PHILOSOPHORUM
TABULARIUM

NAŠA ZALOŽBA, LJUBLJANA 12, ERJAVČEVA


ZALOŽBA

DRAGOTIN CVETKO

ACADEMIA PHILHARMONICORUM LABACENSIS

CANKARJEVA ZALOŽBA V LJUBLJANI
1962

494818 | 494818



Knjižnica Narodna in univerzitetna Ljubljana

01 -09- 1998

199812025

Predgovor

Ko sem pisal prvo knjigo svoje Zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem, sem vanjo vključil tudi akademijo filharmonikov. Želel sem kar najbolj izčrpati gradivo, ki mi je bilo v ta namen na razpolago. Vezal pa me je okvir: ni mi dovolil, da bi temeljiteje segel v bistvo in značilnosti njene strukture. Pozneje so se pokazali še nekateri novi momenti. Ti so v marsičem spremenili podobo, ki sem jo imel o akademiji filharmonikov. Silili so me k temu, da bi razširil in delno tudi korigiral, kar sem prej mislil o tej instituciji. Zahtevali pa so tudi nove poglede na njen začetek in konec, ki sta bila doslej omejena na razdobje nekako med leti 1701 in 1746. Te meje ne drže več in jih je treba raztegniti.

Ti in drugi problemi, ki so se pokazali v nadaljnjem raziskovanju, so me zamikali, da bi monografsko obdelal akademijo filharmonikov, poglobil dosedanje izsledke in upošteval nove momente, primerjal naše s tem, kar je bilo zunaj slovenske dežele. Tako bi utegnila biti še razločnejša vloga, ki jo je imela akademija na slovenskih tleh in v luči evropskega glasbenega razvoja. To in ono, oboje je potrebno za pravilno razumevanje in ocenjevanje naše glasbene preteklosti in za določitev njenega mesta v evropskem okviru.

Glasbeni barok se je ob koncu 17. in v prvih desetijih 18. stoletja pri nas prav bohotno razrasel in se zlil s prizadevanji arhitekture in likovne umetnosti v celoto, ki je v baročni Ljubljani izredno razgibala umetniško snovanje in odmevala tudi v drugih delih slovenskega ozemlja. Akademija filharmonikov je v tej situaciji prispevala izdaten delež, ki govori o njeni upravičenosti in pomembnosti glede

na čas, v katerem je nastala, obstajala in delovala. Ko so jo v sredini in na začetku druge polovice 18. stoletja nova umetnostna in družbena gibanja prerasla, so se njeni življenjski sokovi posušili; izgubila je tla in smisel in izginila iz našega glasbenega življenja. Zapustila pa je sledove, ki pričajo o njenem prispevku v enem najbogatejših obdobij glasbene zgodovine na Slovenskem.

Vse to sem želel zajeti in prikazati v pričujoči monografiji, ki naj pomnoži slovensko muzikološko literaturo in osvetli zastavljeni problem bolj, kot mi je bilo mogoče v Zgodovini.

Vsem, ki so mi pri raziskovanju ljubeznivo svetovali ali me opozarjali na gradivo, se prisrčno zahvaljujem. Še posebna hvala velja založnici za razumevanje, da je omogočila natis tega dela v trenutku, ko poteka dve sto šestdeset let, odkar se je Academia Philharmonicorum Labacensis tudi formalno zapisala v naše glasbeno življenje.

V Ljubljani, poleti 1961.

RAZVOJNI POGOJI

Ko je šlo v zahodni glasbeni kulturi proti koncu obdobje srednjega in je začenjala svojo pot faza poznega baroka, je v skladu z danimi možnostmi in razmerami teklo glasbeno delo tudi na slovenskih tleh. Na zunaj se sicer kaže, da je tu po bujnem razcvetu renesanse in plodnih klicah zgodnjega baroka prvih tridesetih let 17. stoletja nastalo nekakšno zatišje ali celo upadanje. Vendar utegne biti podoba takšna le bolj zaradi pomanjkljivih virov, ki se obenem omejujejo predvsem na glasbene dogodke ljubljanskega mesta in vrh vsega dajejo s te strani razmeroma skromne podatke o cerkvenoglasbeni praksi,[1] jezuitskih gledaliških predstavah,[2] delovanju mestnih muzikov[3] in operni pred-

---

[1] Gl. gradivo v ŠAL (PP I/2, 67, 160, 364, 431, 447; 9/4—35; f 38/8) in KAL (fsc. 38, 97); Koblar A., Šole v Kranju, IMK XIII, 1903, 44; Pokorn F., Gradivo za zgodovino Stare Loke in Škofje Loke, ms., ŠAL; Cvetko D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I, Ljubljana 1958, 178—181.

[2] Gl. Steska V., Jezuitske šolske drame v Ljubljani, M XVI, 1935; Nečásek J., Statistik des Laibacher Gymnasiums 1661—1670, MHVK XIII, 1858, 8—10; Cvetko D., ib., 195—196.

[3] Prim. Mal J., Stara Ljubljana in njeni ljudje, Ljubljana 1957, 108 ss.; Svetina A., Ljubljanski mestni piskači in ljubljanski mestni godbeniki SGR III, 3—4, 1955; Valvasor J. V., Die Ehre des Hertzogthumes Crain, 1689, X, XI; Thalnitscher J. Gr., Translatio S. Peregrinae V. et M. ad Aedem D. Josephi MDCLX. die V. Octob., ms., Metropolitanska knjižnica v Zagrebu; Koblar A., Ljubljančani 17. stoletja, IMK X, 1900, 192, 201, 239; Cvetko D., ib., 204 ss.; gradivo v MAL (prim. op. 158, 159, 160, 164, 165, 175 v cit. delu D. Cvetka, ib., 345—347).

stavi v Auerspergovem knežjem dvorcu leta 1660.[4] Očitno ni bilo več takega kronista, kakršen je bil malo prej Tomaž Hren. Za sredino in prva desetletja druge polovice 17. stoletja nista zapustila bogatejšega gradiva v tej smeri ne Valvasor v svoji Die Ehre des Hertzogthumes Crain[5] in ne Dolničar (Thalnitscher, Thalnitsher) v svojih Annales Vrbis Labacensis.[6] Menda ne zato, ker bi ničesar ne bilo. Saj ni mogoče verjeti, da bi bila na primer operna predstava iz leta 1660 osamljena za dolga desetletja. A prvega so očitno bolj zanimala druga področja, drugi pa se gotovo marsičesa ni mogel domisliti, ko se je pozneje po spominu trudil rekonstruirati, kar se je po letu 1660 važnejšega zgodilo v prestolnici tedanje vojvodine Kranjske. Tako se je marsikaj pozabilo. Gradivo iz raznih drugih doslej znanih virov nam sicer res še osvetljuje to ali

---

[4] V svojih Annales Vrbis Labacensis poroča Dolničar, da je 8. septembra 1660 deželni glavar razveselil cesarja Leopolda I. z italijansko opero in da je naslednjega dne cesar šel k italijanski operi v gledališče. Iz te premalo natančne stilizacije ni razvidno, ali gre za dve operi ali za dve izvedbi iste opere. Vira v Valvasorju in Churelichzu govorita za verjetnost druge teze. — K temu prim. Valvasor J. V., ib., X, 379; Churelichz L. de, Breve, e succinto Racconto del Viaggio... dell' Augustissimo Imperatore Leopoldo, 1661, 105 ss.; Škerlj St., Italijanske predstave v Ljubljani od XVII. do XIX. stoletja, Ljubljana 1936; Radics P. v., Die Entwickelung des deutschen Bühnenwesens in Laibach, Laibach 1912, 20; Cvetko D., ib., 256—258; Molè R., K zgodovini knežjega dvorca v Ljubljani, K IV, 1937, 48—50.

[5] V svojem obsežnem delu je Valvasor navedel le redke, a za temeljitejše spoznavanje glasbenega življenja omenjenega časa na tedanjem Kranjskem dragocene podatke. Prim. ib., X, 374, 375, 385—387; VI, 291; XI, 669, 721, 728.

[6] Prim. Thalnitscher J. Gr., Annales Vrbis Labacensis. Das ist Laybacherische Jahrs geshihten. Von An: 1660. bis 1700. Continuiert von an: 1700. bis 1717. Ms. v SKL. Na p. 3 tega rokopisa je naslednji tekst: Annales Vrbis Labacensis, Metropolis Inclyti Ducatûs Carnioliae. Das ist: Jahrs-geshihten, der fürstb: Haubt Statt Laybach. Von Anno 1660, bis 1700. dan Continuiert von Anno 1700.

ono vprašanje v množici problemov, ki nas zanimajo za ta čas.[7] Morda bo nadaljnje iskanje odkrilo zanimive nove podatke. V tem trenutku pa je vrzel še vedno občutna in ne dopušča več kot domnevo, da so se glasbena prizadevanja kontinuirano nadaljevala tudi v tem obdobju in so bila vsaj relativno uspešna, če že niso imela istega razmaha kot v neposredni preteklosti. Glede na to, kar se je godilo prej in pozneje, pa smemo sklepati, da so se stilno usmerjala tako ali podobno kot drugod, kjer se je razvijalo glasbeno delo po tako imenovanem zahodnem načinu.

Če je bilo glasbeno delo morda prej začasno manj intenzivno, je po letu 1680 naraščalo in bilo vedno bogatejše. To potrjujejo viri, ki sicer tudi še zdaj niso kdo ve kako obsežni, a so že izčrpnejši in se ponujajo z raznih strani. Zanje je značilno

---

bis 17.. (19) durch Johann Gregor Thalnitscher v. Thalberg. J: V: Dr. — Teksti, kakor jih navajam za Dolničarja in druge uporabljene rokopise, so izvirni. — Za čas 1660—1680 so Dolničarjevi podatki, koliko se nanašajo na glasbo, zelo skromni. Annales poročajo le o predstavah oziroma izvedbah v Auerspergovem knežjem dvorcu 8. in 9. septembra 1660 in pri jezuitih 12. septembra tega leta, nadalje o slovesnem Tedeumu ob rojstvu nadvojvode Jožefa Jakoba Ignacija Janeza Evstahija v septembru 1678 in o opustitvi veselic, maškarade in muzike v pustnem času februarja 1680 zaradi kuge. Za dopolnitev prim. Steska V., Dolničarjeva ljubljanska kronika od l. 1660 do l. 1718, IMK XI, 20, 27, 28; Dolničarjev izvirnik v SKL; Cvetko D., ib., 256. — Gradivo bo pokazalo, da navedbe v Dolničarjevih Annales in drugih rokopisih, kolikor se nanašajo na glasbene dogodke ljubljanskega mesta, niso bile vedno dovolj izčrpne in vselej tudi ne povsem natančne, saj se v posameznih primerih pri istih vprašanjih celo razhajajo. To seveda ne spreminja pomembnosti Dolničarjeve zapuščine. Pač pa govori v prid tezi, da je moralo ali vsaj utegnilo biti glasbeno življenje kranjske prestolnice v navedenem razdobju precej bogatejše, kot ga rišejo dosedanji viri.

[7] Sem spadajo predvsem viri iz KAL, ŠAL in MAL, ki poročajo o škofovski kapeli, mestnih muzikih in glasbenih sodelavcih jezuitskega gledališča, pa še o pasijonskih procesijah in podobnih glasbenih pojavih.

zlasti to, da se v glavnem nanašajo na stvari, ki so bile za naše glasbeno življenje znane že doslej. Tudi to upravičuje prejšnjo domnevo; iz navedenih razlogov pa je ne moremo podkrepiti z dejstvi, ki bi potrdila njeno pravilnost.

O opernem predstavljanju viri še vedno molčijo. Kot za neposredno preteklost se zdi tudi za čas po letu 1680 kar neverjetna misel, da bi se po sijajnem primeru iz leta 1660 Auerspergi in drugi ljubljanski aristokratje odpovedali užitkom te vrste, ki so se zanje — iskreno ali zaradi potrebe vnanjega razkošja — njihovi stanovski vrstniki zunaj slovenskih meja tako zelo navduševali. Ni toliko važno, ali so bili izvajalci italijanski operisti ali domače, nemara še z izobraženci iz meščanskih vrst pomnoženo plemstvo, čeravno bi bilo koristno kaj več vedeti tudi v tej smeri. Važnejše je, da so bili tedaj v ljubljanskem mestu ljudje, ki bi mogli tudi brez gostov uprizoriti to ali ono opero. Pa tudi italijanski operisti so bili lahko dosegljivi, saj so predstavljali tako rekoč v neposredni bližini slovenskega ozemlja, v Benetkah in Vidmu.[8] A virov, ki bi o tem kaj več povedali, za zdaj žal ni in tako tudi ne moremo sklepati ničesar zanesljivega.

Za spoznavanje stilne podobe glasbenega življenja zadnjih dveh desetletij 17. stoletja na Slo-

---

[8] Operne librete, kolikor so še bili v ljubljanski semeniški knjižnici, je popisal njen knjižničar Franc Jožef Thallmainer, ko je v letih 1742—1768 uredil njen inventar. Navedel je tudi librete za 17. stoletje in med njimi so prav tako ti, ki so služili za operne izvedbe drugod, v raznih italijanskih mestih, pa tudi na Dunaju, v Münchnu, Innsbrucku in Salzburgu, skratka tam, kjer so dalje časa ali mimogrede bivali ljubljanski plemiči oziroma izobraženci. Ti so jih prinašali v Ljubljano in med libreti niso bili le libreti iz semeniške knjižnice, ampak tudi teksti, ki so jih imeli v lasti razni posamezniki v privatnih knjižnicah, na primer Auerspergi. Kar se je godilo v tujem opernem svetu, potemtakem v ljubljanskem mestu ni bilo neznano in z vso verjetnostjo lahko sklepamo, da tudi ni ostalo brez odmeva. Tudi to govori

venskem je sicer manj značilna, a po virih bolj dostopna in mnogo obsežnejša druga in drugačna oblika odrskega predstavljanja v okviru jezuitskega gledališča. Tudi to je v svojih šolskih komedijah, kot so jih imenovali, potrebovalo in izdatno uporabljalo glasbo, ki se je zdaj gotovo ravnala po baročnih vzorih, čeprav najbrž le v omejenem smislu in v skladu s cilji in tehničnimi možnostmi.[9] Jezuitske predstave seveda nikakor niso bile isto kakor italijanske opere v uprizoritvi italijanskih operistov ali domačih izvajalcev, kolikor so se ti morda poskusili v operni reprodukciji. Zato pač jezuitsko gledališče ni moglo in tudi ni hotelo biti nekakšno nadomestilo za operiste ali nemara celo njihov tekmec. Z glasbenega vidika je sicer sledilo novim stilnim tokovom, a v bistvu je le ostalo zvesto temeljni ideji, zaradi katere se je spočelo. Tudi takšno, kakršno je bilo, pa je predstavljalo faktor, ki je bil podobno kot drugod tudi v ljubljanskem mestu pozitiven za razvijanje glasbenega življenja.

Za razdobje 1684—1799 poročajo viri o predstavah, ki so se leto za letom skoraj nepretrgano vrstile na odru ljubljanskega jezuitskega gledališča.[10] Zanimive in značilne so zlasti z dveh strani. Zato, ker so imele v letu 1690 na programu igro »Joseph Austriacus in Josepho Aegyptio adumbratus«, za

---

v korist prej omenjene teze in po svoje pojasnjuje operno predstavljanje v Ljubljani proti koncu 17. stoletja. S tem posredno prispeva kajpada tudi k problemu stilne usmeritve, ki je morala biti tipična za to razdobje tudi za slovensko ozemlje in predvsem za tedanjo kranjsko prestolnico. K temu še gl. ustrezno gradivo v SKL in Smolik M., Glasbeno življenje v baročni Ljubljani, K VIII, 1960, 184.

[9] V tekstu so nekatere podrobnosti, ki naj dopolnijo podobo jezuitskega gledališča za ta čas. K temu še prim. Steska V., ib.; Cvetko D., ib., 245 ss.; izvirno gradivo v SKL.

[10] Prim. Thallmainerjev katalog in Dolničarjevo Miscelaneo P III, S II, oboje v SKL.

katero je napisal glasbo Janez Jurij Hočevar; s tem je podan dokaz, da so bili domači skladatelji že v 17. stoletju med avtorji glasbenih točk za ljubljanske jezuitske predstave. In zato, ker omenjajo ohranjeni sinopsisi tudi mnoge muzike, ki so sodelovali pri posameznih uprizoritvah.

