 154
Göttersdorf, Barbara 26, 27, 391
Göttersdorf, Franz Anton 26, 27
Grasa v. Crassa
Grassa v. Crassa
Graun 358
Grétry, André Erneste Modeste 11, 19, 20, 25, 27, 223, 322, 390, 403
Grossilier 16
Gruber, Anton 91
Gspan, Alfonz 58, 348, 349, 376, 415
Gugl 336
Guglielmi, Pietro 19, 20, 27, 390
Guglielmi, Pietro Carlo 149, 174, 200, 202, 401
Guicciardi, Giulietta 154, 155
Gutsman, Ožbalt 241
Gyrowetz, Adalbert 86, 89, 92, 160, 223, 382, 394, 397, 403

Haan 360
Haas, Robert 336, 337, 354, 364, 414
Haase, Hans 383, 417
Habbach, pevec 24
Habeneck, François Antoine 142, 143
Habig, Florian 119, 121, 123
Haderlein, Josephine 134
Haensel v. Hänsel
Haffner, Sigmund 88
Hahn 336
Haibel, Peter Jakob 218, 221, 222, 403, 413
Halévy, Jacques Fromental Elie 147
Halfinger, Franziska 215
Hallerstein, baron 283
Hallerstein, Franz 81
Hamilton, Emma 101, 355
Hamilton, William 101, 355
Hanal, Caroline 215
Händel, Georg Friedrich 11, 90, 151
Handschuh, Carl 169
Hanke, Karl 19, 22
Hänsel, Peter 89
Hanslick, Eduard 363, 414
Hanslischek, Peter Anton 120, 122, 124, 360
Harm, Carl 173, 212
Harte, Ferdinand 208
Haselbeck, Joseph Anton 214, 274
Hass, Robert 363
Hasse, Johann Adolf 231
Hasslinger, Karl 169
Hašnik, Josip 263
Hauck, Eleonora 183
Hauck, Leopold 183
Hauner, Norbert 239
Haydn, Joseph 18, 19, 47—49, 86 do 90, 92, 98, 101, 102, 104, 105, 155, 157—161, 163, 169, 180, 208, 222, 228, 280, 282, 285, 287, 297, 306, 315, 330, 347, 354—358, 364, 380, 390, 392, 394, 395, 397, 401, 410, 413, 415, 416, 438, 442
Haydn, Michael 90, 92, 163, 239, 384, 394
Hebenstreit, M. 19, 23
Heibel v. Haibel
Heigel, Cäsar Max 291
Heller, Wenzel 212
Hellmesberger, Georg 180
Helmig, skladatelj 19, 21
Henkel, Henriette 172, 215
Henkel, Marie 172
Hennig, Matija 40, 233
Henrik 336

Henschel, Berta 216
Hentschel, Ernst 127
Herberstein, družina 230
Herberstein, Karel 26, 31, 258, 405
Herder, Johann Gottfried 234
Hérold, Louis Joseph Ferdinand 320—322, 408
Herrlein, Andrej 79
Herrmann, Anton 175, 198
Herzum, Ana (Nanette) 183, 367
Herzum, Andrej 183, 367
Herzwolf 35
Heurt, Carl Stephan 215
Heuschober, Zofija v. Linhart, Zofija
Hiepe, Ludwig 215
Hiller, Johann Adam 11, 28, 171, 172, 180, 211, 215, 337, 402
Himmel, J. 149
Hinek, Josip 242
Hirsch 218
Hirsch, Sophia 214, 218
Hirschfeld, Robert 349, 351, 415
Hočevar, Jakob 154, 155
Hoffmann, Antonija 25
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 92
Hoffmeister, Franz Anton 88, 394
Hohenlohe 194, 399
Hohenwart, Franz 81
Höller, Anton 82, 108—110, 119 do 121, 162—164, 166, 169, 182, 246, 252, 256, 276—278, 284, 293, 294, 305, 379, 397, 407, 445
Holzapfel 337
Hölzl, Gustav 212
Horalek, Joseph Mathias 119, 122
Hornung, Josef 17
Horny, Amalija v. Mašek, Amalija
Horsch 36
Horwitz, Karl 349, 414
Hotschevar v. Hočevar
Hradecki, Janez Nep. 270
Hren, Tomaž 240
Hrobally, Marija Katarina 51
Hullah, John 127
Hummel, Jan Nepomuk 91, 92, 99, 151, 152, 157, 160, 161, 163, 394, 397
Huschke, K. 363, 414
Hysel, Franz Eduard 382
Hysel, Johann Paul 91
Hyssl v. Hysel

Iezber v. Jezber
Insom, G. B. 203
Isouard, Niccolò 198, 222
Ivanchiz v. Ivančič
Ivančič, Amandus 40, 346, 347, 441
Ivanschitz v. Ivančič

Jaëll, Edvard 144, 145, 171, 180, 190, 366, 368
Jaëll, Franz 130, 190, 399
Jäll v. Jaëll
Jamnigg, Dominik 79
Jamnik v. Jamnigg
Jansa, Leopold 178, 398
Jansen 182
Japelj, Jurij 66, 241
Japoth, Janez 236
Jarnovichi v. Jarnović
Jarnović, Ivan Mane 315, 383, 408, 413, 417
Jarnowick v. Jarnović
Jellemitzky, Jožef 77, 79, 80, 95, 168, 188, 354, 394
Jellouscheg, Matija 82
Jelovšek v. Jellouscheg
Jenko, Davorin 205, 293, 370, 375, 412
Jerman, Andrej 236
Jetzber v. Jezber
Jezber, Augustin 296, 297, 407, 440, 445
Jommelli, Nicola (Niccolò) 11
Jožef II. 12, 20, 25, 28, 35, 39, 42, 62, 63, 111, 112, 127, 221, 239, 240, 243, 251, 262, 263, 314, 378, 384, 391, 392, 395, 405, 441, 445
Jugowitz, Karl 236
Juvančič, Josip 375
Juvančič, Žiga 241

Kagnus, Franc 82
Kalchberg, Joseph 81
Kančnik, Andrej 242, 260, 406, 445
Kanne, Friedrich August 215
Kapp, Julius 365, 367, 414
Kappus, Alojz 50, 81, 350
Kappus, E. v. Barbo, Elpidie
Kappus, Klementina 174
Karel VI. 15
Karel 200
Karge 236
Kargl, Matija 91
Karl, pater 31, 344
Kastner, Emerich 365, 414
Katarina II. 19
Kaudeker, Marija 344
Kauer, Ferdinand 222, 403
Kaus, Fr. 147, 206, 275, 313, 363, 364, 370, 379
Kavčič, Fridolin 377, 378, 414
Keesbacher, Friedrich 196, 271, 272, 327, 347, 350, 354, 362—368, 371, 377, 379—382, 384, 385, 414, 417
Kellner, Altman 346, 411
Kenebel, Virgine 218, 219
Kidrič, Franc 63, 226, 348, 349, 364, 369, 371, 373, 374, 376, 415
Klajn v. Djurić-Klajn
Klaus, Joseph Ignatz 32, 34—36, 38, 341, 342, 344
Kleindl, Jožef 175, 198
Kleinheinz 91
Klemenčič, Rafael 279, 302, 375
Klemenčič, Valentin 299, 300, 308, 309, 407, 440, 445
Klemenzhizh v. Klemenčič
Klingemann, August 371
Kloppstock, Friedrich Gottlieb 83, 84, 384, 417
Knob(e)l, Pavel 260, 347, 406, 445
Knoll, Franz 184, 276, 379
Koblar, Anton 381, 415
Kobrich 336, 337
Koch, Louis 361
Köchel, Ludwig 364, 377, 378, 383, 415
Köchler, Ludwig 88, 352, 418
Kogl, Julija 183
Kogl, Karl Bernhard 51, 77, 79, 80, 91, 144, 183
Kohlbrenner, Franz Seraph 239, 240
Kohn, D. J. 178, 398
Kokošar, Janez 246, 247, 411
Kolb, Ljudmila 216
Komenský, Jan Amos 127
Königsperger 336, 337
Kopitar, Jernej 68
Korbelius, Wenzel 119, 120, 122
Kordeš, Leopold 63, 313, 326, 327, 366, 384
Kormundi v. Dusík
Korytko, Emil 234, 405, 445
Koschak v. Košak
Kospoth 89
Košak, Marija Leopoldina 154, 155
Kotnik, Franc 376, 415
Kotzebue, August 68, 195, 219, 441
Koželuh, Jan Antonín 91, 394
Kračman, Matevž (Matija) 236, 242, 260, 405, 406, 445
Kraft 337
Kral 36, 37, 345
Kralj v. Kral
Kramar, Franc 236, 237, 242, 375, 376
Kranz 219, 372
Kraus 24
Kraus, Hedwig 415
Kreiner, Janez 125
Kreiner, Michael 215
Kreutzberg, Marija 300
Kreutzer, Konradin 161, 224, 225, 404
Kreuzer, Heinrich 213, 438
Krismann v. Križman
Križman, Franc Ksaver 345, 346
Krombholz, Ignaz 96, 144, 354, 394
Krommer, Franz 89, 140
Kubick, Franz 119, 120, 123
Kuchler, Martin 376

Kugler, Joseph 173, 215
Kuhač, Franjo 234
Kuhey, Elisabeth 335
Kuhne, Ernst 17, 24, 390
Kukla, Jakob 125
Kuley v. Kuhey
Kumer, Zmaga 373, 374, 376, 415
Kunath, Johann Gottfried 233
Kunerth, August 215
Kunschek 35, 36
Kunšek v. Kunschek
Kuntara, Fortunat 242, 405
Kunzen, Adolf Karl 89
Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius 19, 23
Kurz zum Thurn und Holdenstein Ludovik Viktor 316
Kürzinger, Paul 20
Kurzinger 336
Kuschmann 236
Küzmič, Miklosz 240

Lacher, Jos. Ernst 118
Lafite, Carl 415
Lainer, Giuseppe 108, 188, 202, 400
Lang 215
Langus, Matevž 316, 384
Lantieri, Franz Anton 81
Larsen, Jens Peter 347, 415
Laucher 90
Lavia, Salvatore 206
Lavrenčič, Primož 240
Layer, Leopold 316
Lazzarini, Alojz 383
Lazzarini, Louis 300, 302, 303, 309, 383, 407, 440, 445
Lazzarini, Ludvik 383
Lebrun, Louis Sébastien 223, 403
Ledenig(g) v. Ledenik
Ledenik, Leopold 144, 146, 168, 175, 176, 184, 192, 193, 198, 300, 301, 313, 318, 327, 362, 366, 385, 407, 440, 445
Lehman, Carl 212
Leibinger, Johann 32, 34, 38, 341
Leitermeyer, Joseph 227, 228, 373, 404, 444
Leithner, Eduard 173, 213, 438
Lendovšek, Miha 263
Leopold II. 15, 27
Lepuschitz v. Lepušič
Lepušič, Marija 183
Lesjak v. Lessiak
Lessiak, Robert 82
Levičnik, Jožef 252, 278, 281, 293, 302, 374—376, 379, 380, 415, 439
Licht, Jurij 91
Lichtenberg, Cecilija 300
Lichtenberg, Ludwig 81
Lichtenstein, Alois 189
Lidel 89
Lienhard v. Linhart
Lilienfeld, Karl 214
Lilienstein v. Gandin
Lindner, Fr. Wilhelm 127
Lindtpaintner, Peter Joseph 209
Linhart, Anton Tomaž 9, 40—42, 49 p, 53—65, 67, 69, 104, 175, 316, 340, 348, 349, 392, 415, 437, 441
Linhart, Zofija 175, 198, 199
Lipinski, Karl 177, 180, 398
Lipold, Jožef 260, 406, 445
Liszt, Franz 318, 324, 408, 409
Loewenberg, Alfred 339, 441
Logar, Janez 383, 416
Logar, Jožef 233
Loh 368
Lortzing, Gustav Albert 320, 322, 326, 327, 385
Louis Ferdinand 160
Lucovic, Antoinetta 378
Ludovisi, Vincenzo 108, 202, 294, 400
Ludvik, Dušan 338—340, 368, 369, 371, 411, 415
Ludwig, Friedrich Christian v. Louis Ferdinand
Ludwig, Josef 346
Lugstein, Elise 176
Lugstein, Ignac 176
Luka, Gabriel 40
Lukman, Franc Ksaver 377, 415
Lukovič v. Lucovic
Lukčič, Matija 233
Lusingnano 157

Lusner, Joseph 120
Lütz, grofica 70
Luzac, Joseph 138

M. v. Mašek, Gašpar
M. Amalie v. Mašek, Amalija
M. Georg v. Mihevec, Jurij
Madonin, Marija Ana 344
Madonna v. Madonin
Maichelbeck 336
Majar, Matija 234, 237, 374, 405, 439, 445
Majer v. Mayr
Majer, skladatelj 90
Majer, tenorist 216
Majetti, pevec 215
Makovec, Anton 64
Malavašič, Franc 63
Malinger, instrumentalist 182
Mandyczewski, Eusebius 415
Mantuani, Josip 154, 349, 361, 364, 375, 377, 382, 415, 443
Marchesi, L. 266
Marckl v. Markhl
Maria Leopoldina 52, 91
Marie Thérèse v. Marija Terezija
Marija Terezija 12, 35, 37, 39, 42, 112, 127, 239, 240, 243, 244, 251, 262, 384, 392, 405, 441
Marinelli, Francesco 352, 353
Marinelli, Gaetano 89, 352
Markhl, Julius 194
Marno, Anton 137
Marno, Margareta v. Neumann
Marolt, France 373, 374, 376, 415
Marschner, Heinrich August 326, 385
Marthal, Venceslav 233
Martin y Soler, Vicente 18, 19, 23, 26, 27, 223, 224, 340, 390, 391, 403
Martini, pevka 24
Marušič, Anton 376
Marziali, Giovanni 204
Masan, Gaetano (Cajetan) 207
Maschek v. Mašek
Massan v. Masan
Massoneau, Louis 88
Mašek, rod 292, 293, 381, 382, 414
Mašek, Albin 286
Mašek, Amalija 158, 159, 173 do 175, 180, 198, 199, 203, 204, 212, 215, 224, 274, 285, 290—293, 382, 399, 402
Mašek, Elisa v. Schrey, Elisa
Mašek, Ema v. Mašek-Čampa, Ema
Mašek, Gašpar (Caspar) 22, 125, 126, 134, 144—146, 149, 158—161, 163, 164, 168—170, 175, 176, 180, 190—192, 198, 199, 204, 212, 215, 242, 284—294, 300, 318, 368, 369, 381, 382, 396, 399, 402, 407, 438, 439, 440, 443—445
Mašek, Kamilo 292, 293
Mašek, Renata 175
Mašek, Vincenc 19, 22, 23, 163, 164, 285—287, 339, 397
Mašek-Čampa, Ema 381, 382, 414
Matějka, V. 160
Materna, Venceslav 125
Mattheson, Johann 106, 337
Maurer 173, 368
Maver, Carlo 203
Mayer v. Mayr
Mayer 90, 236
Mayer, Anton 19, 22
Mayer, Anton L. 384, 417
Mayer, Antonie 215
Mayer, Carl 402
Mayer, Michael 170, 192, 399
Mayr, Johann N. 173
Mayr, Johann Simon 89, 160, 201, 352, 369, 400
Mayseder, Joseph 154, 158, 160, 218
Mazzoti, Malipietro 200, 400
Mederitsch, Johann 19, 22, 23, 339
Méhul, Nicolas Étienne 158, 160, 198, 223, 403
Melchiorri, Ferdinando 203
Mellinger 215, 216
Mellinger, Franz 173, 215, 216
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 142, 318, 408