Takih muzikov, instrumentalistov in pevcev je bil dolg niz. Med njimi so bili za navedeno obdobje Adamus Kozhar (Khozer, Kozher), Michael Diringer, Josephus Borenz, Thomas Kness, Franciscus Fabian, Joan. Michael Nachodiz, Joannes Georgius Rubida, Andreas Sparber, Josephus Paulus Irmel, Josephus Ambroshiz, Balthasar Pregl, Jacobus Zhermel (Zermel), Joannes Compar, Georgius Deloviz, Michael Killer, Achatius Sterssinar, Franciscus Repich, Joannes Srabotnig, Andreas Joseph. Smolle, Franciscus Rosman, Josephus Tureg, Andreas Jager, Franciscus Kavizh, Matthaeus Podgorschigk, Josephus Gottwaldt, Michael Arch, Michael Omersa, Joannes Skok, Franciscus Labukar, Andreas Krusiz, Adamus Hozevar, Petrus Scherbinz, Martinus Zlatinger, Joannes Krenn (Kren), Josephus Jambschig in drugi.[11]

Vir pravi, da je imel »chorus musicorum« ljubljanskega jezuitskega gledališča za predstavo v letu 1693 kar 46 članov. Nekatera jezuitska gledališča, zlasti v velikih evropskih centrih, so res imela včasih zelo obsežne instrumentalne korpuse. Zato bi navsezadnje tudi za ljubljansko gledališče v načelu ne bilo nenavadno, če bi imelo tako število instrumentalistov, kot ga navaja vir za »chorus musicorum« iz leta 1693. Zlasti označba ansambla, ki je v

---

[11] Imena navajam, kot so v izvirnikih. Mnoga že na prvi pogled izdajajo slovenski izvor, n. pr. Kness (Knez), Ambroshiz (Ambrožič), Repich (Repič), Jambschig (Jamšek), Podgorschigk (Podgoršek), itd. Nekatera od teh in še druga bom pozneje omenjal v smislu današnje slovenske rabe. V izvirniku imena niso vselej natančno in dosledno navedena, vendar je jasno, da gre v posameznih primerih za iste osebe.

tej formulaciji redno veljala za instrumentaliste, govori za to tezo. Razumeti pa je mogoče omenjeni podatek tudi drugače, namreč tako, da so poleg instrumentalistov v sestavu navedeni tudi vokalisti. To zveni toliko verjetneje posebno zaradi tega, ker glasbeni sestavi prejšnjih in poznejših ljubljanskih jezuitskih gledaliških izvedb niso bili nikoli tako številni. Dokončno pa tudi v tem primeru ne moremo sklepati, ker je gradivo za to preskromno.[12]

Glasbeni izvajalci so bili največkrat jezuitski študentje, ki so imeli v kolegiju dovolj priložnosti, da so se dobro izurili v instrumentih in kot pevci. Predstojniki so jim prav zaradi tega dajali vse možnosti. Sem ter tja pa jih vendarle ni bilo zadosti ali ni bilo med njimi dovolj zmožnih instrumentalistov. V teh primerih so prireditelji predstav najemali muzike tudi zunaj kolegija. Tako je naveden v sestavu glasbenih sodelavcev za leto 1695 na primer Balthasar Pregl, o katerem pravi vir, da je bil »musicus ad S. Nicolaum«. Naveden je tudi za leto 1698 in z njim takrat še »AA. LL. Philosoph. Magist. Carniol. ad S. Nicolaum Vicarius Curatus« Michael Killer (Khiller) in »musicus« Josephus Andreas Smolle,[13] o katerem vir ne pove, kje je bil zaposlen. Vsekakor ni bil jezuitski študent, ker za študente, ki so bili člani glasbenega zbora, ni bilo posebej navedeno, da so muziki. To označbo uporabljajo viri le v primerih, ko gre za vnanje sodelavce, ki so bili po navadi poklicni glasbeniki. Pregl je bil član škofovske kapele, morda tudi Killer, ki je imel z njo vsaj najtesnejšo zvezo. To kaže na nekakšno sodelovanje med stolnico in jezuiti, sodelovanje, ki sicer ni bilo vedno kdo ve kako pristno in trdno. A v muzikalnem delu sta se instituciji tu pa tam očitno še najbolj ujeli.

---

[12] Prim. Duhr Bernhard, Die Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge, IV/2, Regensburg 1928, 79; Cvetko D., ib., 244, 245.

[13] Gl. Cvetko D., ib., 250, 281, 307.

Avtorja glasbe za ljubljanske jezuitske predstave v razdobju 1684 do 1699 sta znana samo v dveh primerih: Hočevar za leto 1690 in vodja dunajske jezuitske kapele Bernhard (Bernardus) Staudt, katerega glasbo so izvedli ob uprizoritvi igre »David duplex regnum Judae et Israelis Salomoni filio pacifico vindicans« leta 1689. Za druge predstave pa skladatelji niso omenjeni, čeprav skoraj ni bilo igre, ki bi ne imela glasbenih točk.[14] Kot kaže primer iz leta 1689, je služila ljubljanskim jezuitom tudi glasba tujih avtorjev. Glede na prakso, ki jo poznamo od drugod in so se po njej gotovo ravnali tudi v ljubljanskem jezuitskem gledališču, pa smemo z vso verjetnostjo sklepati, da so za večino predstav napisali glasbeno spremljavo skladatelji, ki so bili tudi iz vrst jezuitskih učiteljev.

V jezuitskem kolegiju in gledališču je bilo potemtakem živahno glasbeno delo, ki se je kazalo

---

[14] Razen v tekstu omenjenih iger iz leta 1689, 1690 in 1695 so v razdobju 1684—1699 v ljubljanskem jezuitskem gledališču uprizorili vsaj še tele: Lapis angularis seu basis perfecta (1684), Victoria christianorum adversus Turcas ad castrum Sissechum divinitus obtenta Anno 1593 (1685), Hungaria impetita ab exteris, prodita a suis, in Buda metropoli Sigismundo et Mariae legitimis principibus restituta (1687), Kindliche Trey in Florinda Spanischer Infantin, Alphonsi und Constantiae Tochter (1693), Tugend-Cron der kindlichen Liebe. In Cordila einer Dochter Layri Königs in Britannien (1698), Das Alter ein Greüel der Jugend In Chremete den Geitzhals (1699), Inviolatus connubii nexus ope divi Juliani conservatus in Baquillo Galliae principe (1699). Prim. gradivo v SKL (Thallmainerjev katalog in Dolničarjeva Miscelanea). — V letu 1689 so izvedli v Ljubljani tudi neko »Tragödie« pod naslovom Der Grossmüthige Rechts-Gelehrte Emilius Paulus Papinianus / Oder der Kluge Phantast. Vir ne pove, kdo je bil izvajalec. Nemški naziv in njegova stilizacija pa kažeta, da to delo ni imelo nič skupnega z operno zvrstjo. Očitno je bila igra, podobna jezuitskim šolskim komedijam ali z njimi celo identična. Utegnila je imeti tudi glasbene točke, o katerih pa iz vira ne izvemo ničesar. Prav mogoče je, da so jo izvedli jezuiti ali kaka bratovščina.

tako v ustvarjanju kot v reprodukciji in je še zlasti značilno zato, ker je rodilo razmeroma veliko glasbenikov, pevcev in instrumentalistov. Dolničar nam je v Annales postregel še z eno zanimivostjo. Ko govori o dogodkih v ljubljanskem mestu leta 1695, omenja tudi jezuitsko predstavo konec februarja — verjetno je bila to »Lusus Fortunae — Glücks-Spill — Sive Quiricus Genxae regis Filius Throno pulsus et receptus« — med katero je »brat Rok plesal v splošno začudenje«. Pristavil je še, da se »kaj takega ne vidi kmalu v Evropi«.[15] Se pravi, da so bili tudi ljubljanski jezuiti zelo elastični in so tudi sami sodelovali v raznih umetnostih. Na svojem odru so uveljavljali tudi nove plesne oblike, ki so se tedaj širile v drugih zahodnih kulturnih središčih. Dolničar je marsikaj videl na svojih potovanjih, zato njegova pripomba pove, da je bila Ljubljana v tesnem stiku z umetnostnimi novostmi tedanje glasbene Evrope in jih je tudi uvajala v naše glasbeno življenje.

Kot za jezuite so viri razmeroma izčrpni še za nekatere druge činitelje ljubljanskega glasbenega življenja konec 17. stoletja, čeprav ne vedno in povsod v enaki meri.

Precej govorijo tudi o mestnih muzikih, ki jih je začel nov čas sicer polagoma preraščati, a so bili še vedno precej pomembni.[16] Zahtevam novo se razvijajoče instrumentalne tehnike so se tedaj menda še znali prilagoditi. Zato jih kot potrebne instrumentaliste srečujemo tudi še nekaj naslednjih desetletij.

Tudi muzikom škofovske kapele čas ni bil posebno naklonjen, a glede na tehnično verziranost, izobrazbo in pozicijo so bili mnogo na boljšem. Ker je posvetna glasba dobivala vedno večjo veljavo, je cerkvena ustrezno upadala. Vendar je bila še

---

[15] Gl. Steska V., Dolničarjeva ljubljanska kronika, ib., 82; izvirnik v SKL.

[16] Prim. Cvetko D., ib., 212 ss.

vedno dovolj aktualna, nedvomno tudi zato, ker je privzemala mnoge elemente posvetne baročne ustvarjalnosti in v glavnem stilno sledila naziranjem in okusu dobe.

V ljubljanski škofovski kapeli so delovali v tem času tudi Janez Jurij Untersinger, Janez Gašpar Gošel (Goschel, Goschell), Gregor Wilfan, ki je bil najprej succentor, po Untersingerjevi smrti (1693) pa je nasledil svojega predstojnika kot pevovodja stolne kapele in učitelj na stolni pevski šoli, in že omenjeni Balthasar Pregl. Kolikor vemo iz virov, so bili ti muziki, poleg katerih so bili verjetno še drugi, zmožni. Kljub temu poročila o ravni stolnega glasbenega kora niso najboljša. Tako poudarja zapisnik o vizitaciji v ljubljanski stolnici 13. aprila 1690 zahtevo, naj dečki bolje pojo in naj jih ludirektor kroti.[17] Ta očitek je sicer veljal predvsem Untersingerju, posredno pa morda tudi njegovim stanovskim tovarišem, za katere zapisnik nič ne omenja, da bi se kako izkazali. Med vrsticami pravi, da glasbeno izvajanje ob vizitaciji ni dobilo posebnega priznanja in ga je slej ko prej treba v celoti izboljšati.

Kako so muzicirali, kaj instrumentalnega so izvajali in kaj so peli na stolnem koru, o vsem tem, kar bi nas zelo zanimalo in bi bilo za osvetlitev važno, pa ni podrobnejših podatkov. Gradivo je skromno, vendar dovoljuje rekonstrukcijo, ki je glede na čas, na katerega se nanaša, upravičena.

Ko je Thallmainer popisoval inventar semeniške knjižnice, so se bile mnoge muzikalije, ki so nekoč verjetno služile stolnici in so bile najbrž vsaj deloma v semeniškem arhivu, že porazgubile. Le malo takih, ki pridejo v poštev za naše obdobje, je ostalo. Poleg redkih ohranjenih rokopisnih zbirk, ki vrh vsega za ta čas stilno niso značilne,[18] je tu

---

[17] Prim. ŠAL 4/39; Cvetko D., ib., 307, 308.

[18] Gl. gradivo v NUK, Ms. — Med tiski ima NUK, Ms. tudi Missale Romanum ... usque ad Innocentium XI.

»Chorus Marianus. Das ist: Die Melodyen / oder Weisen über den Marianischen Reyen / Sambt beygefügten Rittornellen à 2. Violinis«; natisnili so ga 1694 in Thallmainer ga navaja v svojem katalogu.[19] Njegov avtor je bil »J. V. C. Landgräffl. Fürstenbergischer Actuarius zu Mösskirch« Johann Wilhelm Schäffer.[20]

Tiskov, ki so tako ali drugače obravnavali teoretična vprašanja, je več. Tako je v Thallmainerjevem katalogu omenjeno delo, ki je služilo za uvajanje v umetnost figuralne glasbe, namreč »Li primi albori musicali per li Prinçipianti della Musica Figurata«, katerega avtor je bil »Professor Musices, Maestro di S. Theologiae, Dottore Colleg. frà gli Accademici Filaschisi, Filarmonici, e Risoluti« Lorenzo Penna.[21] V Ljubljani so imeli peto izdajo njegovega traktata iz leta 1696. Sorodnemu namenu, to je teoretičnemu glasbenemu izobraževanju, je veljalo še eno delo, ki so ga imeli najbrž v stolnici ali morda tudi kje drugje gotovo že nekje v drugi polovici 17. stoletja, ko je bilo že zdavnaj znano: »De Harmonica, seu Musica etiam ibi in suo Cursu Mathematico Libro XXV«. Napisal ga je v

---

(1681) in Tratenimento musicale del' Osseouio di Salisburgo... in applauso del... arrivo dell'... regina Wilhelmina Amalia... sposa dell'... re Giuseppe I... composta in Musica a Henrico Franc. a Bibern (1699). Naj še omenim, da padajo v ta čas tudi Bratovske buquice S. Roshenkranza... Vkupai sloshenu skusi Matthia Castelza (1682) v menzuralni notaciji, ki so sicer zanimiv dokument časa, a nimajo ničesar skupnega z naprednimi stilnimi hotenji svoje dobe.

[19] To zbirko navaja tudi W. Bäumker v svojem delu Das katholische deutsche Kirchenlied II, Freiburg im B., 1883, 42, a brez podrobnejših navedb. V SKL ohranjeni primerek ima na notranji strani platnic pripis »Ex Libris Francisci Josephi Thallmainer«; novi lastnik si ga je verjetno pridobil iz drugih rok mnogo pozneje, kot je prišel primerek v Ljubljano.

[20] Prim. Eitner Q VIII, 465.

[21] Gl. Walther J. G., Musikalisches Lexikon, 1732, 471.

glasbenih disciplinah zelo razgledani jezuit Gaspar (Kaspar) Schott (Schottus);[22] omenja ga tudi Thallmainerjev popis, ki pa nima Bononcinijeve »Musico prattico che brevemente dimonstra Il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose, che concorrono alla composizione dei Canti, e di ciò ch'all'Arte del Contrapunto si ricerca Opera ottava... Del Concerto degli Stromenti« (1688). A v Ljubljani so jo imeli in so jo nedvomno uporabljali že v tem času.[23]

Razgledovanju po teoretskih vprašanjih glasbe so očitno posvečali veliko pozornost v stolnici, pri jezuitih in še marsikje drugje. O tem pričajo že doslej navedena dela; podobno kot gotovo tudi kompozicij jih je bilo nekoč v Ljubljani mnogo več, vendar se zaradi različnih razlogov niso ohranila. Med ohranjenimi naj še omenim Angela Berardija »Il Perche musicale overo staffetta armonica« (1693) in »Architectonico Musices universalis« (1684), avtorja Wolfganga Schonslederja,[24] ki se je podpisal Decorus Volupius. Kje so uporabljali ti dve deli, iz gradiva ni razvidno. Možnosti je bilo precej, zato je vsako ugibanje odveč. Važno je le, da sta bili v navedenem času v rabi tudi v Ljubljani.

Vsa ta in še druga prizadevanja se seveda niso omejila samo na stolni glasbeni kor. Delovanje škofovske kapele je bilo ravno tako važno tudi v škofovski palači, kjer so menda med drugim izvajali tudi Schäfferjeve ritornele in gojili posvetno glasbo v obsegu, kot že decenije prej tu in podobno drugod po dvorcih cerkvenih knezov. Zdaj so šli

---

[22] Gl. Walther J. G., ib., 556.

[23] Giovanni Maria Bononcini Modanese, ob koncu 17. stoletja priznan italijanski glasbeni teoretik in skladatelj. Podrobno gl. Walther J. G., ib., 106, 107.

[24] Gl. NUK, M., III 5445—5448 Hf in 5457 Hf; Walther J. G., ib., 86, 87, 555, 556. Oba, Angelo Berardi in Schonsleder (Wolffgangus Schonslederus), sta bila pomembna glasbena teoretika 17. stoletja.

seveda bolj v skladu z baročnim okusom časa in izvajali tudi nove skladbe, tuje in morda še domače.

Če upoštevamo tedaj veljavno prakso, po kateri so bili reproduktivni glasbeniki malone redno tudi skladatelji, se zdi še toliko bolj verjetno, da je marsikateri naš poklicni instrumentalist in vokalist, naj je pripadal škofovski ali kaki plemiški kapeli ali v posameznih primerih celo mestnim muzikom, skladal. Žal ni v tej smeri za omenjeno dobo tako rekoč nobenih podatkov. Skoraj nujno pa je, da takih prispevkov profesionalnih muzikov našemu tedanjemu glasbenemu življenju ni manjkalo. V svojem času so verjetno podobno kot drugod tudi v Ljubljani bogatili glasbeno produkcijo in reprodukcijo.[25]

Vse kaže, da je bilo glasbeno delo ljubljanskega mesta osemdesetih in devetdesetih let 17. stoletja zelo vitalno. Jezuiti so predstavljali v svojem gledališču, škofovska kapela je igrala na stolnem koru in v škofovskem dvorcu. Plemiči in med njimi prav gotovo tudi Auerspergi so si vzdrževali kapele, ki so domnevno na visoki ravni in v stilu časa izvajale tedanjo posvetno glasbo. Tu in tam so nastopali tudi mestni muziki, ki se niso smeli kdo ve kako oddaljiti od drugih izvajalcev, če so hoteli obdržati veljavo in ostati potrebni. Ob posebnih priložnostih, rojstvih, porokah, smrti vladajočih oseb in njihovih otrok, ob sprejemih visokih posvetnih in cerkvenih dostojanstvenikov in kar je še bilo podobnih dogodkov, so muzicirali instrumentalisti raznih vrst. Tako tudi leta 1699, ko so 15. februarja v stanovski palači z veselico in baletom proslavili cesarjevo poroko.[26] Tokrat so najbrž po-

---

[25] Raziskovanja v tej smeri doslej še niso dala dokončnih rezultatov. Zato je čisto mogoče, da bodo tudi s te strani osvetlila še marsikatero vprašanje, ki za njegovo rešitev trenutno še nimamo dovolj ali celo nobenega gradiva.

[26] Prim. Steska V., ib., 85 in Dolničarjev izvirnik v SKL.

rabili glasbo, ki jo je napisal kapelnik salzburškega nadškofa Henricus Jean. Franciscus Biber.[27] Po tedanji in še poznejši praksi so jo gotovo izvedli domači muziki. Kdo so bili izvajalci baleta in v kakšni formi so ga predstavili, pa iz gradiva ni jasno. Nič verjetno ne zveni, da bi se bili v ta namen angažirali jezuiti, o katerih vemo, da so gojili to panogo. Morda so bili izvajalci domači, nemara pa kakšna italijanska baletna skupina. Ta možnost se zdi najbolj stvarna, le zanjo žal nimamo dokumentacije. Vse to razgibano delo so tu pa tam poživile še pasijonske igre in procesije, ki so za večji sijaj in vnanjo učinkovitost tudi potrebovale glasbo.[28]

Ob pogledu na izreden razmah glasbenega dela, ki so ga omogočale in spodbujale izboljšane ekonomske razmere, je treba upoštevati še intenzivnost, s katero so se posvečali glasbi domači plemiči in tudi že socialno više stoječi meščani. V njihovih domovih so jo gojile predvsem hčere. Aristokratski in tudi meščanski sinovi so se izobraževali in verzirali v glasbi v jezuitskem kolegiju ali pa v tujini, kjer so študirali na univerzah ali v plemiških kolegijih. Vsekakor je veljalo tudi za ljubljansko in kranjsko plemiško mladino nasploh, da se je morala »in allerhand Vocal- und Instrumentalischen Musiken trefflich zu üben«, kakor je povedal »Kantzleibeamter der krainischen Landschaft« in »Stadtschreiber von Laibach« Adam Sebastian von Siezenhaimb v svoji knjigi »Zucht-Spiegel der Adelichen Jugendt«.[28a]

---

[27] Prim. op. 18 in tam omenjeni Tratenimento musicale. V Ljubljani je ohranjen sinopsis, ki je bil natisnjen v Salzburgu 1699; kaže, da so ga z glasbo vred uporabili tudi v ljubljanski stanovski palači. Za skladatelja gl. Walther J. G., ib., 93, 94.