Mercadante, Saverio 206, 275, 319, 321, 401, 440
Mercy, Carl 214
Merhar, Alojzij 375
Merhar, Boris 374
Mersmann, Hans 336, 412
Mesaglio, Basilio 82
Metastasio, Pietro Antonio Domenico Bonaventura 53, 66
Metternich, Klemens W. L. 313
Metzger, Augusta 215
Mey, Katharina 173
Mey, Marija 176
Meyer, Carl 172, 196, 199, 204, 212, 215, 224
Meyer, Ernst Hermann 383
Meyerbeer, Giacomo 320—322, 408
Michaelis, Christian Friedrich 127
Micheaux v. Mihevec
Micheli, Paul (Paolo) 194, 275, 399
Micheuz v. Mihevec
Michéuz v. Mihevec
Miheuz v. Mihevec
Mihevec, Jurij (Georg) 151, 154, 178, 179, 266—272, 293, 300, 367, 377, 406, 407, 415, 438, 439, 445
Miksch v. Mikš
Mikš, Jožef (Joseph) 108, 118, 119, 121, 123, 124, 133, 174, 180, 182, 283, 284, 293, 294, 360, 381, 407, 438, 445
Milko v. Malavašič, Franc
Milutinović 304
Mink, Leopold 120, 122
Minoja, Ambrogio 266
Modrinjak, Štefan 260, 406, 445
Mohamed II. 384
Monn, Georg Matthias 60, 61
Monsigny, Pierre Alexandre 11, 19, 21, 22, 27
Moos, Carl 175, 176
Moos, Ana Marija 350
Moos, Karl (Carl) 25 p, 36, 51, 76, 77, 79, 80, 91, 175, 176, 344, 345, 350, 393, 437, 442
Moos, Marija Ana v. Madonin
Moos, Marija Eva 51
Moren, Teresa 172, 203
Morgenstern v. Wisner
Mörisch 24
Moriz, Jožef 162, 366
Morlacchi, Francesco 198
Moro, Eduard 236
Moscheles, Ignaz 152, 157, 160, 161, 298, 397
Mosel, Ignaz Franz 89
Mozart, Konstanza 221
Mozart, Leopold 106
Mozart, Wolfgang Amadeus 11, 19—21, 27, 47—49, 54, 55, 57, 58, 60—63, 72, 88—92, 140, 150, 151, 157, 158, 160, 161, 169, 171, 180, 187, 190, 221—226, 264, 265, 285, 287, 295, 298, 306, 315, 326, 330, 336, 347, 352, 366, 377, 383—385, 390, 392, 394, 395, 397, 403, 410, 412, 413, 416, 418, 438, 441
Mozart, Wolfgang Amadeus jun. 180
Možina, Mihael 256
Müller, Adolf 215, 221, 403
Müller, August Eberhard 91
Müller, Franz 182, 193
Müller, Friedrich 194, 275, 379, 399
Müller, Friedrich, klarinetist 379
Müller, Josepha 214
Müller, Václav 221—223, 226, 275, 322, 403
Müllner, Georg 210, 402
Münster 336
Mysliveček, Josef 89, 92

Naborè, Jurij 34
Nägeli, Hans Georg 127
Nasolini, Sebastiano 89, 90
Naus 336
Natoro, Bernhard Christian Ludwig 127
Nedvěd, Anton 145
Neefe, Christian Gottlob 11, 26
Negri, B. 266

Nelson, Horatio 100, 101, 355, 416
Nepočitek, Jurij 175
Nepozietek v. Nepočitek
Nettl, Paul 335, 365, 412, 415
Neubauer, Franz Christoph 88
Neufeld, Eduard 212, 215, 402
Neukomm, Sigismund 89, 92
Neumann, Margareta 174
Neuwirth, baron 75
Ney, Katharina 173, 212, 215
Niccolini, Giuseppe 160, 204, 397
Nit(e)l, Tadeus 183
Nittel, Karl T. 138
Noak 216
Novack v. Novak
Novak 50
Novak, J. 182, 184, 193
Novak, Janez Krstnik (Joanes, Johann Baptist) 9, 48 p, 49 p, 49—70, 76, 79, 80, 85, 91, 96, 98, 99, 101, 104, 118, 120, 140, 141, 144, 147, 161, 168, 180, 182, 188, 211, 215, 294, 300, 301, 305, 308, 316, 348—350, 354—356, 363, 364, 392—395, 407, 412, 437, 441, 443, 445
Novak, Josip 374, 375, 381, 383, 414
Novak, Jožef Miklavž Valentin 51
Novak, Leopold 215
Novak, Marija Eva v. Moos, Marija Eva
Novak, Marija Katarina v. Hrobally, Marija Katarina
Nowak, Leopold 356, 357, 415

Oblak, Amalija 183, 296
Oltolina 89
Orožen, Ignac 373, 415
Osinsky, Carl 216

Pachler, M. v. Košak, Marija
Paer, Ferdinando 89, 90, 92, 157, 160, 223, 394, 403
Paganelli 336, 337
Paganini, Niccolò 180, 181, 221, 268, 367, 372, 398, 414, 416, 443
Paglovec, Franc Mihael 240
Paisiello, Giovanni 11, 17—21, 26, 27, 54, 55, 57, 58, 89, 90, 92, 140, 200, 223, 224, 340, 369, 390, 391, 394, 400, 403
Pallerini, Carlotta 203
Palletta, Giuseppe 206
Paraskowitz, Konstantin 210, 402
Paravicini, Giulia 178, 398
Partsch, Ernst 175
Paschalij, Johann 275
Paul, Jean 127
Paunovich, Celestina 182
Pauwells, Jean Engelbert 158
Pavesi, Stefano 90, 202, 401
Pavlič, Franc 240
Pedrizzi 172
Pedrizzi, Nicola 204
Pelizon, Andrej 233
Pepusch, John Christopher 11
Perchtold 208
Peréchon, Rosalie 173, 212
Perger, Richard 349, 351, 415
Pergolesi, Giovanni Batista 10
Pernsteiner, Mathias 120, 122
Peschek v. Pešek
Pestalozzi, Johann Heinrich 127
Pešek, Alois 182
Peterka 208
Petrazzoli, Francesco 204
Petzold, C. Ferdinand 216
Pfeiffer, Michael Traugott 127
Pflüger, J. G. F. 127
Philidor, François André Danican 11, 75
Philipp, Jožef 79, 91
Piantanida, G. 266
Piatti, Alfred 178, 398
Piccinni, Niccolò 11, 17, 390
Pichelstein v. Kappus
Pinhak, Jožef 79, 82, 98, 101, 104, 354
Pieken 236
Pirjevec, Avgust 349
Pixis, Johann Peter 177, 398
Plesničar, Ljudmila 373, 416
Pleyel, Ignaz 88—90, 92, 157, 394
Plieml, Georg 119, 120

Podgoršek v. Potgorschek
Podleski, Elise 215
Podlipnik, Andrej 304, 305, 383
Podliznik 236, 237
Podmaniczky, Julija 289 p, 295
Podobn v. Podobnigg
Podobnig(g), Anton 79
Podobnik v. Podobnigg
Podobnik, Marko (Marcus) 375
Pogačnik v. Pogatschnik
Pogatschnik, Maks 51
Pohl, Carl Ferdinand 355, 356, 416
Pokorni 35—37
Pokorny v. Pokorni
Pokorný v. Pokorni
Pollak, Hugo Ernst 215
Pollini, rod 377, 415
Pollini, Franc (Francesco) 264 do 266, 272, 272 p, 273 p, 377, 406, 407, 439, 445
Pollini, Janez Krizostom 377, 415,
Pommer, Janez Jurij 145, 160, 168, 396, 443
Ponte, Lorenzo da 18, 19, 23, 62, 63
Portogal v. Portogallo
Portogallo, Marcos Antonio 90, 92, 150, 157, 394
Portugal v. Portogallo
Porzia 355
Porzia, Felicita 81
Porzia, Ferdinand 91
Pössinger 89
Potgorschek, Franc 378
Potgorschek, Karolina 378
Potočnik, Blaž 136, 137, 242, 244 do 247, 256—259, 261, 262, 264, 293, 313, 363, 405, 406, 439, 443, 445
Potočnik, Janez 316
Pototschnig v. Potočnik
Pozzesi, Gasparo 205, 206, 401
Prafanter v. Profanter
Prahl, Wilhelmina 299
Prelinger, Fritz 365
Prešeren, France 181, 183, 300, 316, 443
Prkša, Janez 125
Profanter, Cassian (Kassian) 34 do 36
Promberger, Mihael 14, 15, 38, 336, 337
Prunner, pevka 172
Punto, Giovanni v. Stich, J. W.

Quaisin 220, 372
Quantz, Johann Joachim 106

Racek, Jan 335, 339, 346, 349, 412
Radicchi, Giulio 82
Radicki v. Radicchi
Radickj v. Radicchi
Radics, Peter 100, 180, 181, 196, 337, 340, 347, 348, 350, 351, 354 do 356, 361—367, 369, 370, 377, 381, 383, 385, 412, 414, 416, 417
Raij, P. 266
Raimund, Ferdinand 274
Raktelj, Simon 279
Rakuša, Fran 56, 349, 375, 376, 381, 416
Rankl, Michael 146, 192
Ranzi, Ersilia 206
Raphael 147, 193, 363, 364, 399
Rastern, Leopold 81
Ravel, Dominique 209, 370
Ravnikar, Matevž 118
Rebernik, Andrej 305, 383
Redeskini, Maksimilijan 240
Reichard 219, 372
Reichardt, Johann Friedrich 142
Reichmann 215, 216
Reines 337
Reinhard 336
Reisinger, Johann 214
Reisinger, Marija 214
Reiski 70
Reitmann, Anton 119, 121
Repež, Filip Jakob 240
Reschnezgi 337
Ress, Josephine 215
Reuling, Wilhelm 146, 192, 274, 275, 399
Reuss-Plauen 169
Ribics, Avgusta 274
Ribič v. Ribics

Ricci, Luigi 53, 204—206, 290, 322, 323, 401, 408
Richar v. Rihar
Richer, Giovanni 204
Richter 304
Richter, Franz Xaver 9, 10
Riedel, Karl 349, 414
Rieger, Gottfried 222, 403
Riemann, Hugo 378, 418
Righini, Vincenzo 151
Rihar, Boštjan 40, 233
Rihar, Gregor(ij) 136, 137, 162, 163, 166, 242, 244—258, 248 p, 261, 262, 264, 277, 278, 293, 313, 316, 358, 363, 366, 375, 376, 380, 384, 397, 405, 406, 415, 417, 439, 443, 445
Risegari, Lauretta 378
Rižnar, Vid 241
Roba, Viktor 236, 237, 375
Robbins, H. C. 347, 415
Robert, p. Karl 236, 246
Rode, Jacques Joseph 158
Rodolphe v. Rudolf
Röhm, Johann Heinrich 19, 23
Roitz v. Rojc
Rojc, Janez (Johann) 32, 34, 37, 38, 110, 341, 342, 345
Rolla, Allesandro 89, 266
Rolla, Francesco 204
Rolland, Albonico 210, 402
Romberg, Bernhard 161
Rosenau, Ferdinand 204, 212, 224, 402
Rosenschön 207, 213, 216, 371, 402
Rosenthal, Katarina 215
Rosetti, Ninna 215
Rosich, Paolo 202
Rosner 215
Rossetti, Francesco Antonio (Franz Anton) 90, 92, 394
Rossini, Gioacchino 130, 157—161, 170, 172, 193, 197, 198, 201, 203 do 207, 223—226, 285, 291, 320 do 322, 369, 370, 382, 397, 401, 403, 438
Rössler v. Rossetti
Rousseau, Jean Jacques 10, 127
Rožič v. Rosich
Rubens 25
Rudmaš, Simon 227
Rudolf 273
Ruffali, Klara 110
Rumpel, Peter 233
Rupnik, Gašpar 240
Sacca, Giuseppe 205, 206, 401
Sacchini, Antonio Maria Gasparo 12
Salieri, Antonio 18—20, 26, 27, 49, 90, 92, 122, 124, 132, 151, 200, 360, 361, 369, 385, 390, 394, 400
Salieri, Girolamo 178, 398
Samassa 36, 76
Samassa, Jakob 79
Samassa, Vincenc 79
Sammartini, Giovanni Battista 10
Saraxes, Muhamed Ben 17
Sarti, Giuseppe 11, 18—20, 27, 215, 223
Sartori, Adelaide 173
Sassenberg, Amalija 175, 198
Sassenberg, Jožef 175
Schack, Benedikt 18, 19, 23
Schantroch, Georg 210, 214, 224, 371, 402
Schantroch, Terezija 214
Schauff, Jakob 120, 122—124
Schebeck 368
Schedbi v. Schedwy
Schedwy, Johann 34, 35, 37, 108, 344
Schedwy, Jožef Anton 344
Schedwy, Marija v. Kaudeker, Marija
Schedwy, Marija Terezija 344
Schenk, Eduard 291, 339, 349
Schenk, Erich 412, 416
Schenk, Johann 19, 23, 221, 222, 227, 228, 340, 403, 404
Schiedermayer, Johann Baptiste 163, 397
Schikaneder, iz Idrije 348

Schikaneder, pevka 24, 390
Schikaneder, Emanuel 17, 24, 28, 29, 62, 353, 390
Schiller, Johann Christoph Friedrich 127
Schindler, Anton 365, 416
Schindler, Johann Nep. 91
Schink 26
Schinn 216
Schirer 274
Schiroli, Judita 204
Schiviz von Schivizhofen, L. 383, 416
Schlossar, A. 376, 416
Schmelz 336
Schmid v. Schmitt
Schmid, Anton 356
Schmid, W. v. Schmitt, Wolfgang
Schmidburg, družina 137
Schmidburg, Elisa 300
Schmidburg, Joseph Camillo 137, 183, 197, 199, 438
Schmidhammer, Marija v. Wagner, Marija
Schmidl 214
Schmidt v. Schmid in Schmitt
Schmidt, Johann Adam 364
Schmidt, Vlado 362
Schmith v. Schmid in Schmitt
Schmitt, Wolfgangov sin 98, 101, 102, 104, 354—356
Schmitt, Anton 91, 105, 155, 356, 364, 442
Schmitt, Heinrich 356
Schmitt, Wolfgang 32—36, 38, 91, 98, 104, 105, 343, 344, 356, 378, 442
Schmittbauer, Josef Alois 17
Schmutzer, Johann Wenzel 34, 35
Schnabel, Joseph 163
Schneditz, Rudolph 198
Schneider, Arthur 417
Schneider, Constantin 372, 373, 384, 416, 417
Schneider, Johann 189, 274, 275, 399
Schneider, S. 383
Schneiderwirth, Matthäus 384, 417
Scholz, Anton 40, 233
Scholz, Gottfried 208, 214
Scholz, Josepha 208, 210, 214, 224, 282, 402
Scholz, Wenzeslaus (Wenzel) 208, 214
Schonchtner 17
Schrei, Jožef 79, 357
Schremmel, Joseph 212
Schrey, Elisa 293
Schreyer 337
Schröder-Devrient, Wilhelmine 378
Schrott, Corbinian 214
Schubert, Franz Peter 120, 122, 124, 125, 151, 296, 317, 318, 320, 321, 324, 360, 361, 395, 407—409, 413, 415, 422
Schubert, Franz 183, 184, 296, 297, 407, 445
Schuh, J. 353, 416
Schulz, Carl 127, 219, 372
Schulz, E. 366
Schumann, Robert 318, 408
Schünemann, Georg 362
Schuppanzigh, Ignacij 154, 155
Schuster, Joseph 219, 372
Schwanberg, Johann Gottfried 19, 21
Schwanenberg v. Schwanberg
Schwärdner v. Schwertner
Schwarzmann, Adela 299
Schweder, Carl 290
Schweitzer, Anton 17, 390
Schwerd v. Schwerdt
Schwerdt, Leopold Ferdinand 110, 119, 120, 163, 164, 169, 215, 242, 252, 277—284, 288, 288 p, 292—294, 305, 379—381, 407, 439, 440, 445
Schwertner, Jožef 32, 34—36, 343
Scutta, Andreas 274
Secchi, A. 266
Sedlaczek, Johann 178, 398
Seger, J. F. 285

Senčar v. Sentscher
Sentscher, Ignac 91
Sessi, Maria Teresia 172, 180, 398,
Seyfried, Ignaz 163, 222, 397, 403
Seyfried, Joseph 222, 403
Shedovi v. Shedwy
Shvestar v. Šuster
Simon 336
Skarnizl, Franc 82
Skrabal, Ignac 182
Slavik, Jan(ez) 125, 284, 293, 294, 407, 445
Slomšek, Anton Martin 260, 373
Sluga, Avguštin 82
Sokol, Konstancija 125
Sokol(l), Franz 119, 121, 123—126, 128, 182, 361, 395, 442
Solié, Jean Pierre 223, 403
Sommer, Johann 216
Sorkočević, Antun 315, 408
Sparry, Franz 346
Spendou, Josef 124, 360
Spies 336
Spohr, Ludwig (Louis) 19, 20, 142, 148, 157, 225, 320, 326, 363, 364, 372, 373, 378, 385, 404, 416, 444
Spontini, Gasparo 157, 160, 161, 198, 322, 382, 397
Stamec v. Stamic
Stamic, Antonín 335, 336
Stamic, Jan Antonín 335
Stamic, Jan (Johann) Václav 9, 10, 335, 336, 412, 441
Stamic, Karl 60, 335
Stamic, Martin 335
Stamic, Rosine 335
Stamitz v. Stamic
Stampfl, Franz 173
Stanič, Valentin 241—243, 405, 439
Statin, Jurij 236, 237
Stech, Wenzel 34—36, 162
Stegmann, Karl David 19, 21
Steinbauer, Heinrich 182
Steinberg, Johann Nep. 302
Steiner, Theodor 176
Steinmatz, Jožef 79
Stekar 236
Steržinar, Ahac 240
Steska, Viktor 355, 358, 361, 366, 368, 376, 379—381, 384, 416, 417
Stiasny, Ljudevit 383, 416
Stele, France 384
Stella, Bartolo(meo) 172, 203
Sterkel, Johann Franz Xaver 91
Stich, Johann Wenzel 377
Stieger, Franz 19, 20, 22, 23, 339, 340, 411, 418
Stigler, Joseph Carl 219
Stolte, Ferdinand 215
Storch, Wenzel 81
Straková, Teodora 346, 412
Strangfeld, Jeanette 175, 198
Strassold, grof 137
Strauss, Johann 326, 385
Stubenberg, Leopold 211
Stummer, Joseph 192, 399
Sturioni, G. 266
Sturmbrand v. Storch
Süssmayer, Franz X. 208, 223
Supanz v. Zupanc
Suppantschitsch v. Župančič
Svoboda v. Swoboda
Sweerts-Spork, Jožef 304, 307
Swoboda, Anton 119, 121