[28] O tem pričata tudi procesiji v letih 1690 in 1691. Podrobneje gl. v Cvetko D., ib., 239, 240, 350 (op. 207); NUK, M., gradivo iz Mantuanijeve zapuščine.

[28a] Gl. Siezenhaimb A. S. v., Zucht-Spiegel der Adelichen Jugendt, München 1659; Radics P. v., Johann Weikhard Freiherr von Valvasor, Laibach 1910, 68 ss.

Vsi ti podatki pripovedujejo o znatni glasbeni dejavnosti, ki je bila v zadnjih desetletjih 17. stoletja in zlasti proti njegovemu koncu rezultat prizadevanj poklicnih muzikov v raznih kapelah in drugih glasbenih institucijah, ter posameznikov, ki so se vnemali za glasbo in jo navdušeno gojili, ne da bi jo imeli za poklic in življenjsko eksistenco. Pri tem jih je vodila ljubezen, pa še nekakšna nepredpisana dolžnost, saj se je moral po svoje ukvarjati z glasbo tako rekoč vsak, ki je hotel veljati za kultiviranega ali izobraženega. Stik z njo je v tej ali oni obliki nujno spadal k etiketi tedanje plemiške ali bolje situirane meščanske družbe.

Ozračje, ki ga je ob koncu 17. stoletja ustvarila prikazana situacija, ni bilo značilno le za glasbo. Vzporedno se je kazalo še v drugih umetnostih in tudi znanostih in bilo je sijajna spodbuda za razvijanje napredne ustvarjalne misli.

Snovanje je bilo širokopotezno, rezultati so se kazali z vseh strani. Nastali sta Societas Unitorum (1688) in Academia Operosorum (1693), osnoval se je Collegium juridicum (1698) in kmalu po vstopu v novo stoletje srečamo še Academio incultorum (1702). Janez Gregor Dolničar je pripravljal pravila za novo združenje, ki naj bi se imenovalo Academia trium artium in zajelo slikarstvo, kiparstvo in stavbarstvo; zaživelo ni nikoli.[29]

To vrenje in iskanje novih oblik, v katerih naj bi se sproščale zadrževane miselne in čustvene energije, je spodbudilo tudi k ustanovitvi Academiae Philharmonicorum. Že ozračje samo je z doseženimi uspehi dajalo nekatere zglede. Dasi se je ponje obrnila še drugam, je važno predvsem, da ji je ustvarilo podlago, ki je bila razvojno nujno potrebna.

---

[29] Prim. Steska V., Academia Operosorum, IMK X, 1900, 83, 84; Polec J., Ljubljansko višje šolstvo v preteklosti in borba za slovensko univerzo, v publikaciji Zgodovina slovenske univerze do leta 1929, Ljubljana 1929, 9.

USTANOVITEV LJUBLJANSKE AKADEMIJE FILHARMONIKOV

Glasbeni razmah začetnih desetletij 17. stoletja bi v načelu dovolil in omogočil, da bi imela Ljubljana že takrat tej akademiji podobno združenje. Temu bi lahko dala izdatno spodbudo sosednja Italija, v katero so se tedaj vrata na široko odprla in kjer so se že izza sredine 16. stoletja dalje bujno razcvetale akademije. Najbolj zgodnja, usmerjena predvsem v glasbo, je bila Accademia Filarmonica v Veroni (1543).[30] Kmalu si je pridobila tak sloves, da so zanjo komponirali mnogi znameniti skladatelji. Njenemu zgledu so sledila razna večja in manjša italijanska mesta, kjer so se akademije v nadaljnjih desetletjih tega in prihodnjega stoletja naglo množile. Posebno znani sta bili Accademia dei Filomusi (1615) in Accademia dei Filarmonici (1666), obe v Bologni.[31] Italijansko pot so kmalu šli tudi Francozi. Jean Antoine de Baïf, ki mu je pri tem pomagal Joachim Thibaut, znan pod imenom Courville, je leta 1570 v Parizu osnoval Académie de poésie et musique. Malo po letu 1571 je nastala Académie du Palais, ki pa bržkone ni pomenila konca prejšnje, ampak le njeno razširitev.[32] V 17. stoletju je nastala na Francoskem še vrsta akademij. Imela so jih mnoga mesta, tako Amiens, Troyes,

---

[30] Prim. Reese G., Music in the Renaissance, New York 1954, 400, 401; Maylender M., Storia delle Accademie d' Italia, Bologna 1926; Burckhardt J., Die Kultur der Renaissance in Italien, Leipzig 1885.

[31] Gl. literaturo v op. 30.

[32] Prim. Burton Humphrey, Les Académies de Musique en France au XVIIIe siècle, RM XXXVII, 1955 122 ss.

Rouen, Orléans in Strasbourg.[33] Akademije so v glavnem imitirale svoje italijanske vrstnice, oboje pa so sprva nastajale iz renesančno pogojene miselnosti, iz hotenja po duhovnem razgledovanju in poglabljanju v razne umetnosti in znanstvene discipline. Prav tako tudi v glasbo.

Na slovenskem ozemlju očitno ni bilo takih splošnih družbenih in ekonomskih razmer, da bi lahko sledili italijanskim in francoskim akademijam že ob njihovem vzponu, to je ob koncu 16. in v prvi polovici 17. stoletja in še v nekaj nadaljnjih desetletjih. Nosilce kulturnega življenja na Slovenskem so verjetno sicer že tedaj in vsaj v prvih desetletjih druge polovice 17. stoletja prevevale take želje, o čemer zgovorno pripovedujejo tesni stiki, ki so jih imeli posamezni naši izobraženci s tujimi akademijami.[34] Če pomanjkljivi viri morda ne zavajajo in če specifična razvojna situacija, ne glede na glasbeno dejavnost, ki sama ni mogla odločati in tudi ni bila vedno enako intenzivna, res ni dovolila, da bi šla Ljubljana s tega vidika časovno v korak z italijanskimi in tudi francoskimi mesti, je potemtakem razumljivo, da je morala čakati na primerne razmere. Zato je treba sprejeti tudi podatke o ustanovitvi Ljubljanske akademije filharmonikov tako, kakor jih kaže gradivo.

Vendar tudi ta akademija ni nastala po naključju in kar naenkrat. Za osnovanje je potrebovala časa in priprav. Izvirala je iz bogate tradicije in živahnega glasbenega dela, ki ga kažeta posebno zadnji dve desetletji 17. stoletja, in iz dejavnosti, ki se razodeva iz prizadevanj na drugih področjih duhovnega snovanja.

Domnevati smemo, da ji je bila po svoje nekaka predhodnica Societas Unitorum — Dizmova bratovščina (Die adelige Congregation der Dismas-

---

[33] Gl. Burton H., ib., 123.
[34] Prim. Steska V., ib., 40, 41.

brüder), ki jo je ustanovil idrijski cesarski upravitelj Wolf Sigismund von Kühnpach. Ta je v svojih pravilih predvidevala glasbeno kapelo, ki bi jo naj, ko bi bila osnovana, uporabljali za slovesnosti ob prazniku zavetnika sv. Dizma in za zadušnice umrlim članom.[35] Kako si je Kühnpach zamislil sestav kapele, ni razvidno, ker ga ni preciziral. Glede na to, da so bili na cerkvenih glasbenih korih potrebni in aktualni tako instrumentalisti kot vokalisti, naj je šlo za ta ali oni namen, je imel najbrž v mislih oboje.

Tudi ne vemo, ali, kako in kdaj je Societas Unitorum uresničila svoj namen ali določbo svojih pravil. Iz njih pa se kaže, da je bila kapela takemu združenju potrebna ne samo zaradi tujih vzorov, temveč tudi zavoljo lastnih nalog in ciljev. Naj jo je Dizmova bratovščina uresničila ali ne, ni toliko važno. Pomembno je predvsem, da je taka težnja bila in da jo je bilo treba prej ali slej izvesti. Morda je tudi to pospešilo ustanovitev Academiae Philharmonicorum, ki se je mogla ravnati po vsem, kar je bilo dotlej doseženega.

Tudi Academia Operosorum je morala čutiti potrebo po ustreznem glasbenem korpusu, ki bi ji bil na razpolago za njene slovesnosti. Na podlagi doslej znanih virov in z domnevo, da so operozi posredno ali neposredno težili h glasbeni dejavnosti in imeli v ta namen med seboj tudi dva glasbenika, Höfferja in Hočevarja, so dosedanja razpravljanja v tej smeri iskala zvezo med obema akademijama

---

[35] Gl. Theatrum memoriae nobilis, ac Almae societatis unitorum / Das ist Schau Bühne der Gedächtnuss der Adelichen und Gottseeligen Gesellschaft / der Vereinigten / zu Stättswehren Andenken eröffnet / In der Vhralten Haubt Statt Laybach 1688, izvirnik v DAS, inv. št. 131, I. 5 c. Člen 11 se začenja takole: »Wann dise Gesellschaft Ihr aigne Capellen haben wiert, soll sowohl jährlich die Haubt Andacht daselbst verricht, als sonst so einer abstirbt auf eine[n] darzu bestimbenden Tag die Seelen-messen daselbst gehalt[en] werden.« — Tekst navajam tu in drugod tako, kot je v izvirniku.

in posebej delež akademije operozov za glasbeno dejavnost pred ustanovitvijo akademije filharmonikov.[36]

Viri, ki jih prej nismo podrobno poznali, a so danes na razpolago, pa osvetljujejo to vprašanje bistveno drugače. Iz stilizacije prvega poglavja Pravil članov akademije filharmonikov v Ljubljani, glavnem mestu Kranjske, zvemo, da je bila ta akademija že prej zasnovana, toda ob koncu leta prvega po tisočsedemstotem po splošnem sklepu tako, kot sledi, ustanovljena.[37]. Ta podatek širi in daje nove možnosti pri razglabljanju o tem, kdaj je bila ustanovljena, kdaj je praktično začela delovati, kako je treba razumeti priprave za njeno ustanovitev, kakšne in katere so bile njene zveze z akademijo operozov.

Za leto ustanovitve Academiae Philharmonicorum se navajata leti 1701 in 1702. Zmedo glede nastanka je povzročil Dolničar s svojimi navedbami. V Epitome chronologica je namreč zapisal, da je bila akademija filharmonikov ustanovljena na pobudo kranjskega plemiča J. Bertholda pl. Höfferja leta 1702.[38] Ta podatek imajo tudi njegovi

---

[36] Prim. Leges Academiae Phil-Harmonicorum Labaci Metropoli Carnioliae Adunatorum, izvirnik v SKL. Prvo poglavje teh Pravil se začenja: »Quia Academiae Phil-Harmonicorum Labacensium, ante aliquot iam annos inchoatae, ast sub finem anni primi post millesimum septuagesimu[m], ut sequitur, de communi placito pactae finis hic est...«

[37] Tu in v nadaljevanju se deloma naslanjam tudi na poglavje Academia Philharmonicorum iz svoje Zgodovine I, 278 ss. Vendar razmeroma obilno novo gradivo omogoča širše vidike, bistveno izpopolnjuje dosedanjo podobo APh, vodi k novim, marsikdaj tudi drugačnim sklepom in zahteva tu pa tam tudi korekture. Razumljivo je tudi, da daje monografska obdelava tega poglavja iz slovenske glasbene zgodovine možnosti za drugačno zasnovo, kot jo ima cit. Zgodovina, v kateri je bilo treba kar najbolj koncentrirati razpoložljivo gradivo.

[38] Prim. Thalnitscher J. Gr., Epitome chronologica, continens res memorabiles, nobilis & antiquissimae urbis

Annales Vrbis Labacensis, kjer je omenil, da se je zbralo pri ustanovitelju Höfferju 14 ljubiteljev glasbe, ki so z njim vred sklenili ustanoviti akademijo in so ga izvolili za njenega prvega direktorja.[39]

Tisti, ki so poznali katerega teh Dolničarjevih spisov ali morda oba, a so jim bili drugi viri neznani, so seveda navedli, da je bila akademija ustanovljena leta 1702. Tako so pisali E. H. Costa, Friedrich Keesbacher, Peter pl. Radics in še nadaljnji pisci, ki so od njih prevzeli podatek, ko so v tej ali oni zvezi pisali o preteklem glasbenem življenju na Slovenskem.[40] Da so se Costa, Radics in Keesbacher naslonili na Dolničarja, potrujejo njihova izvajanja. Costa se na primer sklicuje na Dolni-

---

labacensis, metropolis inclyti Ducatûs, Labaci 1714, izvirnik v SKL. V tem »kronološkem pregledu, ki vsebuje spomina vredne dogodke imenitnega starodavnega mesta Ljubljane, slavne prestolnice vojvodine Kranjske«, pravi avtor za leto 1702: »Hoc anno Academia Phil-harmonicorum Labac. Authore Jo. Bertholdo ab Höffer Patritio Carn. initium caepit.«

[39] Gl. Thalnitscher J. Gr., Annales Vrbis Labacensis, podatek za 8. januar 1702: »Hat die Academi der HH: Philharmonicorum, musices cultorum d[en] anfang genomb[en], d[e]r anfanger ist H: J: Berthold v. Höffer, bey deme sich 14 eigenfunden, und den Schlus gema[c]ht, und ihme zum Direktor[e]n gestituirt.« — Tu se stilizacija povsem ujema z Epitome chronologica.

[40] K temu prim. Costa E. H., Die Academie Operosorum in Laibach, MHVK XV., 1861, 44; Keesbacher Fr., Nachtrag zur »Geschichte der philharm. Gesellschaft«, Erster Jahres-Bericht der phil. Gesellschaft in Laibach, Laibach 1863; isti, Geschichte der philharmonischen Gesellschaft in Laibach / gegründet 1702 / anlässlich der 200 jährigen Gründungsjubelfeier, Laibach 1901, ms., NUK, Ms.; Radics P. v., Frau Musica in Krain, Laibach 1877, 26; isti, Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach seit zwei Jahrhunderten 1701—1907 / nach der in Handschrift hinterlassenen Geschichte der Gesellschaft von Dr. F. Keescbacher im Auftrage der Direction neubearbeitet und ergänzt, ms., NUK, Ms. — Kaže, da je v cit. ms. Radics že spremenil svoje stališče glede leta ustanovitve akademije filharmonikov.

čarjev spis Epitome chronologica in še dostavlja, da se je nova akademija prek Höfferja navezala na akademijo operozov. Pokazalo se bo, da so take in podobne razlage vodile k nadaljnjim zmotam o značaju akademije filharmonikov in o njenih zvezah z akademijo operozov.

Dolničarjev podatek o ustanovitvi akademije filharmonikov v letu 1702 zavrača vrsta zanesljivih virov. Med njimi so na prvem mestu Leges Academiae Phil-Harmonicorum Labaci Metropoli Carnioliae Adunatorum, ki so najbolj verodostojne. Izključujejo vsak dvom in trdno postavljajo leto 1701 za ustanovitveno leto akademije filharmonikov. Dopolnjuje jih pečat akademije, ki nosi letnico 1701 (MDCCI), nanašajočo se gotovo na ustanovitev. Vidimo ga lahko na listini, ki jo je dala akademija 22. novembra leta 1705 svojemu članu in podporniku Jakobu Schellu pl. Schellenburgu kot potrdilo, da je plačal članarino za leti 1704 in 1705 v znesku 4 florintov in tem dodal še nadaljnjih 33 florintov in 20 krajcarjev, kar naj se obračuna pri članarini v naslednjih letih;[41] listino je podpisal tedanji direktor Janez Gašpar Gošel (Johann Caspar Goschl). Tudi Carl Seyfried Perizhoffer pl. Perizhoff auf Ehrenhaimb je v letu 1767 pravilno postavil leto 1701 za leto ustanovitve akademije.[42] To leto je kot ustanovitveno nekje drugje omenil tudi sam Dolničar,[43] ki so mu morale biti Leges znane, a so se mu,

---

[41] Gl. izvirnik v arhivu APh, NUK, Ms., brez sign.

[42] Prim. ustrezno listino v DAS, LIT. A, Nr. 1, mapa Academia Philharmonicorum. Tam pravi Perizhoff v dopisu z dne 22. X. 1767: »Erstlich dass diese Academia unter dem Fundatore, und respective primo Directore Weyl: Herrn Johann Berthold von Höffern zu Salfeld, Landes, und Hof-Rechts Assessorn in Crain, Land Ständischen Mitglied Ritterstands Im Jahr 1701. den anfang genohmen . . .«

[43] »Ac Philoharm. A. 1701, initium sumpsit fundatore J. Berth. ab Höffer, Patritio incl. ducatus Carnioliae, cui quidquid decoris habet, debet«, gl. Steska V., ib., 81.

kot kaže primerjava njegovih navedb v raznih spisih, dogodki v rekonstrukciji časovno kdaj pa kdaj pomešali.

Akademija filharmonikov je potemtakem formalno stopila v življenje leta 1701, se pravi v letu, ko so imeli operozi svoj prvi nastop v škofovski palači. Začetek in konec nastopa so naznanili bobni in trobente in v njegovem okviru je bil tudi koncert, ki so ga nedvomno izvedli filharmoniki.[44] Vir tega sicer ne pove precizno, a gradivo govori za to, da so mogli biti izvajalci le oni in da so se pri tej priložnosti tudi člani akademije filharmonikov prvič predstavili javnosti. Torej tudi podatek, ki govori o njihovem prvem javnem nastopu v letu 1702, ne more biti pravilen,[45] ker ga je treba glede na prikazano interpretacijo postaviti v leto 1701.