Šafárik, Pavel Jozef 56
Šijarto, Števan 241
Škerlj, Stanko 338, 340, 369, 370, 383, 412, 416
Šmid, Walter 379, 416
Šuster, Andrej 249 p, 258—260, 376, 405, 414, 439, 445
Švert v. Schwerdt

Tacchini, Innocenza 206
Tappia, Giovanni 114
Tarchi, Angelo 89
Tauferer, Alois 81
Taufferer 338
Tavzes, Janko 370, 416
Tenickel, Johann 215
Tertschka v. Trček
Teyber, Elise 215
Thayer, Wheelock Alexander 364, 416

Theimer, Eustach 357
Thêvenard 173
Thomé, Franz 214
Thun 88
Thurn 16
Thym 208
Tibaldi, Chiesa Maria 367, 416
Till, Carl 147, 170, 182, 192, 193, 274, 275, 399, 407
Titz 89
Tomaževec, Josip 374, 375, 392
Tomaževič v. Tomaževec
Tomii, Francesca 378
Torri, Benedetto 203
Torri, Giuseppe 206
Tortschka v. Trček
Tozzi, Antonio 19, 29
Traven, Janez 242, 246, 405
Trček, Franc 32, 34—37, 340, 341
Trdina, Janez 303, 383, 416
Tremmel, Anton 228
Tribuč 247
Tröl(l), Carl 172, 215
Trstenjak, Anton 416
Trubar, Primož 374, 413
Tuczek, Vincenz Ferrarius 222
Turel, Mirjana 365, 416
Tuscher 365
Twrdy, Jožef 350

Ukmar, Vilko 376, 416
Umlauf v. Umlauff
Umlauff, Ignaz 19, 20, 22
Umlauff, Michael 19, 23, 26, 27
Unger 360
Unglerth, Simon 233, 380
Unterweger, Janez Jurij 32, 34, 342, 343
Urban, Michael 215
Ursprung, Otto 373, 384, 416, 417

Vacquant 140
Valentini, Giuseppe 24, 27, 391
Valesi-De Bezzi 352
Vallade, Nepomuc 336
Vanini 210
Verdi, Giuseppe 318, 321—323, 326, 385, 408, 409
Verdinek, Jurij 241
Vergani, Luigi 203
Vianesi, Alcibiade 207
Vianesi, Augusto 207
Vianesi, Calisto 207
Vianesi, Enrico 207
Vianesi, Giuseppe 207, 370
Vianesi, Ida 207
Vianesi, Odoardo 207
Vitschitsch, Jurij 91
Vodnik, Valentin 65, 67, 68, 85, 99, 100, 136, 137, 234, 316, 362, 405, 437, 443, 445
Vodovnik, Jurij 260, 406, 445
Vodušek, Matija 373
Vogel, Johann Christoph 89
Vögler 219, 372
Völkert, Franz 221
Volkmer, Leopold 240, 260, 406, 445
Voříšek, Jan Hugo 160
Vrabec, Jakob v. Wrabezi
Vranicki v. Vranický
Vranický, Pavel 88, 223, 403
Vratný v. Wratny
Vraz, Stanko 233 p, 234, 235, 405, 438, 445
Vurnik, Stanko 373, 416

Wagenseil, Georg Christoph 231
Wagner, instrumentalist 35, 162
Wagner, Johann 134
Wagner, Joseph 120, 228
Wagner, Marija 183, 298
Wagner, Richard 318, 319, 322
Waidinger, Carl 209—212, 215, 224, 402
Wallace, William Vincent 326, 385
Wallaschek, Richard 364, 372, 373, 384, 385, 416, 417
Walter, Ignaz 219, 372
Walter, Marta 335, 412
Weber, Bernhard Anselm 142
Weber, Carl Maria 142, 148, 152, 180, 198, 219, 224, 291, 317, 318, 320, 322, 372, 408
Weber, Gottfried 163

Weber, Zofija 221
Webers, Cecilija 182
Webers, Florian 118, 120, 182, 183, 357
Weigl, Joseph 92, 157, 198, 222, 227, 228, 322, 403, 404
Weinmann, Alexander 377, 416
Weinmüller 24
Weissenthurn, Johanna 285
Wendlik 368
Wenzel, Venceslav (Wenzel) 125, 190, 218, 399
Werner, Daniel 215, 336, 337
Werz, Thekla 172, 398
Wildensee v. Fischer, Johann Carl
Wilhelm, Friedrich 31, 34, 38, 80, 82, 91, 96, 99, 341, 343, 344, 394
Wilhelm, Georg 27, 210, 340, 391, 402
Wilhelmi, Karl 215
Willhelm v. Wilhelm
Wimpfen 131
Winkler, Ferdinand 109
Winter, Joseph 89, 90, 92, 157, 321, 353
Winter, Peter 26, 223, 403
Winter, Regina 175, 198
Wirsing, Rudolph 215
Wirsta, Aristide 383, 417
Wirtinger, Josef 210, 402
Wiseneder, Carl 215
Wiseneder, Franziska 215
Wisner, Jurij Karl 180
Wittenau 173
Wolf, Anton Alojzij 82, 117—119, 123, 124, 180, 256, 360, 375, 376, 438
Wolkensperg v. Auersperg
Worzischek v. Voříšek
Wöss, Joseph 120, 122, 124, 360
Wrabezi, Jac. 378
Wranitzki v. Vranický
Wranizki v. Vranický
Wratni v. Wratny
Wratny, Wenceslav 89, 162—164, 273, 445
Wurschbauer, Joseph 214
Wurzbach, Constantin 364, 377, 418

Zach 24
Zakotnik, Dizma 234
Zanetti, Francesco 17, 390
Zazula, Jožefa 110, 358
Zeincke, Johann 215
Zeincke, Magdalena 215
Zeller, Carl August 127
Zhop v. Čop
Zierer, Franz 178
Zilioli 172
Ziljski v. Majar
Zimmermann 368
Zimmermann, Ignaz 227, 228
Zimmermann, Pierre Joseph Guillaume 26
Zingarelli, Nicola Antonio 265, 266, 272 p
Zoellner v. Zöllner
Zois, Cecilia 82
Zois, Karl 82, 91
Zois, Žiga (Sigismund) 26, 43, 50, 53, 65, 66, 68, 81, 82, 104, 136, 201, 202, 234, 265, 400, 405, 445
Zöllner, pevka 24
Zöllner, Friedrich Johann 18—24, 49, 338, 339, 390, 441
Zöschinger 336
Zuanni, Ludovico 206
Zuliani, Angelo 206
Zumpe, Wilhelm 82
Zumsteeg, Johann Rudolf 11, 130
Zupan, Jaka (Jakob) 304
Zupan, Jakob, skladatelj 40—44, 53, 61, 66, 304, 305, 392
Zupanc, Jernej 268, 269, 377
Zur, Karl 138, 174
Zwoneczek, A. F. 212, 215, 402

Žák, Alfons 346, 412
Župančič v. Shuppanzigh
Župančič 155
Župančič, Carl 175

SEZNAM FAKSIMILOV IN SLIK

Naslovna stran libreta za Fabrizijevo opero »Li due castelani burlati« (1787, primerek v SK) ..... 24— 25

Bartolinijevo posvetilo v libretu »Li due castellani burlati« (primerek v SK) ..... 24— 25

Moosova navodila članom Filharmonične družbe (izvirnik v FA, NUK, M.) ..... 24— 25

Ljubljanski nadškof Mihael baron Brigido (izvirnik v škofijski palači v Ljubljani) 33

Fragment iz »Litaniae Lauretanae« Valentina Gateja (izvirnik v NUK, M.) 41

Naslovni list »Figara« J. K. Novaka (izvirnik v NUK, M.) 48— 49

Fragment iz »Figara« J. K. Novaka (izvirnik v NUK, M.) 48— 49

Rokopis J. K. Novaka (izvirnik v konz. oddelku ŠAL, fsc. II, pars II, subdivis. VI, mapa Glasbena šola) ..... 48— 49

Naslovna stran Linhartove komedije »Ta vesseli dan, ali: Matizhek se sheni« (natisk iz leta 1790) ..... 48— 49

Valentin Vodnik (izvirnik v NUK, Ms.) 67

Fragment iz »Maše št. 1« Fr. B. Dusíka (primerek v NUK, M.) 71

Karl Moos, ustanovitelj ljubljanske Filharmonične družbe 77

Fragment članskega seznama Filharmonične družbe (najbrž za leto 1801, izvirnik v FA, NUK, M.) 81

Naslovna stran statutov Filharmonične družbe iz leta 1801 (izvirnik v FA, NUK, M.) 83

Fragment iz statutov Filharmonične družbe (1801, NUK, M.) 87

Musicalien-Catalog 1794—1804 (naslovna stran, izvirnik v FA, NUK, M.) ..... 88— 89

Fragment iz Musicalien-Cataloga za 1794—1804 (izvirnik v FA, NUK, M.) ..... 88— 89

Predlog Filharmonične družbe iz leta 1803 za ustanovitev glasbene šole v Ljubljani (izvirnik v FA, NUK, M.) 88— 89

Primerek iz filharmoničnega arhiva za razdobje 1794—1804 97

Primerek sprejemne listine Filharmonične družbe (izvirnik v FA, NUK, M.) 103

Ljubljanski škof Anton Alojzij Wolf (izvirnik v škofijski palači v Ljubljani) 117
Rokopis Jožefa Mikša (izvirnik v konz. oddelku ŠAL, 2/131, fsc. II, pars II, subdivis. VI) 123
Fragment iz Mikševe skladbe »Tantum ergo« št. 1 in 2 (primerek v NUK, M.) 133
Spored za »Grand concert« v letu 1811 (primerek v NUK, M.) 139
Spored filharmonične akademije v letu 1816 (primerek v FA, NUK, M.) 143
Fragment violinskega parta »Grandes variations« Jožefa Beneša 147
Spored filharmoničnega koncerta v letu 1817 (primerek v FA, NUK, M.) 153
Naznanilo o izvedbi Haydnovega »Stvarjenja« v letu 1823 (primerek v FA, NUK, M.) 159
Beethovnovo pismo ljubljanski Filharmonični družbi v letu 1819 ..... 160—161
Ljubljana v prvi polovici 19. stoletja 167
Fragment iz partiture Generalijeve opere »Pamella nubille« (primerek v NUK, M.) 173
Jurij Mihevec 179
Protektor Filharmonične družbe Joseph Camillo baron Schmidburg 183
Letak za drugo uprizoritev Mozartove »Čarobne piščali« 2. decembra 1801 v ljubljanskem Stanovskem gledališču 187
Gašpar Mašek 191
Naznanilo za uprizoritev Rossinijeve opere »L'Italiana in Algeri« 7. aprila 1821 v ljubljanskem Stanovskem gledališču 197
Naznanilo o uprizoritvi Generalijeve opere »Adelina« v ljubljanskem Stanovskem gledališču leta 1824 205
Eduard Leithner, Maria Ehnes in Heinrich Kreuzer v ljubljanski uprizoritvi Bellinijeve opere »La sonnambula« (1836, 1837) 213
Panjska končnica iz 1822 (primerek v EM, inv. št. 2300) .. 232—233
Panjska končnica iz 1832 (primerek v EM, inv. št. 2371) .. 232—233
Stanko Vraz ..... 232—233
Naslovna stran »Narodnih pesni ilirskih« Stanka Vraza .. 232—233
Fragment iz zapisov slovenskih ljudskih pesmi Stanka Vraza (zapuščina Stanka Vraza v NUK, Ms. 481) .. 235

Naslovna stran »Napevov za orgle k pesmarici cerkevnej« M. Majarja-Ziljskega 237
Naslovna stran zbirke ljudskih pesmi iz leta 1819 (izvirnik v GMf) ..... 240—241
Fragment iz zbirke ljudskih pesmi 1819 (izvirnik v GMf) 240—241
Notranja naslovna stran iz zbirke ljudskih pesmi 1819 (izvirnik v GMf) ..... 240—241
Fertig, Valentin Stanič (litografija) 243
Gregor Rihar 245
Fragment iz Riharjevih »Vish sa Svete pesmi« (»druge bukvize«) ..... 248—249
Fragment iz Riharjevih »Vish sa Svete pesmi« (»druge bukvize«) ..... 248—249
Naslovna stran Drabosnjakove »Pastirske igre« (fotokopija rokopisa v EI, SAZU) ..... 248—249
Fragment iz Drabosnjakove »Pastirske igre« (fotokopija rokopisa v EI, SAZU) ..... 248—249
Fragment iz zbirke »Thesaurus« G. Riharja 249
Fragment iz »Vish sa Pesme od Svetnikov in Svetniz« L. Dolinarja 253
Rokopis Luke Dolinarja (izvirnik v NUK, M.) 255
Blaž Potočnik 257
Naslovna stran Potočnikovih »Svetih pesmi« 259
Naslovna stran Ahaclovih »Pesmi« 261
Fragment iz »Metodo pel clavicembalo« F. Pollinija 265
Začetek kantate »Der Wanderer und der Bach« J. Mihevca (izvirnik v NUK, M.) 267
Mihevčevo lastnoročno posvetilo Filharmonični družbi na naslovni strani partiture za kantato »Der Wanderer und der Bach« (izvirnik v NUK, M.) 271
Naslovna stran »Stabat mater« F. Pollinija ..... 272—273
Fragment iz »Stabat mater« F. Pollinija ..... 272—273
Naslovna stran za »Metodo pel clavicembalo« F. Pollinija 272—273
Fragment iz »Metodo pel clavicembalo« F. Pollinija .... 272—273
Naslovna stran »Grande serenade« L. F. Schwerdta (izvirnik v ÖNB, S. m. 11103) 277
Posvetilo L. F. Schwerdta cesarju Francu I. v »Grande serenade« (izvirnik v ÖNB, S. m. 11103) 279
Fragment iz »Missae a Canto et Organo« L. F. Schwerdta (rokopis Jos. Levičnika, primerek v NUK, M.) 281
Fragment iz »Vocal Messe in G« Gašparja Maška (primerek v NUK, M.) 287

Naslovna stran »Sonate za klavir in violino« M. Babnika (primerek v GMf) ..... 288—289
Fragment iz »Sonate za klavir in violino« M. Babnika (primerek v GMf) ..... 288—289
Fragment iz »Grande serenade« L. F. Schwerdta (izvirnik v ÖNB, S. m. 11103) ..... 288—289
Fragment iz »Messe in A« Gašparja Maška (začetek Glorie, skladateljev rokopis, izvirnik v NUK, M.) 289
»Ouverture« A. Jezbera (naslovna stran, izvirnik v NUK, M.) 297
Fragment iz »Redout Deutsche« V. Klemenčiča (primerek v NUK, M.) 299
»Sechs Laibacher Redout Deutsche« L. Ledenika (naslovna stran, primerek v NUK, M.) 301
Fragment iz »Laendler zu Cottillions« L. Lazzarinija (primerek v NUK, M.) 303
»Die Musik in drey Sonetten« (naslovna stran, primerek v FA, NUK, M.) 307
Naznanilo o filharmonični izvedbi prvega dejanja opere »Elisa e Claudio« (Mercadante, primerek v FA, NUK, M.) 319
Spored filharmonične akademije v letu 1835 (primerek v FA, NUK, M.) 321
Spored filharmoničnega koncerta v letu 1840 (primerek v FA, NUK, M.) 325
Spored filharmoničnega koncerta v letu 1843 (primerek v FA, NUK, M.) 329

Ilustracijsko gradivo za drugo knjigo Zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem so mi dali na uporabo: arhiv Akademije za glasbo, Etnografski inštitut Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Etnografski muzej, Muzejska knjižnica, rokopisni in glasbeni oddelek Narodne in univerzitetne knjižnice, Slovanska knjižnica, Škofijski arhiv — vsi v Ljubljani; nadalje Arhiv Gesellschaft der Musikfreunde in glasbeni oddelek Österreichische National-Bibliothek na Dunaju.