Začetek prvega poglavja omenjenih Leges pa ne pove le, da je bila akademija filharmonikov ustanovljena v letu 1701, ampak tudi, da je dejansko obstajala že prej. Po svoje potrjujejo to tudi Dolničarjeva navajanja v Annales, kjer je rečeno za leto 1700, da so imeli v Höfferjevi hiši 1. marca prijatelji glasbe sestanek in koncert (»actus academicus der H. Musicorum«).[46] Za čas pred tem letom Dolničar v svoji kroniki in tudi nikjer drugod ne omenja filharmonikov ali ljubiteljev glasbe, ki bi se sestajali zato, da bi skupno igrali. Vendar kaže, da ni vzroka za pomislek o možnosti takega muziciranja pred vstopom v 18. stoletje, ko bi se že lahko rodila ne le ideja o taki instituciji, ki je bila pozneje tako pomembna v ljubljanskem glasbenem življenju, ampak tudi zarisalo njeno prihodnje področje. Mi-

---

[44] Prim. Thalnitscher J. Gr., Annales Vrbis Labacensis; Dolničar poroča, da je bil prvi javni nastop operozov ob prijetni glasbi z godali in trobili. K temu še prim. Steska V., ib., 44.

[45] Prim. Dolničarjev podatek za 1702 v cit. Annales, ravno tam.

[46] Prim. ustrezni podatek v Dolničarjevih Annales, ib.,; Steska V., ib., 87.

sel o potrebi akademije filharmonikov ne utegne biti nič mlajša kot misel o potrebi akademije operozov. O tej poroča Dolničar v Annales, da so jo ustanovili leta 1693. Toda tudi operozi so dobili svoja pravila (leges academicae) isto leto kot filharmoniki in oboji so se leta 1701 prvič predstavili v javnosti. Kot je akademija operozov potrebovala pripravljalno obdobje, ki je po podatkih trajalo od 1693. do 1701. leta[47], ga je potrebovala tudi akademija filharmonikov. Le da zanjo ne vemo, koliko časa so trajale priprave. Ko bi bil Dolničarjev vir glede tega izčrpen in popoln, bi lahko verjeli, da so se začele leta 1700. Glede na gradivo in okoliščine, ki sem jih omenil, pa to ne zveni prepričljivo. Nasprotno, vse govori za to, da pri pripravljanju akademij operozov in filharmonikov, ki sta se obe dokončno formirali in si dobili vnanjo veljavo v istem letu 1701, časovno ni bilo bistvenih razlik.

Pri razmišljanju o tem bi morda utegnili sklepati, da je imela misel na akademijo filharmonikov svoj zarodek in začetek v akademiji operozov. Za to bi lahko po eni strani govorilo to, da je bil Höffer operoz, in po drugi domneva, da je Höfferja spodbudil k ustanovitvi akademije filharmonikov utemeljitelj akademije operozov Janez Krstnik Prešeren, s katerim je bil v tesnem stiku.[48] Posebno glede Prešernove vloge bi bil tak način razlaganja vabljiv, a tudi Höfferjeva funkcija pri tej zasnovi na prvi pogled ni brez vsega. Če bi veljala oba argumenta, bi se dalo sklepati, da je bila glasbena dejavnost pred formalno ustanovitvijo akademije filharmonikov organsko vključena v akademijo ope-

---

[47] Tudi Radicseva interpretacija o akademiji operozov (»... welche aber nach langem Vorbereiten erst 1701 ihre erste öffentliche Sitzung hielt«) se zdi povsem pravilna, prim. Radics P. v., Frau Musica in Krain, 26. — Ob danem gradivu tudi ni mogoče logično drugače sklepati.

[48] Gl. gradivo v KAL, fsc. 203/1.

rozov in da se je na prej omenjeno spodbudo v trenutku formalne ustanovitve akademije operozov, kjer ni bilo pravega mesta za glasbo, iz nje izločila kot na videz samostojna, a od nje v bistvu še vedno odvisna in z njo vsaj prek Höfferja, če že ne tudi organizacijsko povezana, akademija filharmonikov. S tako razlago so nekateri že soglašali in posamezni so jo celo sami tako ali podobno formulirali.[49] V tej smeri pa se še ponujajo momenti, ki vodijo k drugačnim sklepom.

Med njimi je tudi vprašanje Höfferjevega članstva v akademiji operozov. V njej je leta 1701, iz katerega so Apes aCaDeMICae operosum Labacensium,[50] omenjen »D. Joannes Bertholdus ab Höffer, Carn. Labac. Jud. Praet. Assessor-Devius«. Razen njega in drugih članov te akademije sta še dva zanimiva tudi z muzikalne strani, Hočevar in Maksimilijan Leopold baron Rasp, ki pa gotovo nista bila operoza zato, ker sta se tako ali drugače stikala z glasbo. Prav tako bi bila nadvse tvegana trditev, da je bil Höffer operoz zato, ker je bil muzik. Povsem nepravilno bi bilo, če bi ga hoteli v okviru akademije operozov tako obravnavati. Njene Leges academicae namreč pravijo, da je imela drugačne interese. V njena delovna področja glasba ni bila vključena.[51] Zato je jasno, da Höffer

---

[49] V tem smislu sta pojmovala APh n. pr. Costa in Radics. Prim. Costa E. H., ib., 44; Radics P. v., Frau Musica in Krain, 26. Radics pravi: »Im innigsten Anschlusse an diese gelehrte Akademie und gleichsam aus ihrem Schosse heraus erstand dann sofort 1702 die Academia Philo-Harmonicorum« (ib., 26). Sorodno je v cit. rokopisu, ib., mislil tudi Fr. Keesbacher.

[50] Gl. Apes ACaDeMICae Operosorum Labacensium, sive institutum, leges, scopus, nomina, et symbola novae academiae sub apum symbolo Labaci adunatae, orbi literario exhibitae cum oratione inaugurali in primo conventu publico ad proCeres AeMonae DICta, izvirnik v SKL.

[51] S čim naj se ukvarjajo operozi, je razvidno predvsem iz čl. 4 Leges academicae. Ta določa, naj vsak ud izpiše, kar najde važnega v raznih knjigah in se sklada

ni bil njen član kot glasbenik, ampak kot pravnik in široko razgledan humanist. Pravilnost takega pojmovanja še potrjuje dejstvo, da je v akademiji operozov naveden v trenutku, ko je obstajala že tudi akademija filharmonikov, v kateri je po podatkih opravljal celo dolžnost direktorja. Tam se je zdaj koncentriralo vse glasbeno delo, ki bi v akademiji operozov, tudi če bi ta v svojem pripravljalnem obdobju imela kaj opraviti z glasbo, nikakor ne bilo več potrebno.

Ob tem se postavlja še vprašanje, ali je sodeloval Höffer že pri pripravljanju akademije operozov. Tega ne moremo ne zanikati ne potrditi, ker nimamo potrebnih virov. Upravičeno pa smemo domnevati, da je bil med tistimi, ki so snovali to združenje. Saj so verjetno postali operozi leta 1701 predvsem tisti, ki so se dotlej trudili za realizacijo akademije.

Kaže torej, da je bil tudi Höffer med snovalci akademije operozov. Gotovo pa je, da je bil eden snovalcev akademije filharmonikov. Ne le to. Vsi viri so si edini v tem, da je bil njen utemeljitelj.[52] To obenem pove, da je moral biti tudi osrednja osebnost pri njenem pripravljanju.

Kakšna naj bi bila potemtakem Prešernova vloga pri ustanavljanju akademije filharmonikov? Zveze med njim in Höfferjem so nekajkrat izpričane. Dolničar pravi, da je bil Prešeren Höfferju nekak protektor, ko je ta v Salzburgu študiral pravo.[53] Gradivo priča tudi o njunem dopisovanju v

---

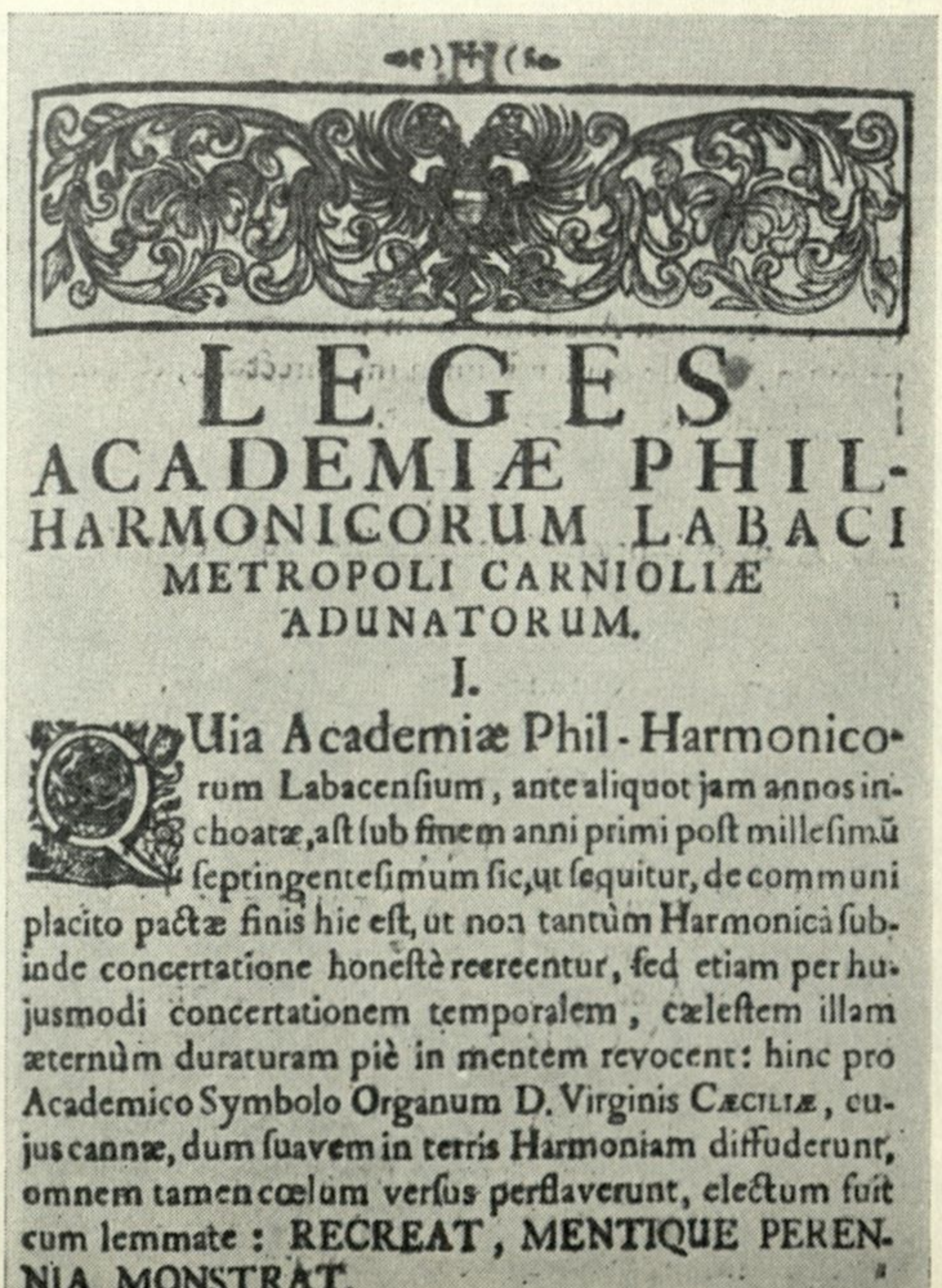
z njegovimi zmožnostmi, pristavi svoje opazke, zbere, uredi in izda pod naslovom »Eruditiones Operosorum Labacensium Theologicae, Juridicae, Medicae, Politicae etc.«. V družbo teh disciplin glasba očitno ni sodila. K temu prim. Steska, ib., 45, 46.

[52] Prim. v op. 42 cit. listino, DAS, LIT. A, Nr. 1; Steska V., ib., 81; Thalnitscher J. Gr., Epitome chronologica, id.; isti, Annales Vrbis Labacensis, prav tam. K temu še prim. vire in podatke, navedene v op. 39.

[53] Prim. Thalnitscher J. Gr., Theatrum Memoriae Nobilis, ac Alma Societatis VNITORVM. Das ist Shau



Portret
Janeza Gregorja
Dolničarja
(po bakrorezu
v Dolničarjevi
Miscelanei P. II,
primerek v SKL)

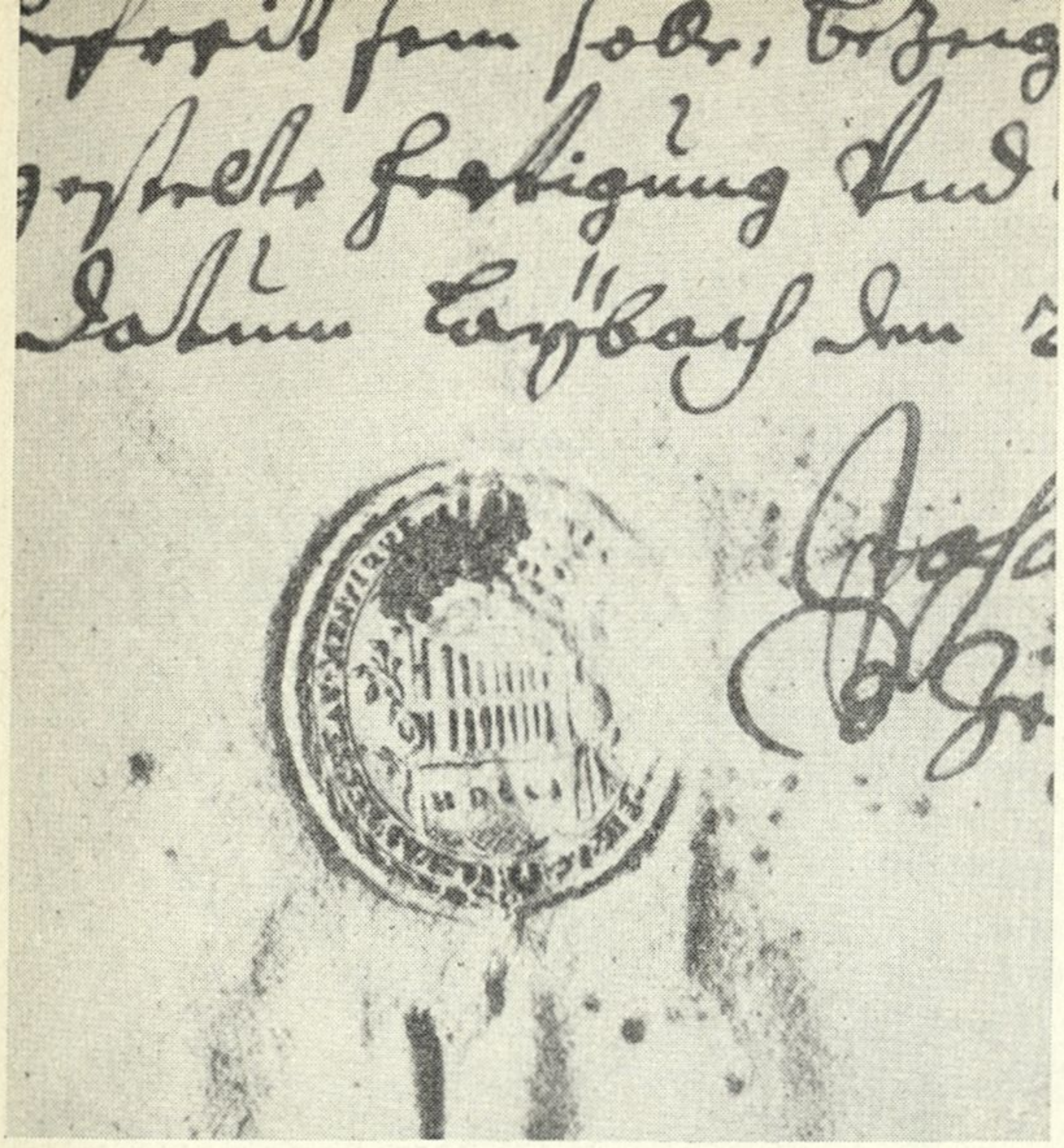


LEGES
ACADEMIÆ PHIL-
HARMONICORUM LABACI
METROPOLI CARNIOLIÆ
ADUNATORUM.

I.

QUia Academiæ Phil-Harmonicorum Labacenſium, ante aliquot jam annos inchoatæ, aſt ſub finem anni primi poſt milleſimũ ſeptingenteſimum ſic, ut ſequitur, de communi placito pactæ finis hic eſt, ut non tantùm Harmonicâ ſubinde concertatione honeſtè recreentur, ſed etiam per hujusmodi concertationem temporalem, cæleſtem illam æternùm duraturam piè in mentem revocent: hinc pro Academico Symbolo Organum D. Virginis Cæciliæ, cujus cannæ, dum ſuavem in terris Harmoniam diffuderunt, omnem tamen cœlum verſus perflaverunt, electum fuit cum lemmate: RECREAT, MENTIQUE PERENNIA MONSTRAT.

Fragment
iz Leges Academiae
Phil-Harmonicorum
Labaci Metropoli
Carnioliae
Adunatorum



Pečat akademije filharmonikov (fragment potrdila APh Jakobu Schellu pl. Schellenburgu, izvirnik v arhivu FD, NUK, M.)

Simbolna vinjeta z imenom, geslom in grbom operoza J. J. Hočevarja (v. Apes academicae)

letih Prešernovega bivanja v Rimu 1689—1691.[54] Njune stike potrjuje tudi testament, v katerem Prešeren ni obšel Höfferja. Potem ko je navedel volila dekanu Janezu Antonu Dolničarju in kanonikom Janezu Picchi, Juriju Wetstainu, Juriju Gladiču in Frančišku Godefridu pl. Pilligrazu, je zapisal, da zapušča svojo uro Höfferju.[55] Šele nato sledijo volila Lorenzu pl. Wolwizu, vikarju Mihaelu Killerju, kaplanu Ludviku Kobalu, Štefanu Florijančiču, sestri Mariji, služabnikom in bratu Juriju. Če ta vrstni red ni slučajen, ampak pretehtan, je dobil v njem Höffer vsekakor častno mesto.

Stiki med Prešernom in Höfferjem so bili potemtakem tesni. Sledimo jim vse od Höfferjeve mladosti do Prešernove smrti. Prešeren je kot ugleden in starejši izobraženec utegnil vplivati na Höfferja pri nastajanju in oblikovanju njegove osebnosti. Domnevno ga je pritegnil tudi k sodelovanju pri pripravljanju za akademijo operozov, če je pri tem Höffer res tako ali drugače delal. Ko je akademija nastala, ga je morda Prešeren z njo tako povezal, da je postal njen član.

Spričo teh zvez bi bilo prav mogoče, da bi bil Prešeren vplival na Höfferja glede ustanovitve aka-

---

Bühne der Gedächtnus der Adelichen, vnd Gottseeligen Gesellschaft der Vereinigten su Stätts wehrenden andenken Eröffnet In der Vhr-alten Hauptstatt Laybach Anno. 1688, izvirnik v SKL. Potem, ko govori o Höfferjevih starših in njegovi mladosti, nadaljuje: »...Dise seyne Elt[e]rn hab[e]n Ihr liebwertesss Söndl in bester zuht auferzog[e]n, vnnd noh volbraht[e]n münd[e]rn, vnnd höhe[e]rn Shuell[e]n naher Salzburg ad jura geshikt, wosselbst Er vndter Direction des Vortrefflih[e]n Joh: Bapt: Presh[e]rn, welher damahls denen Theologishen wüssenschaftt[e]n obgeleg[e]n, trefflih woh. zugenomb[e]n...«.

[54] Gl. KAL, fsc. 218/21.

[55] »Domino Joanni Bertholdo âb Höffer do, et lego horologium meum vulgo Feldtuhr nominatum«, gl. prepis izvirnika v KAL, fsc. 203/1.

demije filharmonikov. Dvomim pa, da bi pri tem ugibanju ali celo sklepanju smeli seči tako daleč. Predvsem ni od nikoder znano, da bi se bil Prešeren odlikoval tudi glasbeno, čeprav je skoraj gotovo, da je bil v glasbi toliko verziran kolikor večina tedanjih izobražencev; v širokem pomenu besede je bil vsaj njen večji ali manjši ljubitelj. To se seveda še ne pravi, da bi se neposredno ali intenzivneje ukvarjal s te vrste umetnostjo. Höfferja bi bil pač mogel seznaniti s takimi akademijami in z njihovo strukturo. A to menda ni bilo potrebno. Höffer, muzik s širokimi obzorji in obsežnimi zmožnostmi, jih je gotovo poznal sam. Nedvomno mu je bilo mnogo do tega, da ustanovi tako akademijo v svojem rojstnem mestu. Za to ni potreboval Prešernovih spodbud. Sodelovanje med Prešernom in Höfferjem bi moglo vplivati le toliko, kolikor bi bil utegnil prvi med pripravami za akademijo operozov drugega navdušiti za ustanovitev sorodne glasbene institucije. Za to tezo pa ni argumentov, ki bi ji govorili v prid. V najboljšem primeru smemo zaradi tega Prešernu pripisati le posredno vlogo pri porajanju akademije filharmonikov, vlogo, ki je načelno izvirala iz njegovega splošnega kontakta s Höfferjem in je ni mogoče ali vsaj ni treba reducirati na konkretno spodbudo. Prvenstvena vloga pa gre vsekakor Höfferju in sekundarna morda še komu iz njegovega glasbenega kroga. Tako kaže, da je imel Prešeren ob ustanovitvi akademije filharmonikov podoben ali še celo manjši delež kot Höffer pri ustanovitvi akademije operozov. Ta je bil operoz, medtem ko Prešeren ni bil med filharmoniki; in tudi v kaki drugi obliki ga viri ne omenjajo v zvezi z njimi.[56]

---

[56] Prim. Cvetko D., ib., 280, 281. — Cit. delo sicer dopušča Prešernov prispevek pri ustanovitvi APh tako, kot je razvidno na str. 281. Nadaljnji viri pa vodijo k sklepom, ki možnosti omenjenega prispevka eleminirajo ali ga omejujejo tako, kot kaže gornji tekst.

Akademije filharmonikov torej ni mogoče pojmovati tako, da bi bila zrasla iz akademije operozov ali da bi bila njena veja. Bila je samostojna organizacijska forma in za to je imela vse pogoje. To posredno potrjujejo tudi Leges academicae in Leges Academiae Philharmonicorum. Ne tu ne tam ni nič konkretnega, kar bi ju vezalo v tem smislu, da bi lahko sklepali o kakršni koli odvisnosti akademije filharmonikov od akademije operozov. Če bi bila, bi jo bila morala pravila kako določati. Če že ne pravila Academiae Operosorum, pa vsaj pravila Academiae Philharmonicorum.

Dejstvo, da gre v vsakem primeru za samostojno institucijo, seveda ne zavrača možnosti sodelovanja in splošne duhovne povezanosti med obema akademijama, ki sta bili navsezadnje plod enakih ali podobnih teženj in dejavnosti, v katerih so ob koncu 17. in v začetku 18. stoletja nastajale še nadaljnje sorodne oblike. Vse so bile, najsi so se dokončno formirale ali le pripravljale, odsev izredno vitalne, humanistično in enciklopedično orientirane dobe. Institucije med seboj seveda niso bile izolirane. Tudi akademiji filharmonikov in operozov ne. Šli sta sicer vsaka svojo razvojno pot, a sta tudi sodelovali. O tem priča koncert ob prvem javnem nastopu operozov; pripisujemo ga filharmonikom. O tem govori tudi to, da je bil Höffer operoz in da je bil razen njega v akademiji filharmonikov delaven še Hočevar iz akademije operozov. Te in še drugačne oblike sodelovanja, ki so najbrž bile, pa kajpada ne smejo in ne morejo biti povod ali razlog za to, da bi izvajali napačne sklepe okrog rojstva in oblike akademije. Nasprotno. Skupno z drugimi prikazanimi momenti potrjujejo, da je imela vsaka institucija, akademija operozov in akademija filharmonikov, svoje področje in lastno razvojno pot, kar ne le ni zaviralo sodelovanja, ampak ga je v danih okoliščinah celo zahtevalo, ne da bi bilo to kateri koli v škodo.

O strukturi akademije filharmonikov[57] in značaju njenega dela pripovedujejo razločno in v vseh potrebnih podrobnostih njena pravila. V prvem členu pravijo, da ima akademija namen, da se filharmoniki ne le kdaj pa kdaj z ubranim igranjem dostojno razvedrijo, ampak s časnim igranjem pobožno v spomin pokličejo ono nebeško, ki bo večno trajalo: zato so bile izbrane za akademski simbol orgle nebeške device Cecilije, katerih piščali so prijetno sozvočje po zemlji razlivaje vsakogar tudi k nebesom povzdigovale, z geslom: POČITEK DAJE, DUHU PA NEMINLJIVOST KAŽE.[58]

---

[57] Akademijo filharmonikov so razni viri zapisovali in imenovali različno: Academia Philharmonicorum, Academia Phil-Harmonicorum, Academia Philoharmonicorum, Academia Phil Harmonicorum in podobno. Filharmoniki so zapisani tudi kot Academici Philo-harmonici in še na razne druge načine. Gošel je v svojem testamentu imenoval akademijo Academia Caeciliana, Dolničar Academia Phil-harmonicorum Labacensium ali Academia Philharmonicorum Labacensis. V smislu Leges je bila Academia Phil-Harmonicorum Labacensium. Za naziv, kot je razviden z naslovne strani (Academia Philharmonicorum Labacensis), sem se odločil glede na smisel institucije, pa še glede na razne tuje akademije, katerih imena so po navadi temu podobna.

[58] V izvirniku: »Quia Academiae Phil-Harmonicorum Labacensium, ante aliquot iam annos inchoatae, ast sub finem anni primi post millesimu[m] septuagesimum sic, ut sequitur, de communi placito pactae finis hic est, ut non tantum harmonica subinde concertatione honeste recreentur, sed etiam per huiusmodi concertationem temporalem, caelestem illam aeternum duraturam pie in mentem revocent: hinc pro Academico Symbolo Organum D. Virginis Caeciliae, cuius cannae, dum suavem in terris harmoniam diffuderunt, omnem tamen coelum versus perflaverunt, electum fuit cum lemmate: RECREAT MENTIQUE PERENNIA MONSTRAT«. Gl. Leges Academiae Phil-Harmonicorum Labaci Metropoli Carnioliae Adunatorum, izvirnik ravno tam. Geslo je mogoče formulirati v slovenščini tudi drugače, ne da bi se zato spremenil smisel, n. pr. Poživlja in kaže umu pot v večnost ali Krepi in kaže trajne vrednote duha, Za oddih in duhu večnega zrcalo in tako dalje. Tekst cit. Pravil je deloma, kolikor so ga zanimala, omenil tudi

Že iz vsebine tega članka lahko razberemo, da so bile ljubljanski akademiji filharmonikov za zgled njene starejše italijanske vrstnice, v katerih so se tudi zbirali člani zato, da so skupno muzicirali.[59] Accademia Filarmonica v Veroni je imela za cilj, da so se njeni člani vadili v glasbi in jo gojili.[60] To so v bistvu hotele tudi druge italijanske akademije in njihove francoske sorodnice. Člani Académie des Beaux-Arts v Lyonu, ustanovljene šele 1713, so navajali, da se udejstvujejo v glasbi, ker bi se radi izpopolnjevali v tej umetnosti.[61] Lahko bi navedel še vrsto drugih primerov. A že iz teh je razvidno, da so bili osnovni cilji vsem akademijam bolj ali manj skupni, naj so bile tu ali tam.

Ljubljanska akademija se je zgledovala po tujih tudi glede simbola in gesla. Instrumenti so bili za institucije, ki so se posvečale glasbi, najbolj naraven motiv za simbole. Med njimi so bile posebno priljubljene orgle, ki jih je za svoj simbol sprejela tudi naša akademija filharmonikov. Naj za primerjavo omenim, da so si jemale simbole tudi akademije, ki so imele drugačne cilje in v svojem področju niso imele glasbene umetnosti, kot sicer mnoge italijanske in francoske institucije te vrste, v katerih se je delitev delovnih področij deloma iz-

---

Dolničar (gl. Steska V., ib., 81). — Leges Academiae Phil-Harmonicorum je ljubeznivo prevedel Kajetan Gantar, ki je oskrbel tudi prevode za tiste latinske tekste, kjer drug prevajalec ni posebej naveden.

[59] Te so v Ljubljani v času, ko se je snovala in osnovala APh, očitno dobro poznali. To potrjuje tudi Dolničarjeva Miscelanea, ki obsega več primerov organizacijskih form in načina dela italijanskih akademij. Gl. gradivo v SKL. Navajal in uporabil ga bom še kasneje.

[60] Gl. Turrini Giuseppe, L' Academia Filarmonica di Verona dalla fondazione (Maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico. Verona 1941, Atti e memorie della Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona, Serie V, Vol. XVIII.

[61] Prim. Vallas Léon, La Musique à Lyon au dixhuitième siècle, Lyon 1908, 8.

vedla šele pozneje.[62] To kaže na podobnost vnanjih oblik, ki je bila na splošno značilna za akademije ne glede na to, katere in kakšne so bile njihove naloge. Kljub različnosti so si bile torej navsezadnje v načelu tudi s te strani sorodne, naj so gojile znanosti ali umetnosti ali pa oboje. Tudi ljubljanska Academia Operosorum je imela svoj simbol: čebelo. Utemeljevala ga je s tem, da ji je poglavitni namen zbirati iz cvetov raznih piscev snov v celoto.[63]

Kot so se razlikovali simboli, so se med seboj razlikovala seveda tudi gesla akademij. Ta so bila po svoje v skladu s cilji in tako formulirana, da so stregla pojmovanju nalog in nazivom. Na primer Unisoni Accademici v Perugi so izpovedovali prijateljstvo v združevanju in gojenju znanosti in umetnosti; to naj razloži pojasnilo: »... In ker pravijo, da je ljubezen učiteljica glasbe, ki ji je lastna enotnost, to je skladnost glasu nič manj kot skladnost glasbenih instrumentov, zato so sklenili dati svojemu akademskemu društvu ime Unisono, da bi s tem pokazali, kako želijo biti složni tako v dobrohotnosti kakor v kreposti.«[64] Podobne variante

---

[62] Organizacijsko so bile razne akademije različne. Tu so se družili predstavniki raznih vej umetnosti in znanosti, tam zopet predstavniki ali umetnosti ali znanosti. Baïfovo združenje je bila Académie da poésie et musique. Ti dve veji sta bili v skupni organizacijski formi radi povezani zlasti v 17. in še v 18. stoletju, ko so v njiju iskali in tudi našli mnoge skupnosti. K temu prim. Reese G., ib., 385, 400, 401; Burton H., ib., 122—143.

[63] Gl. Leges academicae, izvirnik v SKL; Steska V., ib., 45, 46.

[64] V izvirniku: »...E perchè dicesi, essere Amore Maestro della musica ‚Musicam docet Amor' di cui è proprio l'Vnisono, cioè la concordia della voce non meno che degli Strumenti musicali; quindi presero mottino di date alla loro Raunanza Accademica il nome di Vnisona, per additare, che voleuano essere concordi non meno nella beneuolenza, che nell'esercizio della virtu«, glej Garuffi G. M., Italia accademica, Rimini 1688, 163.

z etičnim nadihom kažejo gesla tudi drugod, prav tako v ljubljanskem primeru.

Simbol in geslo, oboje je bilo značilno za pot, ki naj bi jo hodila ljubljanska akademija filharmonikov. Ni pa znano, da bi imeli razen splošnega akademskega simbola njeni člani še svoje posebne ali osebne simbole in akademska imena, kot so jih imeli operozi. Akademsko ime Devius je dobil Höffer kot operoz in ne kot član akademije filharmonikov. Ob sprejemu v akademijo operozov je slavnostni govornik Janez Štefan Florijančič (Florian-tschitsch de Grienfeld) razložil to ime. V parafrazi latinskega teksta zveni njegova razlaga takole: »DEVIVS zato, ker poletava (kakor čebela) od cvetlice do cvetlice ter nabira med za naš panj. DEVIVS ne izvira sicer od nikoder drugod nego od DE VISV (po vidu), in če trdim, da ti nisi Devius samo od tod (sc. od de visu), ne zameri! Narobe, vztrajaj še dalje tako ob svojem deviare (zahajanju v stran od poti), I DE VSV (hodi po običaju) in kakor si vajen ter še naprej odvzemaj (VIDVES) cvetlicam med, ki ga izdihavajo!«[65] S tem je hotel Florijančič kljub svojevoljnemu tolmačenju anagrama, za katerega je napravil koncept Janez Gregor Dolničar, prikazati Höfferjev značaj. Temu nameni je služil tudi tekst Allusio ad symbolum pod

---

[65] Tekst Florijančičeve razlage se glasi: »DEVIVS, dum ab hoc ad illum, & ab illo ad alium florem divolitat, mella pro alueari nostro extracturus, devius non est, nisi DeVISV, & cùm hinc tantùm te devium negem, parce! imo perge ulteriùs sic deviare, I DE VSV & more tuo, spirantésque mella flores melle VIDVES«, gl. Apes ACaDeMICae v Dolničarjevi Miscelanei P. V., SKL. K temu prim. tekst v moji Zgodovini I, 278, 279; v pričujoči razpravi je tekst popolnoma skladen z izvirnikom. — Prevod oziroma razlago izvirnega latinskega teksta je oskrbel Anton Sovrè. Po njem pomeni adjektiv devius v splošnem vse, kar leži proč od poti, kar je oddaljeno od shojenih steza in torej težko dostopno; v pregnantnem smislu pa je devius človek ali žival (čebela!), ki se pase ali blodi v nehodnih krajih.

Höfferjevim simbolom z vinjetami, grbom in akademskim imenom v Apes ACaDeMICae. Razumeti ga je treba kot pogovor, v katerem si simbol in gledalec (odmev) menjaje odgovarjata: »Jo'jme! Nikogar ni tu? / Je! / Torej se motim! / Razloži mi znamenja! / Vprašaj! / Je to steza, ki jo roji pre-zirajo? / Tako je! Polna medu je! / In ga dajè! / Vendar to strma je pot? / Zaupaj! Mar misliš, da bom našel odmev med delavnimi (operozi)? / Boš! / Mar išče (sc. moj odmev) roje? / Gre (za njimi). / In od njih mi bo pripravljen spomenik? / Utrl bo (sc. odmev). Popotnik samotni, odšel bom! Pošiljam ti otožen pozdrav! / Idi! Prosta ti pot!«[66] Prej omenjeni anagram in ta Allusio ad symbolum se torej po smislu bistveno ujemata. Duhovita pojmovna igra ima svoj globoki pomen. Poznejše razpravljanje bo pokazalo, da je pravilno zajela značilnosti Höfferjeve osebnosti, ne le, kolikor se nanašajo na njegovo delo v akademiji operozov, ampak tudi med filharmoniki.

Za primerjavo naj spomnim, da je imela svoje simbole tudi Societas Unitorum.[67] V skladu z določili je moral tudi Höffer kot njen član oskrbeti za njeno spominsko knjigo svoj grb in simbol in

---

[66] Izvirnik: »Heu me! nullus adest? est! devio! Signa refer? fer: / Haec est, quam calcant agmina, semita? Ita; / Melle redundat! dat. via sit licet aspera? Spera / Fors Operosum, Echo me fore reris? eris. / Agmina quaerit? it. Hinc monumenta parabit? arabit / Devius, Ibo; vale flebile mitto tibi. I.« Prim. Apes ACaDeMICae, id. — Po razlagi K. Gantarja ima v tej zvezi lat. devio lahko tudi smisel: čeprav sem devius (tisti, ki hodi po stranskih, nehojenih, osamljenih poteh), vendar nisem devius, ker je še nekdo tu, in ne samo eden, ampak moj odmev bo dosegel še cele roje operozov (podjetnih, marljivih čebel).