VSEBINA

PREHOD OD BAROKA H KLASIKI 7

Umetnostne in družbene spremembe sredine in druge polovice 18. stoletja. Jan Václav Stamic. Razvoj novih glasbenih oblik. Odsev novih stilnih značilnosti na Slovenskem. Instrumentalno muziciranje. Glasbeno delovanje diletantov. Delo na področju odrske glasbe. Nemške gledališke družine 1780—1790. Zöllnerjev program in vprašanje prve izvedbe Mozarta v Ljubljani. Italijanski operisti v razdobju 1780—1790. Novi vidiki v najemanju gledaliških izvajalcev. Njihovi rezultati. Cerkvena glasba do leta 1790. Brigidova reorganizacija ljubljanske škofovske kapele. Pellegrino Del Fiume in drugi sodelavci na področju cerkvene glasbene reprodukcije. Posvetna glasba v škofijskem dvorcu. Nadaljevanje dela v pevski šoli cerkve sv. Nikolaja. Cerkveno glasbeno delo na slovenskem podeželju. Vloga godcev. Terezijanske in jožefinske reforme v cerkveno glasbeni praksi. Izdelovalci glasbil. Ustvarjalno delo. Dopolnilne pripombe k delu A. Ivančiča. Vzroki pomanjkljivega uspeha v ustvarjanju. Primerjava med posvetno in cerkveno produkcijo in reprodukcijo na Slovenskem v prehodnem obdobju.

OBDOBJE KLASIKE 45

Uvodna prizadevanja 47

Nastop klasicizma. Primerjava s preteklostjo. Vprašanje nadaljnje dominance italijanske glasbe. Prvi pojavi klasicistične usmerjenosti v glasbenem delu na Slovenskem. Ambrožičeva pesmarica iz leta 1775. Dotok klasicističnih vplivov z nemškimi gledališkimi družinami. Janez Krstnik Novak, njegovo življenje in delo. Novakov »Figaro«, oris glasbene predloge Linhartovega »Matička« in Novakove končne upodobitve. Analiza, posebnosti in pomen »Figara«. Vprašanje godčevskih vložkov v »Matičku« in njihove rabe v povezavi z Novakovo glasbo. Problem izvedbe »Figara«. Kotzebuejev »Tinček Petelinček« v slovenski uprizoritvi s petjem oziroma z glasbo. Zastoj v nadaljnjih prizadevanjih na področju slovenske odrske glasbe. Posledice. Vodilni činitelji glasbene dejavnosti v Ljubljani

po letu 1790. František Benedikt Dusík, njegovo delo in zveza z našim glasbenim življenjem. Glasbena vloga Pellegrina Del Fiumeja. Sklep uvodnega dela in utrditve temeljev nove stilne miselnosti.

Utrditev klasicističnega stila 75

Ustanavljanje novih glasbenih združenj pod konec 18. in v začetku 19. stoletja. Vzroki in posledice. Upadanje glasbene vloge aristokracije in oblikovanje meščanstva, novega nosilca glasbene kulture na Slovenskem. Pripravljalno delo. Ustanovitev ljubljanske Filharmonične družbe leta 1794. Primerjava z nekdanjo Akademijo filharmonikov. Pomen Karla Moosa in drugih soustanoviteljev FD. Dusíkova vloga. Prvi člani FD, njihov socialni sestav. Začasno umanjkanje plemstva in njegova poznejša vključitev v delo FD. Delež duhovščine v FD. Poklicni glasbeniki v FD. Prvi statuti FD (1794, 1796, 1801), njihova zasnova in cilji, ki si jih je z njimi postavila FD. Vloga diletantov pri glasbenem delu FD. Omejitve po spolih in praksa filharmoničnega orkestra. Filharmonične akademije. Musicalien-Catalog 1794—1804, analiza in praktični pomen. Njegova stilna smer. Orkester FD. Instrukcije za orkester FD iz leta 1805. Funkcija in značaj direktorja orkestra. Splošna dirigentska praksa ob prehodu iz razsvetljenega v 19. stoletje in nje primerjava z ljubljansko. Posebnosti tedanje izvajalne prakse. Koncertno delo FD do leta 1804. Izvolitev Josepha Haydna za častnega člana FD leta 1800. Wolfgang Schmitt. Anton Schmitt (Schmith, Schmid, Schmidt). Uspehi glasbenega klasicizma na Slovenskem do leta 1804.

Napori za izobraževanje domačih glasbenikov 106

Razširjenje pomena glasbe kot družbene vrednote. Čedalje večja vloga instrumentalne glasbe in instrumentalistov. Težave filharmoničnega orkestra. Ljubljanska meščanska godba. Kriza v Stanovskem gledališču in v škofovski kapeli. Težnja za osnovanjem glasbene šole. Glasbeni kor ljubljanske stolnice med 1790—1813 in njegovi tedanji problemi. Težnja za odstranitev instrumentalistov s cerkvenih korov. Razvojni proces nastajanja glasbenih šol na splošno. Priprave za ustanovitev ljubljanske javne glasbene šole. Competenten-Tabelle. Schubertova prošnja za mesto učitelja na javni glasbeni šoli v Ljubljani. Franc Sokol (Sokoll) in končna realizacija javne glasbene šole. Njeno delo po Sokolovi smrti. Naloge javne glasbene šole in dosežki. Skrb za glasbeno izobraževanje učiteljskih kandidatov. Prispevek javne glasbene šole. Nerešeni problemi glede pripravljanja instrumentali-

stov. Stanje orkestra FD v dvajsetih letih 19. stoletja. Izobraževanje pevcev in instrumentalistov pri FD. Učitelji in uspehi instrumentalnih šol FD.

Nadaljevanje koncertnega dela 136

Narodnostna vprašanja v okviru FD. Vodnik, Čop, Potočnik in Rihar v FD. Delovni zastoj FD v času francoske zasedbe in posledice. Glasbeno društvo za podpiranje invalidskega fonda v letu 1814. Koncertna dejavnost v Ljubljani po odhodu Francozov do leta 1816. Obnovljeno delovanje FD. Novakov prispevek k reorganizaciji FD. Dirigentska praksa tega obdobja v tujini in pri nas. Gašpar Mašek kot kapelnik FD. Janez Jurij Altenburger. Janez Jurij Pommer. Kriza v vodenju orkestra FD leta 1822. Razlikovanje med direktorjem orkestra in kapelnikom, opredelitev funkcij. Praksa Stanovskega gledališča in FD glede kapelnikov. Simfonična izvajalna praksa klasicističnega obdobja drugod in v Ljubljani. Značaj koncertnih sporedov FD in njihove posebnosti. Primerjava ljubljanske koncertne reprodukcije s koncertno reprodukcijo v drugih deželah tega časa. Klasicistična linija koncertnega dela FD. Beethovnov pomen za ljubljansko FD. Beethovnovi stiki s Slovenci oziroma z osebnostmi, ki so potekale s slovenskega ozemlja. Mantuanijeve trditve in stvarni prikaz. Izvolitev Beethovna za častnega člana ljubljanske FD. Problem okrog »Pastoralne simfonije«. Koncertni programi in dosežki orkestra FD po letu 1816, njihova fiziognomija do 1821 in od 1821 do 1829. Koncertna dejavnost ljubljanske škofovske kapele. Vloga cerkvene glasbe v začetku 19. stoletja, njena stilna usmeritev in raba na koru ljubljanske stolnice. Seznam muzikalij iz Riharjeve dobe. Primerjava dela škofovske kapele in FD. Kapelniki in direktorji orkestra FD. Jožef Beneš. Stiki med Stanovskim gledališčem in FD, instrumentalisti in kapelniki FD v Stanovskem gledališču, pevci italijanskih operistov in nemških gledaliških družin na prireditvah FD. Pevci in pevke iz vrst domačega elementa. Množitev pevskih in instrumentalnih kadrov iz domačega diletantskega kroga. Tuji instrumentalisti v Ljubljani, njihovi programi in uspehi ter vpliv na rast domačih instrumentalistov. Podeljevanje častnega članstva FD tujim pomembnim glasbenikom. Problemi okrog domnevnega Paganinijevega koncertiranja v ljubljanskem mestu leta 1824. Zveza med Paganinijevo igro in Prešernovo »Žensko nezvestobo«. Delo vojaških godb in raznih glasbenih učiteljev v Ljubljani. Kapelniki in instrumentalisti iz vrst vojaških muzikov. Domači instrumentalisti. Rezultati koncertnih prizadevanj v klasicističnem obdobju.