[67] § 9 določil Dizmove bratovščine pravi: »Sobald einer Einuerleibt wird, soll sich eigenhendig in dass gedechtnussbuch einschreiben. Dan sein Wappen, vnd Sinnbild in dasselbe mahlen Lassen.« Prim. Theatrum memoriae nobilis, ac Almae societatis unitorum, id. — Societas Unitorum je bila bratovščina s prvenstveno reli-

vnesti vanjo svoje podatke. Simbol z grbom mu je najbrž naredil zgodnjebaročni slikar Andrej Trost ali kdo iz njegovega kroga. Ta je delal grbe tudi za posamezne operoze v Apes ACaDeMICae. Na listu, ki je bil v spominski knjigi Dizmove bratovščine namenjen Höfferju, je spodaj v sredini njegov lastnoročni tekst.[68] Levo od teksta je Trost, če je bil on ta mojster, narisal globus, odprto knjigo, šestilo in daljnogled. Na desni strani od teksta je vrsta tedanjih instrumentov: harfa, kornet, lutnja, viella, šalmaj in flavta (Blockflöte). Nad grbom je napis Der Unermüdete, ki je domnevno imel v Societas Unitorum podobno vlogo kot na primer Devius pri operozih. Nad tem je kronogram DoneC tIbI reqVIesCaM. Kot lastnoročni vpis pove tudi ta, da je stopil Höffer v Dizmovo bratovščino leta 1709, torej precej pozneje, kot ga srečamo v akademijah filharmonikov in operozov. Zasnova simbola dobro karakterizira Höfferjevo zanimanje za znanost in glasbo in je v skladu s tem, kar je njegov nosilec dajal filharmonikom in gotovo tudi operozom.

Florijančič, ki ni bil le član akademije operozov, ampak tudi Societas Unitorum, je ob slavnostni inavguraciji razložil tudi Hočevarjevo akademsko

---

gioznimi nameni in zato seveda ne spada v to vrsto kot n. pr. Academia Operosorum in Academia Philharmonicorum, ki sta imeli drugačen pomen in drugačne cilje. Vendar se zdi, da jo smemo kljub temu imeti za nekako uvodno stopnjo obeh navedenih akademij, ki sta sicer oblikovno in vsebinsko iskali svoje vzore drugod. K tej domnevi navaja časovno zaporedje v nastajanju združenj, ki je utegnilo imeti na tem prostoru neko organsko povezanost; dopuščajo pa jo tudi podobnosti, ki jih kaže medsebojna primerjava.

[68] Tekst je: »Johann Bertholdt von Höffer zu Salfeldt, Einer löbl. Laa [Landschaft] in Crain der landts und Hoffrechtes Beysitzer vndt einer löbl. Academie Philharmonicorum Labacensium Academicus den 17. Septembris Ao. 1709«, gl. Theatrum memoriae nobilis, ac Almae societatis unitorum, id. — Podobno formo imajo tudi simboli z grbi in vpisi drugih članov te bratovščine.

ime Candidus: »CANDIDUS je bil nam, operozom, pravzaprav tisti, o katerem je treba govoriti (DICANDUS), ker bo izdal dela, ki se jih bomo morali mi učiti (DISCUNDA) in bodo drugim koristna.[69] Tu je govornik nedvomno mislil na Hočevarjeve astronomske razprave. Ne samo na znanost, tudi na umetnost in s tem prav tako na glasbo je menda merila misel v Allusio ad symbolum pod njegovim simbolom v Apes ACaDeMICae: »Cvetje beroča čebela le čiste si lilije išče, / sredi večernih poljan — beli njih vrhi rastó. / Mene pa žene le tja, kjer srca prečista cvetijo: / ta moji muzi so všeč, srčno jih rada ima. / Lilije čiste — mar ne odsevajo čistost srca nam? / Muzam je čisto predan Kandidus sredi čebel.«[70] Za delo, ki ga je glasbeno opravil Hočevar, se anagram in Allusio ad sybolum smiselno najbrž dopolnjujeta.

Kdo od operozov bi bil razen Höfferja in Hočevarja[71] morda še med filharmoniki, za to nimamo

---

[69] Izvirnik: »CANDIDUS Operosis nobis proprie DICANDUS fuit, quod DISCUNDA sit prodituru nobis atque aliis profutura«, gl. Apes ACaDeMICae, id.

[70] Izvirnik: »Hesperiis niveo, quae crescunt vertice campis / Candida flori, legens, lilia quaerit apis / Natura dictante feror, qua candida corda / Florent, haec adamans, haec mea musa colit / Candida nonne animi candorem lilia monstrant / Candidus est musis, Candidus inter apes«, gl. Apes ACaDeMICae, id. — Po razlagi K. Gantarja imajo posamezni lat. pojmi razne pomene. Hesperii campi: pesniški izraz (»večerne poljane«); hesperius prvotno pomeni »večerni«, nato »zahodni«, nazadnje »italijanski«. Apis florilegius: pesniški izraz (»cvetje beroča čebela«), povzet po Ovidu, Met. 15, 366 (apis florilegens). Adamans: pt. praes. act. glagola adamare, ki pomeni »silno vzljubiti«, »strašno rad imeti« itd.; prim. Sen. ep. 71, 5.Candidus: ta beseda ima v latinščini mnogo pomenskih odtenkov in se kot taka ne dá prevesti v celoti. Pomeni lahko bel, snežen, čist, neomadeževan itd. Avtor je v duhovitih besednih igrah spretno izkoristil vse pomenske odtenke tako, da so verzi v svoji klasični izbrušenosti adekvatno neprevedljivi.

[71] Catalogus v Apes ACaDeMICae, id., ga navaja: D. Joan. Georg. Gotscheer. Carn. Rudolphswerten, J. U.

podatkov. Academia Philharmonicorum ni zapustila takega članskega seznama kot Academia Operosorum, zato ne moremo v zaželeni smeri ugotoviti nič konkretnega.

Kaže, da so v akademiji operozov poznali in upoštevali zmožnosti, ki so karakterizirale njihove člane. O tem živo pričata razlagi Hočevarjevega in Höfferjevega simbola, ki sta za nas še posebej zanimivi.

Primerjava prvega člena pravil akademije filharmonikov in operozov kaže, da glede osebnih simbolov in akademskih imen filharmoniki niso sledili operozom. Morda so viri pomanjkljivi? Menda ne. Carl Seyfrid Perizhoffer pl. Perizhoff sicer pripoveduje, da je ta ali oni postal član akademije filharmonikov, ko se je lastnoročno vpisal v »akademski album«,[71a] za katerega pa ne pove, kaj naj bi sicer še obsegal. Osebnih simbolov in akademskih imen očitno ni, ker bi bil to Perizhoffer gotovo omenil, kot filharmonik navedel tudi svoje akademsko ime in bi bilo to razvidno tudi iz mnogih drugih virov. Ko se je Höffer vpisal v knjigo Societas Unitorum, bi bil po vsej verjetnosti dodal svoje akademsko ime, če bi ga imel v akademiji filharmonikov. Sicer tudi imena Devius ni navedel in niti ne, da je operoz. Zakaj ne, ne vemo, saj je bil leta 1709 menda še član akademije operozov. A to za nas ni toliko važno, čeprav je karakteristično. Važnejše je, da je k drugim svojim podatkom pripisal: »... einer löbl. Academi Philharmonicorum Labacensiu[m] Academicus«, a brez akademskega imena.

D. & Crim. Cav. Jud. — Candidus. — Da je bil član APh, potrjujejo naslovne strani del, ki so bila z njegovo glasbo uprizorjena v ljubljanskem jezuitskem gledališču. Tam je tudi omenjeno, da je bil »Phil-Harmonico Labacensi«, gl. gradivo v SKL.

[71a] Prim. vir v DAS, LIT. A, Nr. 1, listina z dne 22. X. 1767.

Zakaj Academia Philharmonicorum za svoje člane ni uvedla osebnih simbolov in akademskih imen, ne vem razložiti. Primerjava z njenimi italijanskimi sorodnicami ne dá zadovoljivega odgovora. Ljubljanska akademija se je menda ravnala po tistih italijanskih, ki niso imele navade, da bi svojim članom ob vstopu dajale akademska imena. Za to domnevo pa ni gradiva, ki bi jo potrdilo. Tako ostanemo brez rešitve vprašanja, zakaj, iz kakšnega razloga so se ljubljanski filharmoniki odrekli praksi, ki je bila zaželena in predpisana v akademiji operozov in prej celo v Societas Unitorum in bi tudi za njihovo akademijo navsezadnje ne bila nepomembna.

V svojem drugem členu pripoveduje Leges Academiae Phil-Harmonicorum, da so akademijo doslej sestavljali samo glasbe veščaki. Vendar je bilo zdaj, to je leta 1701, sklenjeno, da je mogoče v prihodnje pridružiti še druge, namreč ljubitelje glasbe, ker tudi te zajema splošno ime filharmonikov.[71b] Vendar naj ne bo dejanskih akademikov nikdar več kot 31, razen če so ravnatelj in člani načelstva za to, da se poveča njihovo število.[71c]

Ta člen je značilen in zanimiv z več strani. Predvsem znova potrjuje to, kar je povedal že prvi člen Leges, namreč, da je akademija filharmonikov obstajala že pred letom 1701. O stanju pred tem letom pa še pravi, da so akademijo tedaj sestavljali

---

[71b] Kako je bilo v praksi, prav tako pripoveduje Perizhoffer, gl. cit. vir. K temu se bom še vrnil, a naj že tu izrazim domnevo, da velja Perizhofferjevo opisovanje najbrž bolj za poznejše razdobje APh kot za začetek.

[71c] Izvirnik: »Academiam hanc etsi hactenus soli musices periti constituerint, placuit tamen et alios musices scilicet amatores imposterum aggregari posse, quod et hi sub generali Phil-Harmonicorum nomine contineantur. Numerus tamen actualium Academicorum numerum trigesimum primum, nisi de consensu unamini Directoris, et Officialium, haud quaquam transcendat.« Prim. Leges Academiae Phil-Harmonicorum, id.

samo taki, ki so bili vešči v glasbi, to je tehnično izurjeni in gotovo tudi sicer talentirani muziki. Ta formulacija zahteva podrobnejših pojasnil in zastavlja nekatera vprašanja.

Po eni strani navaja stilizacija k domnevi, da se je akademija tako imenovala že prej in da je morda celo že imela nekakšna pravila, po katerih se je ravnala. Kako bi se sicer v njej že nekaj let pred 1701, kot izvemo iz prvega člena Leges Academiae Phil-Harmonicorum, družili sami v glasbi izurjeni ljudje! Vendar manjka gradivo, ki bi to domnevo podkrepilo in potrdilo.

Po drugi strani pa iz omenjene formulacije ni jasno, kdo so bili v glasbi izurjeni — musices periti, ki so sestavljali akademijo pred 1701. Poklicni muziki? Ali morda v glasbi do kraja izpopolnjeni amaterji?

V tem je bila praksa tujih, italijanskih in francoskih akademij v bistvu ista, če že ne popolnoma, pa vsaj delno. Načelno so bile vse akademije združenja amaterjev iz vrst aristokracije in visoko izobraženega meščanstva. Taka je bila na primer lyonska Académie des Beaux-Arts. Njeni člani so bili amaterji, »qui avaient du goût pour la musique«.[72] V tem smislu je treba razumeti glasbenike, ki so jih imeli Unisoni Accademici v Perugi in še drugod, na primer v Anconi. Kot pove Gioseppe Malatesta Garuffi, so bili tudi med akademiki, ki so se vključili v anconsko akademijo kot književniki, odlični muziki.[73] Accademia Filarmonica v Ve-

---

[72] Gl. Vallas L., ib., 8.

[73] Gl. Garuffi G. M., ib., 45, 46. Naslov Garuffijevega spisa je: L'Italia Accademica; o sia Le Accademie / Aperte a pompa e decoro / Delle Lettere più amene nelle Città Italiano. Rimini 1688. — Da so bili dobri muziki ljudje, ki so se sicer predvsem ukvarjali z literaturo ali s kakšno drugo umetnostjo, ilustrira široko razgledanost tedanjega izobraženca. Seveda je imela anconska akademija tudi člane, ki so se ukvarjali predvsem z glasbo.

roni pa je imela poleg amaterjev tudi poklicne muzike.[74] Ti so bili v njej in tudi v drugih akademijah sicer redki, a vsak je po navadi obvladal več instrumentov (»tanti e tanti strumenti«) in bil zato vsestransko ali mnogostransko uporaben. Takih in podobnih primerov je bilo še mnogo.

Za pravilno in širše razumevanje je ob tem vprašanju treba vedeti, da so bili tudi med amaterji večkrat odlični muziki. Omenil sem že, da so imeli ti glede na svojo razredno pripadnost vse možnosti za izpopolnjevanje v glasbeni umetnosti. To bo nadaljnje razpravljanje ponazorilo tudi v našem primeru. Ob koncu 17. in v začetku 18. stoletja so bili kot drugod tudi v Ljubljani poleg plemičev številni izobraženi meščani, ki so se vneto ukvarjali z glasbo. O tem pričajo poleg drugega tudi podatki, da so posamezni med njimi imeli v lasti več instrumentov.[75]

Koga so potemtakem mislile Leges, ko so govorile o veščakih, v glasbi izobraženih? Razlaga je mogoča v več smereh.

Lahko bi bili poklicni muziki, a to zaradi pretežno aristokratskega značaja akademije ni niti najmanj verjetno. Glede na družbeno etiketo in njene sicer neuzakonjene, a toliko bolj veljavne principe, plemiči po navadi niso bili profesionalni muziki. To potrjuje tudi Dolničarjev podatek o Höfferju iz leta 1700.

---

[74] Prim. Turrini G., ib., 120 ss.

[75] Zapuščinski inventar LIT. B., fsc. V, št. 4, DAS navaja na p. 50, da je deželni odvetnik Georg Bittorfer, ki je umrl 1618, poleg več umetniških slik zapustil tudi špinet. Prav tam, LIT. C, fsc. IX, št. 33 (Inventarium und Respective Schäz Libell / Über Weyland des...) izvemo, da je zapustil nekdanji graščinski oskrbnik na Fužinah pri Ljubljani, Friderik Janez Kasteliz, celo vrsto instrumentov (Musical Instrumenta: Ein viol d'amour, 2 Geigen, Ein Pratsch, 5 Flauten à 7 Kn., 2 chalmu à 7 Kn., Ein floutrovers, Ein fagot, Ein Mandora). Takih zapuščin je bilo več in imajo v pravkar navedenem smislu dokajšnjo dokumentarno vrednost.

Ostane druga, mnogo verjetnejša in tudi najverjetnejša možnost, da se namreč ljubljanski filharmoniki tudi pred 1701, če jih že smemo tedaj tako imenovati, bistveno niso razlikovali od drugih, na primer italijanskih. Sestavljali so jih družbeno ustrezni in obenem glasbeno verzirani amaterji, h katerim so po potrebi pripustili tudi profesionalce.

To in takšno pojmovanje drugega člena Leges podpirajo še nekateri nadaljnji momenti. Med njimi so tudi predpisi, ki jih je za sprejem določila akademija operozov in predvidela tudi Academia incultorum. Vstop vanju je bil v načelu dovoljen vsakemu domačinu in tujcu, ki je imel višjo izobrazbo ali se je zanimal za risanje.[76] Po smislu se te zahteve skladajo z zahtevami akademije filharmonikov, ki so bile morda še nekoliko strožje, a le po zvenu, ne pa najbrž tudi v praksi. Zlasti je značilno, da se nanaša smisel predpisov za sprejem pri obeh omenjenih akademijah v celoti ali vsaj v glavnem na ljubitelje znanosti ali pa risanja in ne postavlja nobenih omejitev v drugačni smeri. Tako je bilo najbrž tudi v akademiji filharmonikov.

Za pravilno razumevanje dopolnjuje bistvo drugega še vsebina tretjega člena Leges Academiae Phil-Harmonicorum. Ta najprej ponavlja, da se more poleg že dejansko vpisanih le s soglasnim sklepom ravnatelja in članov načelstva sprejeti tistega, ki bi še hotel postati član akademije. K temu dodaja, naj bo med glasbe veščaki in neveščaki ta razloček, da morajo ti, namreč neveščaki, pred sprejemom izpolniti pogoj, ki ga bo predstojništvo akademije sklenilo predpisati.[77]

---

[76] Prim. izvirno gradivo v SKL.

[77] Izvirnik: »Cum quis praeter iam actualiter adscriptos Academiae huic nomen dare voluerit, non nisi unanimiter a Directore, et Officialibus suscipiatur. Hoc tamen inter Musices peritos, et non peritos discrimen esto, ut hi ea, quae Magistratui Academico praescribere visum fuerit, prius praestare necesse habeant.« Prim. Leges Academiae Phil-Harmonicorum, id.

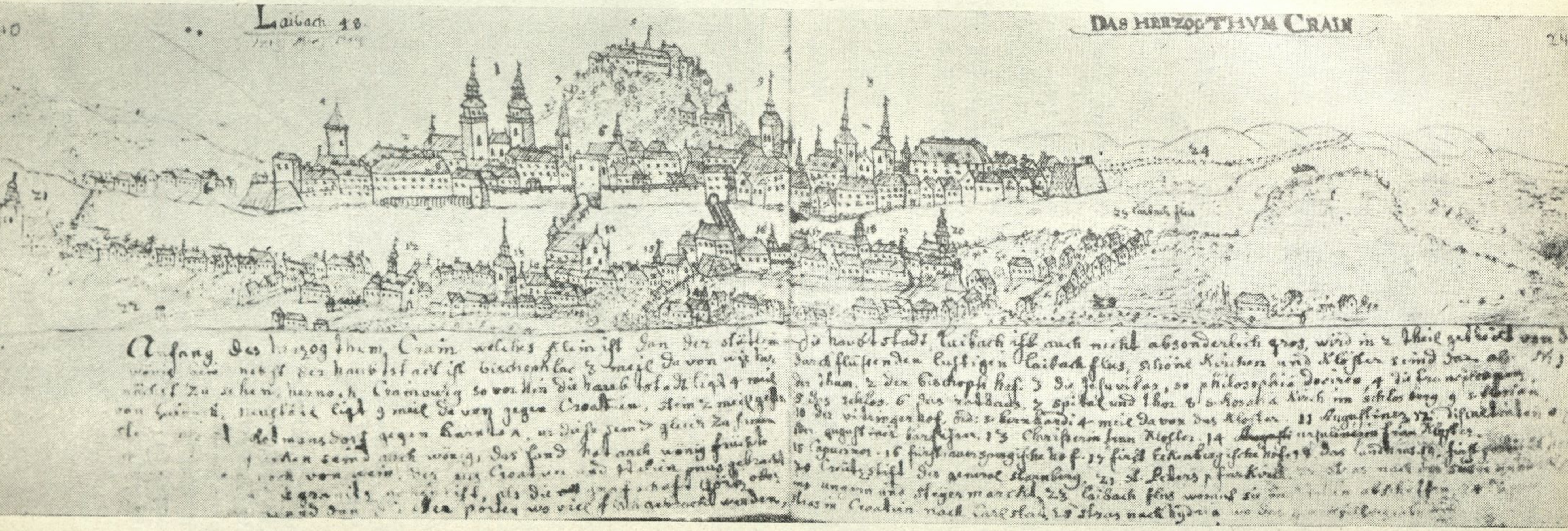
Kaže, da so v akademiji filharmonikov prve in druge, v glasbi izobražene in neizobražene, imenovali ljubitelje glasbe. Ločili pa so jih očitno tako, da so prve sestavljali izvajalci, v glasbi verzirani amaterji in morda še posamezni profesionalci, druge pa ljubitelji, ki niso mogli sodelovati na nastopih akademije. Za sprejem le-teh so bili pogoji, ki jih Leges ne precizirajo, a so se najbrž nanašali na socialno poreklo, ugled in volila ali darila, ne pa tudi na plačevanje članarine. To so morali dajati vsi člani akademije. Sedmi člen Leges namreč pravi, da je treba dobiti za opravljanje žalnih slovesnosti za umrlimi člani iz skupne akademijske blagajne nemajhna sredstva, zato določa, naj vsak akademik prispeva za njeno vzdrževanje na leto vsaj dva florinta.[78] Akademija operozov je glede tega določila v svojih pravilih le prostovoljne, vzdrževanju javne knjižnice namenjene prispevke.[79]

Na podlagi teh podatkov smemo sklepati, da je imela ljubljanska akademija filharmonikov vsaj dve vrsti članov, izvajalce in poslušalce, če jih lahko tako imenujemo, take, ki so smeli biti pri njenih nastopih tudi, kadar niso bili javni. Kako so imenovali prve in druge, Leges ne povedo natanko. Academia Operosorum svojih članov menda ni ločila v takem smislu in tudi Academia inculto-rum ne. Glede na njuno delo to ni bilo potrebno ne pri tej ne pri oni. Tako rekoč nujno pa je bilo za akademijo filharmonikov, ki se je tudi v tem

---

[78] Izvirnik: »Quia vero ad supradicta haud leves sumptus ex communi Academiae aerario fieri necesse est, hinc Academicorum quilibet singulis annis ab sublevandum Academicum aerarium binos saltem florenos conferet.« Gl. Leges Academiae Phil-Harmonicorum, id.

[79] Prim. Leges academicae, id. — Ta knjižnica je bila ustanovljena 1701, ko so škof Sigismund Krištof Herberstein, prošt J. K. Prešeren in dekan J. A. Dolničar podpisali ustanovno listino. Z njo so se obvezali dati svoje knjige na razpolago knjižnici in so k posnemanju povabili še druge; za stalnega knjižničarja je Herberstein podaril glavnico 2000 goldinarjev.



Ljubljana leta 1713 (vedeta v skicirki nekega šlezijskega popotnika, izvirnik v Gornjeavstrijskem deželnem arhivu v Linzu ob Donavi)



Simbolna vinjeta
z imenom, geslom in
grbom J. Š. Florijančiča
kot člana Societas
Unitorum
(v. Theatrum memoriae
nobilis)



Franc Karl
grof Kaunitz,
ljubljanski
knezoškof
(po grafiki
v Narodnem muzeju
v Ljubljani)

zgledovala po vrstnicah v tujini. Že omenjena lyonska akademija je imela tri vrste članov: »honoraires«, »ordinaires« in »associés«. Članarino so plačevali le »ordinaires«; za te ni bilo nujno, da bi sodelovali na koncertih, a so to delno le opravljali; »associés« so bili tisti, »qui, ayant des talents pour la musique, ne contribuaient pas à la dépense du Concert et n'en recevaient pas de rétribution«.[80] Podobno so imeli razne vrste članov tudi drugod. Za ljubljanske filharmonike žal ni gradiva, ki bi več povedalo o tem, kako so se formalno delili in katere so bile dolžnosti teh in onih. Ti, ki sem jih imenoval poslušalce, so bili bržkone nekakšni podporni člani, meceni, osebnosti iz visoke ljubljanske družbe, na primer Jakob Schell pl. Schellenburg.[81]

Koliko je bilo ljubljanskih filharmonikov, ni vselej znano. Primerjava z raznimi italijanskimi akademijami kaže, da so tudi te v načelu omejevale število svojih članov. Akademija italijanskega mesta Lucca je na primer imela 20 članov in še ti so pripadali raznim disciplinam.[82] Vsako leto so morali prispevati skupno 300 tolarjev; ti so služili za vzdrževanje karnevala z glasbenimi, gledališkimi in drugačnimi razvedrili.[83] Accademia Filarmo-

---

[80] Prim. Vallas L., ib., 9.

[81] Jakob Schell pl. Schellenburg (1652—1715) se uvršča v krog bogatih tujcev, ki so se naturalizirali na Slovenskem. Veljal je za mecena in to bo potrdilo tudi nadaljnje razpravljanje. Tu naj še omenim, da je P. Radics v pismu z dne 31. 7. 1887 opozoril nekoga, najbrž Fr. Keesbacherja, na potrdilo APh iz leta 1705, z namenom, da bi utrdil in izpopolnil podatke o biografiji tega bogatega ljubljanskega plemiča, in še posebej zato, da bi nakazal njegove zveze z APh. Gl. k temu Radicsevo pismo v mapi Radicsevi rokopisi, beležke i dr. v NUK, M., arh. FD.; prim. še SBL IX, 1960, 215—216.

[82] Gl.Garuffi G. M., ib. 320.

[83] V izvirniku pravi o tem Garuffi tole: »Quini si stabili vna tassa fra solo venti Accademici di 300 scudi da consegnarsi ogn'anno per cooperare al trattenimento del Carneuale, e con Barriere, e con Giostre, e con Diuertimenti musicali teatrali.« Gl. Garuffi G. M., ib. 320.

nica v Veroni je imela ob ustanovitvi 29 članov.[84] Če bi še nadalje naštevali, bi dobili zelo različne podatke, ki bi bili sicer zanimivi, a niso bistveni za strukturo te ali one institucije. Po Dolničarjevih podatkih je bilo v Ljubljani v začetku leta 1702 skupno s Höfferjem 15 filharmonikov. Njihovo število pa se je spreminjalo. Ravnalo se je po možnostih, ki niso bile vedno enake. Število 31 so Leges predvidele verjetno zato, ker so imeli ustanovitelji pred očmi konkretne osebe, ki so jih želeli pritegniti v akademijo filharmonikov. Na podlagi gradiva, o katerem bom še govoril, smemo domnevati, da je akademija po pravilih dovoljeno število tudi presegla. A prav tako lahko domnevamo, da je imela kdaj pa kdaj tudi manj članov.

Ljubljanska akademija filharmonikov je imela za zavetnico ali patrono sv. Cecilijo, ki jo je omenil že prvi člen njenih Leges. O njej pa še posebej govori četrti člen, ki je predpisal, naj njen praznik vsako leto vsi akademiki proslave s kar najbolj slovesnim obredom pred glavnim oltarjem, na katerem naj bo izpostavljena njena podoba, in sicer 22. novembra zjutraj z zgodnjo mašo, ta in prejšnji dan popoldne pa z večernicami ali litanijami. Prav tako naj se na njen dan med peto mašo daruje vsaj trideset maš za srečno smrt in milost končne stanovitnosti še živečih akademikov.[85]

— Take in podobne prireditve so spadale v okvir javnih nastopov. Kot bo še razvidno, so bile po svoje značilne tudi za ljubljansko akademijo filharmonikov.

[84] Prim. Turrini G., ib., 18.

[85] Izvirnik: »Festivitaten D. Virginis Caeciliae in Academiae huius Protectricem electae exposita in Summo Altari ipsius imagine Academici omnes solenniori, quo fieri potest, ritu quotannis X. Cal. Decembr. mane cum Sacro cantato, e meridie vero, sicut et pridie cum Vesperis aut Litaniis celebrent. Eodem D. Virginis Protectricis die sub Sacro cantato pro felici agone, et gratia finali Academicorum viventium XXX. SS. Missae Sacrificia dicenda quotannis ex communi aerario constituantur.« Gl. Leges Academiae Phil-Harmonicorum, id.

Zavetnike so imele tudi nekatere druge tedanje ljubljanske in tuje institucije. Bilo je odvisno od navade, kako so se pri tem ravnale. Predpisa ali pravila ni bilo nobenega. Menda pa je privzemanje zavetnikov dediščina ali vpliv bratovščin, ki so bile v tem času še žive. Akademije so imele sicer popolnoma drugačen značaj in namen, a kaže, da so v posameznih primerih le sledile običajem drugačnih institucij, ki so jih obkrožale v njihovi dobi.

Academia incultorum je imela za zavetnika sv. Krištofa. Tudi ta je na njegov praznik prirejala v cerkvi primerne slovesnosti.[86] Tuje akademije, ki so bile namenjene glasbenikom, so si pogosto izbrale za zavetnico prav sv. Cecilijo. To vlogo so ji dale večkrat tudi akademije, ki so v sebi poleg glasbe združevale še druge umetnostne veje. Tako so jo imeli za »protetrice« tudi Unisoni Accademici v Perugi in so jo vsako leto slavili z velikim sijajem. Vir pravi, da je bila na primer leta 1706 izvedena »opera drammatica« pod naslovom »S. Romualdo«, ki je bila »Del Reverendissimo P. Abbate Merighi / Da cantarsi in Perugia Nell' Oratorio di S. Filippo Neri / Per la festa di S. Cecilia Vergine e Martire / Dagli Accademici Unisoni«.[87]

Kot marsikje drugje so jo v prikazanem ali sorodnem smislu cenili tudi ljubljanski filharmoniki. Kakšno vlogo so ji posamezniki pripisovali, kaže formulacija v testamentu, kjer je njegov avtor Gošel imenoval akademijo filharmonikov Academia Caeciliana, čeprav je njeno pravo ime gotovo dobro poznal.

---

[86] Gl. Steska V., ib., 83, 84.

[87] Prim. Garuffi G. M., ib., 163; Dolničarjeva Miscelanea P. IV., S II, SKL (primerek). Za druge akademije gl. že cit. literaturo, ki potrjuje te navedbe. V tem so se med seboj ločile tudi francoske in italijanske akademije. Ljubljanska APh je sledila, kot kaže primer, tistim, ki so si jemale zavetnike.

Že prvi člen Leges je v širokem obrisu začrtal delo akademije filharmonikov, zaradi katerega je ta tudi nastala. Bilo je njen osrednji namen in je treba vsa druga določila Leges gledati samo kot formalno organizacijsko nujnost, potrebno zato, da se je lahko uresničil temeljni in končni cilj, muziciranje.

Kako so cilj konkretizirali in ga poskušali doseči filharmoniki, o tem bo govorilo nadaljnje gradivo. Tu naj omenim le, da so bile tudi zadušnice za umrlim članom priložnost, ko so se morali člani ne samo nasploh, ampak tudi glasbeno angažirati. O tem govori peti člen Leges, ki določa, naj za umrlim akademikom, potem ko njegovi svojci opravijo tridnevne obrede, žaluje tudi akademija in naj se obredov posamezni živeči akademiki po možnosti tudi osebno udeležijo. Poleg tega naj poskrbijo za tri maše in naj se jih udeleže. Za primerno pa naj velja to: vsakemu izmed umrlih akademikov naj se postavi žalni oltar (castrum doloris), okrašen s simboli in zadostnim številom voščenk. Pri glavnem oltarju naj se daruje slovesna maša, medtem pa naj zbor prepeva rekviem in žalostinke. Obenem naj se pri stranskih oltarjih opravi vsaj trideset maš za dušni mir rajnkega akademika.[88] Zbor je

[88] Izvirnik: »Quotiescunque quisquam ex Academicis vita functus fuerit, post peractas ab emortui familia triduanas exequias, eidem et Academia iusta persolvat, quibus singuli superviventes Academici, quoad fieri potest, personaliter intersint: secus autem tria SS. Missae Sacrificia pro eodem audire et offerre non intermittant. Iusta vero sint haec: Morituro cuicunque ex Academicis castrum doloris cum symbolis et sufficientibus cereis adornatum erigatur: ad summum altare solenne sacrum offeratur choro lugubre requiem, et naenias decantante; eodem tempore ad lateralia Altaria ad minimum XXX. SS. Missae sacrificia pro refrigerio animae defuncti Academici persolvantur.« Gl. Leges Academiae Phil-Harmonicorum, id. — Pod »symbolis« je treba verjetno razumeti simbol akademije in morda še kako versko simboliko, ne pa tudi osebne akademske simbole, za katere ni dokaza, da bi jih filharmoniki imeli.

bil po vsej verjetnosti filharmoničen in ne zbor cerkvenega kora, kjer je bila žalna slovesnost.

Na petega se smiselno veže šesti člen Leges.[89] V tem je rečeno, naj vsak akademik, kakor hitro zve za smrt kakega soakademika, to brž sporoči predstojništvu akademije, da bo mogoče določiti kraj, dan in uro žalne slovesnosti in obvestiti tudi vse druge akademike. Določila petega in šestega člena sklepa sedmi člen Leges.[90]

Žalnim slovesnostim so posvetile Leges kar tri svoje člene. Razmeroma malo pa govore o načinu dela, ki bi bil za spoznavanje akademije filharmonikov nadvse zanimiv in bi najbolj posvetil v njeno jedro.

Zadnji, osmi člen Leges govori o akademijskem predstojništvu. Sestavljajo ga ravnatelj, nato njegov namestnik, nadalje starešine, zakladnik in še tajnik. Ravnatelj in njegov namestnik morata oba znati voditi zbor prav tako dobro kot akademijo samo. Predstojništvo naj se obnovi vsako leto prvi dan po prazniku sv. Cecilije v hiši odstopajočega ravnatelja.[91]

Ta člen je posebej zanimiv zato, ker posredno pove, da sta morala biti ravnatelj in njegov na-

---

[89] Izvirnik: »Atque ideo quam primum Academico cuipiam Coacademici cuiuspiam mors innotuerit, eam is Academiae Magistratui notificet, ut locus, dies, et diei hora pro iustis solenniter persolvendis determinari cuncitisque Coacademicis in finem praefatum valeat intimari.« Gl. Leges APh, id.

[90] Tekst gl. v op. 78.

[91] Izvirnik: »Magistratus Academicus, quem cumprimis Director, dein Pro-Director, uterque chorum non minus as Academiam ipsam regendi gnarus, mox seniores, tum praefectus aerario, ac demum syndicus constituunt, quotannis primo post D. Virginis Caeciliae festum die in aedibus resignaturi Directoris renoventur.« Leges se končujejo: »Ad Dei Gloriam / Et D. Virginis / CAECILIAE / Protectricis Academiae Honorem. / Anno MDCCI.« Gl. Leges Academiae Phil-Harmonicorum, prav tam.

mestnik strokovno razgledana muzika. Voditi sta morala izvajalni korpus, in to je v načelu zahtevalo od njiju večje sposobnosti kot od drugih članov akademije in jima je nalagalo obsežne dolžnosti. Posebnega muzika, ki bi vodil glasbene prireditve in bi bil plačan profesionalni »maestro di musica«, kot ga je imela na primer Accademia Filarmonica v Veroni[92] in ga zasledimo tudi v nekaterih drugih italijanskih akademijah, Leges niso ne določile ne predvidele. Ljubljanska akademija filharmonikov ob rojstvu ali ni rabila takega poklicnega glasbenika ali pa ga že načelno ni hotela uvesti v vodilni položaj.

Kako, na kakšen vnanji način so izmenjali ali obnovili predstojništvo, podrobno ni povedano. Vsekakor je bila uvod v to že slovesnost dan prej, na praznik sv. Cecilije. Menjavo samo pa je tako ali drugače bržkone spremljala še glasba, ki so jo izvedli člani. Tako in podobno so organizirali te akte, ki so bili dogodki za akademije in javnost, tudi drugod, v raznih italijanskih akademijah[93] in prav tako v ljubljanski akademiji operozov, kamor so za to priložnost povabili še plemiče in izobražence, očitno take, ki niso bili člani akademije. Tudi Academia incultorum je v svojih pravilih predvidevala kar najbolj slovesno menjavo uprave.[94]

Čeprav v Leges ne najdemo vsega, kar bi potrebovali ali želeli, so vendar dragocen dokument, ki neposredno ali posredno zgovorno pripoveduje o tem, kako je nastajala in nastala akademija,

---

[92] Prim. Turrini G., ib., 49 ss.

[93] Gl. Garuffi G. M., ib., 34 ss. — Cit. vir pove, da so posebne dogodke, n. pr. volitve novega vodstva, praznike zavetnika ali zavetnice in podobno tudi v italijanskih akademijah slavili z vsem sijajem, ki je bil po obsegu odvisen od bogastva akademije same, pa še od bogastva plemstva in mest, ki so jih po navadi podpirala.

[94] Prim. Steska V., ib., 83, 84.

kakšni in kateri so bili njeni cilji.[94a] Vsebina in pomen njenih členov osvetljujeta s primerjavo marsikaj, kar je potrebno za pogled v podrobnosti, nanašajoče se na domače in tuje zglede, na specifične razvojne razmere ob prelomu 17. v 18. stoletje, na strukturo, umetnostni značaj in družbeni pomen akademije filharmonikov. Leges so uzakonile, kar je bilo že dotlej, izpopolnile in dopolnile pa to, kar se je pokazalo za potrebno v trenutku formalne ustanovitve, in utrdile vnanjo obliko, v kateri naj bi se nadaljevalo ali začelo delo akademije filharmonikov na novih ali izboljšanih temeljih.