Reprodukcija na področju odrske glasbe .. 185
Razlike med koncertnimi prizadevanji FD in glasbenim delom Stanovskega gledališča. Problem orkestra. Izkušnje z gledališkimi družinami. Sodelovanje domačih kapelnikov in instrumentalistov pri uprizoritvah italijanskih operistov in nemških gledaliških družin. Stalni direktorji orkestra oziroma kapelniki Stanovskega gledališča. Diletantska gledališka društva v Ljubljani po 1790. Gesellschaft für Aufführung von Schauspielen und Opern v sezoni 1826—1827. Glasbeni program Gašparja Maška. Pevci in pevke ter orkester diletantskega gledališča Maškove sezone. Italijanske operne družbe v Ljubljani od 1790 do 1845. Calvijeva baletna skupina. Gostovanja v času francoske zasedbe 1809—1813. Gledališka sezona 1820—1821. Vrzel v razdobju 1823—1841. Programi italijanskih operistov. Balet v Stanovskem gledališču, njegovi vplivi in odmevi. Vrzel v gradivu o delu Stanovskega gledališča 1807—1814. Obnovitev gledališkega življenja po francoski zasedbi. Reorganizacija Stanovskega gledališča, nova gledališka pravila. Nemške gledališke družine v času 1814—1845. Razlike med nemškimi gledališkimi in italijanskimi opernimi družinami. Pevci in pevke v Ljubljani gostujočih gledaliških družin. Značilnosti sporedov nemških gledaliških družin. Poživljanje odmorov med dejanji. Koncesije publiki. Instrumentalni solisti v Stanovskem gledališču. Dekoracija in kostumacija. Quodlibeti. Prirejanje glasbe raznih avtorjev za uprizoritve Stanovskega gledališča. Opera in singspiel ter njemu podobne zvrsti v rabi nemških gledaliških družin. Dela in skladatelji. Primerjava z delom drugih tedanjih avstrijskih gledališč. Vloga nemške opere v primerjavi z italijansko, francosko in špansko. Vloga singspiela. Spohrov poziv nemškim skladateljem. Odmev boja med italijansko in nemško odrsko glasbo na Slovenskem. Teorija in praksa. Ljubljansko gledališče — povprečen nemško-avstrijski pokrajinski oder? Stil ljubljanskega gledališko glasbenega dela. Prispevek italijanskih operistov in nemških gledaliških družin k razvoju glasbenega življenja na Slovenskem in posebej v Ljubljani. Lavanten Musikverein v Celju. Joseph Leitermeyer. Razlike glede vplivov Stanovskega gledališča in FD pri pripravljanju domačih reproduktivnih kadrov.

Glasbeno delo med ljudstvom 230
Omejeno področje glasbene umetnosti ob koncu 18. in v začetku 19. stoletja. Vzroki in posledice. Prenašanje vplivov umetne glasbe v ljudsko in narobe. Instrumenti v ljudski rabi. Panjske končnice in njih godčevski motivi.

Instrumenti izginjajo iz cerkvene likovne umetnosti. Izdelovalci instrumentov. Spremembe v glasbenem življenju preprostih ljudi. Vpliv revolucionarnih gibanj in dela slovenskih preroditeljev na glasbeno delo preprostega človeka. Zbiranje ljudskih pesmi. Zoisovo, Vodnikovo in Korytkovo delo. Vrazov in Majarjev prispevek. Zbirateljska akcija FD v letu 1819, okvir in rezultati. Vpliv cerkvene glasbe na glasbeno življenje kmečkega ljudstva ob koncu 18. stoletja. Jožefinske reforme in njihov odsev v tej smeri. Reforma cerkvene glasbe nasploh, njeni prijemi, ideje, oblike in dosežki. Pesmarice drugod in na Slovenskem. Oblikovanje cerkvenih napevov. Primerjava sedanjega stanja s preteklostjo. Prizadevanja G. Riharja, B. Potočnika in L. Dolinarja, začetek umetne glasbene ustvarjalnosti za preprosto ljudstvo. Rihar, Dolinar in Potočnik, njihovo življenje in delo ter pomen. Andrej Šuster-Drabosnjak in njegova »Komedija od zeliga grenkiga terplenja ino smerti Jesusa Kristusa«. Delo na področju posvetne glasbe za preprosto ljudstvo. Najvažnejši sodelavci. Sorodnost med cerkvenimi in posvetnimi napevi, moralistična tendenca in nje praktični učinek. Volkmer, Andreaš, Knob(e)l, Vodovnik, Gorišek, Kračman, Modrinjak, Kančnik in Lipold. Matija Ahacel. Uspehi cerkvenih in posvetnih pesmaric ter napevov.

Uspehi ustvarjalnega dela 264

Vpliv filharmoničnih koncertov, uprizoritev Stanovskega gledališča, domačega muziciranja in dela škofovske kapele na ustvarjalna prizadevanja. Narodnostna opredelitev skladateljev. Franc Pollini, Jurij Mihevec in druga slovenska skladateljska emigracija. Tuja emigracija pri nas. Uspehi v Ljubljani začasno bivajočih tujih skladateljev. Jožef Beneš. Fr. B. Dusík. Pellegrino Del Fiume. Wratni (Vratný). Drugi ustvarjalci te vrste in vplivi njihovega skladateljskega dela. Ustvarjanje na Slovenskem naturaliziranih tujcev. Anton Höller. Leopold Ferdinand Schwerdt. Jožef Mikš. Jan Slavik. Gašpar Mašek. Analiza in pomen njihovega skladateljskega dela. Skladatelji iz vrst domačega elementa. Janez Krstnik Novak. Matija Babnik (Babnigg, Babnig). Ljubljanski Franz Schubert. Augustin Jetzber (Jezber). Jožef Bosizio. Johann Carl Fischer pl. Wildensee. Valentin Klemenčič (Clementschitsch). Louis baron Lazzarini. Leopold Ledenik (Ledenig). Carl Burger. Janez K. Dragatin. Anton Ahčin. Anonimni skladatelji. Primer »Notervsetja Mesta Parisa inu zele Franzosouske Dushele« (1814) in »Die Musik in drey Sonetten« (1819). Smeri in oblike klasicističnega ustvarjanja na Slovenskem. Primerjava z razvojem evropske glasbene ustvarjalnosti kot celote. Idejna usmerjenost na

Slovenskem delujočih skladateljev. Razlike z uspehi drugod in vzroki, zaradi katerih so nastale. Spreminjanje fiziognomije skladateljskega kroga.

PREHOD OD KLASIKE K ROMANTIKI 311

Uspehi glasbenih prizadevanj klasicističnega obdobja. Primerjava z drugo evropsko glasbo. Orientacija, skupnosti in razlike. Udeležba preprostega ljudstva v glasbenem življenju. Primerjava glasbenega dela na Slovenskem z delom drugih južnoslovanskih narodov. Primerjava z literarnim delom in s prizadevanji na področju likovne umetnosti tega obdobja na Slovenskem. Nastop romantike. Novo stilno gibanje v praksi FD, Stanovskega gledališča, škofovske kapele in glasbe za preproste ljudi. Primerjava s stanjem v drugih evropskih glasbenih kulturah. Vpliv romantične opere na fiziognomijo ljubljanskega koncertnega življenja. Problem prenašanja vplivov iz umetne v ljudsko glasbo in narobe v obdobju romantike. Oslabitev klasicizma pod vplivom romantizma. Praksa drugod in pri nas. Upadanje glasbe in estetskega okusa? Nastajanje novega koncertnega in gledališkega občinstva, boj med preteklostjo in sedanjostjo, med klasicizmom in romantizmom. Odmev v posvetni in cerkveni glasbeni reprodukciji. Utrditev romantike in ponovna aktualnost klasicističnih umetnin. Prva znamenja nove romantike. Nastop slovenske glasbene romantike in začetek novega razvojnega razdobja v glasbeni umetnosti na Slovenskem nasploh in posebej v slovenski glasbi.

OPOMBE 333

RÉSUMÉ 387

VIRI IN LITERATURA 411

SEZNAM KRATIC 418

IMENSKO KAZALO 419

SEZNAM FAKSIMILOV IN SLIK 437

Univerzitetna knjižnica Maribor in Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana

DRAGOTIN CVETKO

ZGODOVINA GLASBENE UMETNOSTI NA SLOVENSKEM

II. KNJIGA

ZALOŽILA
DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

ZANJO: CIRIL VIDMAR

NATISNILO
ČASOPISNO PODJETJE DELO
V LJUBLJANI
1959

NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIŽNICA
COBISS Ž
0000019227 5

II



Inv. A. p. 788

NASA ZENA
LJUBLJANA
Gradaška 12

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA
494 836
/2
COBISS