94a Tudi C. S. Perizhoffer pl. Perizhoff pripoveduje o nekaterih značilnostih organizacijske oblike APh. Interpretira pa jih tako, kot jih je sam razumel in je pokazala praksa. Prim. cit. vir v DAS, LIT. A, Nr. 1.

RAST IN VZPON

Zakaj je nastala in kaj je hotela ljubljanska akademija filharmonikov, povesta že njeno ime in splošna formulacija prvega člena njenih pravil. Njen namen je bil isti kakor pri vseh akademijah, kolikor so imele opraviti z glasbo ali so se ukvarjale samo z njo. Veronska Accademia Filarmonica je imela za cilj »far musica«.[95] To so hoteli tudi povsod drugod in prav tako v naši akademiji filharmonikov.

Če je ta hotela muzicirati, sama pravila seveda niso zadoščala. Bilo jih je treba preliti v resničnost in s tem upravičiti svoj obstoj in konkretizirati svoje naloge. V ta namen je imela akademija skušnje že iz časa pred 1701. Zdaj jih je lahko koristno uporabila in se formirala tako, kot so zahtevali njeni cilji.

Muziciranje je gotovo razumela tako kot njene italijanske vrstnice, ki jim je »far musica« pomenilo »suonare e cantare«, instrumentalno igro in petje. Stilizacija zadnjega člena Leges za ljubljansko akademijo tega sicer precizno in nedvoumno ne pove in bi jo lahko razumeli tudi tako, da je filharmonike zanimal predvsem vokal in so gojili le petje. Vendar ni bilo tako. Praksa dokazuje, da so bili pri svojem delu široki in sodobni in da so v celoti upoštevali čas, v katerem si je instrumental tudi na Slovenskem že pridobil vso veljavo in jo še nadalje večal. Omenjena stilizacija torej ni bila ozka zaradi ozkih gledanj, temveč zavoljo pomanjkljive formulacije, s katero pa utemeljitelji niso mislili tako, kot je zvenela.

---

[95] Prim. Turrini G., ib., 18.

Iz gradiva sklepamo, da so že pred letom 1701 gojili instrumentalno glasbo, saj so se v Höfferjevi hiši nedvomno zbirali zato, da so instrumentalno muzicirali. Instrumentalno so delovali filharmoniki tudi leta 1701, če velja zanje tale podatek, o čemer pa skoraj ne moremo dvomiti. Dolničar namreč vzneseno govori o izbrani glasbi, ki so jo igrali trinajstega dne meseca decembra tega leta v škofovskem dvorcu, kjer so »Paladi in Minervi veličastno darovali, ko so prav tam z mogočnim ploskanjem slavili javno prireditev imenitne in učene akademije ljubljanskih operozov v navzočnosti prevzvišenih knezov, plemičev, očetov domovine, pa tudi v prisotnosti akademskega starešinstva in članstva«. Kaj so igrali, žal ne vemo, ker nimamo več te možnosti, kot jo je imel blagohotni bralec — če bi hotel o nastopu kaj več zvedeti —, ki ga je Dolničar napotil k sporedu; ta je bil o tem izdan in so ga delili med prireditvijo samo.[96] Bobnov in

---

[96] Izvirnik: »Liceat nobis pro supplemento huius anni, quod circa finem eiusdem mense Decembris die 13. in aula episcopali actum, ubi Palladi ac Mineruas magnifice litatum, commemorare. Cum actus ibidem publicus a nobili ac erudita Academia operosorum Labacensium coram celsissimis principibus, optimatibus patribus patriae nec non coram senatu populoque academico, discursum formante inter operosos dicto Tinnulo, inter tubarum et tympanarum clangores ac Symphoniacos selectioris musices concertus, magno cum applausu celebraretur. Haec obiter hic insinuare, et si Lector benignus de eodem actu plura nosse maluerit, ad librum de re editum ac in ipso actu distributum remittere uolui.« Po potrebi sem uporabil izvirni tekst smiselno, njegov slovenski prevod pa je tako kot za druge tekste iz Historiae Cathedralis oskrbel F. Gnjezda. Prim. Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis S. Nicolao Archiepiscopo Myrensi Sacrae. Cum chronologica eiusdem fabricae Veteris, et Novae narratione. Cui accesserunt sacra aedificia, et multiplices eruditiones ipsam Basilicam concernentes. Auctore Joanne Gregorio Thalnitschero. J: V: D: Inter Academicos Operosos Labacenses dicto Prouido. Labaci Anno Aerae Christianae MDCCI, izvirnik v SKL. Ta ms. je začel Dolničar pisati 1701, ko so začeli podirati staro stolnico, in ga je končal 10. 2. 1713.

trobent, ki so tudi zadonele ob tej priložnosti, menda ne moremo pripisati filharmonikom, temveč mestnim muzikom ali pa deželnim trobentačem in pavkistom. Izvajalci »izbrane glasbe« pa so bili prav gotovo filharmoniki. Za to govori že dejstvo, da je akademija filharmonikov tudi že formalno živela, ko je bila slovesnost operozov v škofovskem dvorcu. In tudi ko bi je še ne bilo, bi bili mogli muziki — petnajst po številu —, ki so jo glede na vire sestavljali ob njeni ustanovitvi in so bili torej na razpolago, dostojno koncertirati v čast operozov že na podlagi svoje dotedanje dejavnosti. Dogodek sam pa tako rekoč ponuja vključitev filharmonikov kot operozom najbližjih v ta okvir.

Glede tega je manj prepričljiv drug podatek iz istega leta. Nanaša se na slovesnost ob umestitvi novega škofa Ferdinanda grofa Kuenburga (Kühnburg) v ljubljanski stolnici. Instalacijo je spremljalo ubrano instrumentalno in vokalno muziciranje.[97] Izvajalci bi mogli biti škofovski muziki ali filharmoniki ali oboji. Glede na sporno raven škofovske kapele in na podlagi prakse, ki je vsaj neposredno zatem sledila na ljubljanskem stolnem glasbenem koru, se zdi, da gre že tokrat za izvedbo filharmonikov ali za njihovo sodelovanje s člani škofovske kapele. Izvajalci, ki so se oglasili s trobentami in bobni, ko je novi škof intoniral Te Deum laudamus, pa so bili gotovo spet isti kot ob prireditvi operozov.

Že iz tega vidimo, da se je akademija filharmonikov zavedala, kaj mora storiti za uresničenje svojih ciljev. V ta namen je potrebovala tehnični element, ki je za vsako muziciranje nujen: izva-

---

[97] V izvirniku se tekst glasi: »... Qua prima uenerationе finita idem praepositus mutato habitu ad altare maius, inter amoenos symphoniacos et vocales concentus priuatam dixit missam. Tum neopontifex Te Deum laudamus inter tubicinum et tympanarum clangores intonuit...« Prim. Historia Cathedralis, p. 109. Uporabljam izvirnik v SKL in tipkopis Fr. Ks. Lukmana, ms. v SKL.

jalni korpus. Tudi v tem pa ni mogla biti enostranska. Posvetiti se je morala instrumentalni, vokalno-instrumentalni in vokalni glasbi. Potrebna sta ji bila potemtakem orkester in zbor.

Viri pravijo, da je imela oboje od vsega začetka. Število izvajalcev se je kmalu zelo povečalo. Ko je bila 22. avgusta 1706 slovesnost v stolnici, je po tem, kar poroča Dolničar, spremljalo Te Deum več ko šestdeset muzikov.[98] Da so v tem številu poleg instrumentalistov všteti tudi pevci, iz stilizacije sicer ni jasno. Očitno pa so bili. K temu sklepu navaja podatek iz prihodnjega leta. Ob posvetitvi nove stolnice so bile velike slovesnosti. Med mašo, ki jo je za to priložnost opravil stolni prošt Leopold grof Cobenzl, sta v »najprijetnejši menjavi in s kar najbolj slovesnim muziciranjem tekmovala dva zbora muzikov«, za katera pravi Dolničarjeva Historija Cathedralis, da »ju je zasedlo gotovo 50 izbranih akademikov filharmonikov pod ravnanjem ustanovitelja akademije, kranjskim patricijem Bertholdom pl. Höfferjem; igrali so z najraznovrstnejšimi glasovi in instrumenti, slovesno in v prijetni razigranosti«.[99]

---

[98] »...d[as] Te Deum intonirt wurd[e]n, welhes die Acad: d[er] herr[e]n Philo Harmonicorum mit einer exquitit[e]n music von mehr dan 60 musicant[e]n secundirt.« Gl. Thalnitscher J. Gr., Annales Vrbis Labacensis. O tem poroča isti avtor v Historii Cathedralis, p. 201, id.: »...Finita processione pontificabat celsissimus praesul inter omnis generis uocum e duobus choris, a dominis Academicis Philo-Harmonicis, plus numero 64 computatis, non numeratis tubicinum choris, productis certamina...« Ta podatek se deloma ujema s podatkom za leto 1707, a avtor ga v cit. ms. izrecno veže na slovesnost v letu 1706.

[99] Izvirnik: »...praepositus Leopoldus Comes a Cobenzl sacris operari coepit, binis musicorum choris..., quos facile 50 selecti Academici philharmonici, rem ordinante Bertholdo ab Höffer, patritio Carni[oliae] fundatore dictae Academiae, occupauerant, omnis generis uocum et instrumentorum amoenissima uarietate festiuissime concertantibus.« Prim. Thalnitscher J. Gr., Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis, p. 226, id.

Ta podatek lahko razumemo in razložimo z več strani. Muziki, ki so igrali z najraznovrstnejšimi glasovi in instrumenti (»omnis generis uocum et instrumentorum«), so bili očitno pevci in instrumentalisti. Dolničar je prve in druge uvrstil med muzike, čeprav je bil na splošno ta izraz tedaj v rabi za označevanje instrumentalistov. Tudi Dolničar sam ga je včasih rabil tako, a v tem ni bil vedno dosleden. V tem primeru mu je »musicus« nedvomno pomenil oboje, pevca in instrumentalista. Teh in onih je bilo ob izvedbi leta 1707 precej in sestavljali so dva, za takratni čas vsekakor zajetna izvajalna korpusa. Poleg njih pa so bili v posebnih korpusih še instrumentalisti, ki so igrali na trobente in rogove.[100] Gre za dve od akademikov ločeni, a v celotni instrumentalni sestav spadajoči izvajalni skupini. Za prejšnje je kronist povedal, da so bili filharmoniki. Tega za ti skupini ne omenja, zato sklepamo, da so bili njuni člani od drugod, glede na instrumente gotovo spet iz vrst mestnih muzikov in deželnih trobentačev.

Podatka iz 1706 in 1707 se v primerjavi na splošno skladata. Razlikujeta se le v številu izvajalcev, ki jih navaja vir. A tudi ta razlika ni velika in je vprašanje, če je sploh bila. Dolničar govori namreč le približno, tako da smemo iz njegovih kdaj pa kdaj razlikujočih se stilizacij domnevati, da ni vedno povsem natančen. To bi veljalo tudi za ta primer. Nujno pa ni, ker število muzikov ni moralo biti v obeh letih enako. Lahko se je spreminjalo, kot je v takih sestavih večkrat in spričo tehničnih zahtev posameznih kompozicij in obstoječih možnosti včasih tudi potrebno. Vse to pa ni toliko važno. Predvsem je pomembna ugotovitev, da je imela akademija v navedenem času dva samostojna,

---

[100] Dolničar je prav tam pristavil v oklepaju: »... (tubicines non computando et Hautbois uulgo, qui speciales choros confecerant) ...«, gl. Historia Cathedralis, p. 226, id.

dobro zasedena korpusa, zbor in orkester, ki sta lahko stregla zahtevam tedanje glasbene reprodukcije. Gradivo bo pokazalo, da je v tej obliki, s tema tehničnima elementoma akademija delovala tudi v prihodnjih letih, na primer 10. maja 1716, ko so v Ljubljani slavili rojstvo princa Leopolda. Tedaj je bila med drugim v stolnici slovesna maša, pri kateri sta sodelovala dva zbora, namreč instrumentalisti in pevci.[101]

Po viru iz leta 1707 so zbor in orkester sestavljali sami izbrani člani akademije filharmonikov. Če ta navedba drži, se je število akademikov v primeri s tistim, ki so ga predpisovale Leges, zelo povečalo. Nedvomno je akademija za svoje izvedbe včasih potrebovala tudi večje število izvajalcev, število, ki je v praksi preseglo obseg članov, kakor ga je regularno dovoljeval drugi člen Leges. Morda je v skladu s tem širila krog filharmonikov. Kar neverjetno pa zveni, da bi se tako izdatno, kot govori podatek iz leta 1707, zatekla k možnosti, ki sta jo za zvečanje števila članov dajala drugi in tretji člen njenih Leges. Naj ob tem spomnim, da govori Dolničar kar o 50 izbranih akademikih. To bi se dalo razumeti tako, da jih je akademija imela še več in da je za to priložnost izbrala izmed njih le najzmožnejše, ali pa tako, da je bilo vseh petdeset na visoki kvalitetni ravni. V vsakem oziru se zdi to število visoko. Gradivo pa nam ne dopušča, da bi precizno odgovorili na to vprašanje. Dovoljuje le dvom o natančnosti Dolničarjeve stilizacije. Če ta v omenjeni formulaciji res velja, bi se morda lahko bolj približali osvetlitvi vprašanja, zakaj filharmoniki niso imeli tako kot operozi osebnih simbolov in akademskih imen. A to bi mogle biti spet samo

---

[101] Izvirnik pravi med drugim o tem: »...Also erstli[c]h frü[h]e hab[e]n in d[er] Dombkürh bey einer trefli[c]h[e]n musik von 2 Chör[e]n...«, gl. Thalnitscher J. Gr., Annales Vrbis Labacensis, id. Knezoškof je nato intoniral Te Deum. — Tudi v tem primeru gre za sodelovanje APh.

domneve, ki brez tehtnejše argumentacije ne vodijo k rešitvi.

Spričo razmeroma velikega števila muzikov in podatka, da so v posebnih zborih sodelovali še instrumentalisti, ki niso bili filharmoniki, se ponuja še novo vprašanje. Mar je akademija, kadar in če je bilo tehnično potrebno, pritegnila k sodelovanju tudi dobre muzike stolnega kora, plemiških kapel in muzikalnega korpusa jezuitskega gledališča? Najbrž. Ti so ji bili na voljo v obilici in za pomoč jih je najbrž tudi honorirala, ker z njo niso bili v rednem razmerju in jim igranje na njenih prireditvah ni bilo častna dolžnost kot filharmonikom. Zlasti razumljivo se zdi to za škofovske muzike in člane plemiških kapel, ki so bili poklicni glasbeniki in so se z zaslužkom od igranja preživljali. Vsaj tako ali še bolj je to veljalo za mestne muzike in deželne trobentače, kolikor in kadar so za njene namene prišli v poštev.[102] Ti so bili socialno še v mnogo manj ugodnem položaju kot muziki stolnega zbora in plemiških kapel; oboji so bili popolnoma odvisni od ljudi, ki so jih najemali. Manj nujno se kaže vprašanje honoriranja za člane muzikalnega korpusa jezuitskega gledališča, ki so bili skoraj izključno jezuitski študentje in so jih morda njihovi predstojniki v posameznih primerih dali akademiji na razpolago iz ljubeznivosti.[103]

---

[102] V začetku 18. stoletja so mestni muziki, piskači in goslači vsaj v glavnem še opravljali delo kot prej, a njihov pomen je polagoma že upadal. Kako je potekal ta proces, bo pokazalo nadaljnje razpravljanje. Prim. k temu MAL, Cod. I/56, f. 149 in Cod. I/57, f. 44; Svetina A., ib., SGR IV/1, 4; Cvetko D., ib., 285 ss.

[103] V razdobju, ki nas glede na pričujoče poglavje časovno zanima, je bilo v ljubljanskem jezuitskem gledališču več predstav. Te so bile vsaj enkrat na leto, včasih tudi večkrat. V nekaterih primerih so zanje navedeni tudi avtorji glasbe in izvajalci. Oboji so izpuščeni le malokdaj. Tako niso omenjeni za igro Jason de Petrui sui Peliae insidys feliciter Aemonensium virtute triumphans (1706, gl. Dolničar, Miscelanea P. IV., S II, SKL) in za Kleins Vorspil (gl. Dolničar, ib.), ki so

Poklicnih in drugih muzikov vseh vrst je bilo potemtakem ob vstopu v 18. stoletje in v njegovem nadaljevanju v ljubljanskem mestu dovolj. Vprašanje pa je, v kakšni razsežnosti jih je akademija filharmonikov uporabljala. Ker jih je morala večidel plačevati, kolikor so bili zunaj njenega okvira, je seveda težila za tem, da bi čimbolj zmanjšala število takih sodelavcev in s tem skrčila svoje izdatke. To jo je seveda sililo, da je nujno večala število svojih članov, filharmonikov. Če s te strani pogledamo prej omenjeni Dolničarjev podatek o petdesetih izbranih akademikih filharmonikih, dobi več verjetnosti. Kljub temu pa nas ne prepriča, da bi bila akademija tako široko izkoristila že omenjena pooblastila, ki so jih dale Leges in jih je bilo treba previdno uporabljati. Toliko bolj, ker so se v glavnem nanašala na tiste ljubitelje glasbe, ki so spadali med neizvedene, v glasbi neizobražene. Tako bi vsaj razbrali iz stilizacije. Ta pa obenem dovoljuje tudi še takšno interpretacijo, da so mogli biti prek dovoljenega števila sprejeti s soglasnim privoljenjem ravnatelja in članov načelstva v glasbi izvedeni in neizvedeni, a v nobenem primeru ni smelo biti dejanskih akademikov več kot 31. Morda se akademija po teh predpisih ni tako natančno ravnala. Gotovo pa se tudi ni preveč oddaljevala od njih, in to govori v prid razlagi, ki sem jo prej nakazal o tem vprašanju.

---

ga leta 1712 izvedle gojenke ljubljanskega uršulinskega samostana; v zadnjem primeru navaja Dolničar tekst in seznam izvajalk, a brez podrobnejših podatkov. — V sinopsisih jezuitskih predstav so navedeni mnogi muziki, tako Balthasar Pregl, Samuel Türgkh, Georgius Hozhevar, Joannes Vincentius Chren, Martinus Rebeussek, Jacobus Shetina, Jacobus Jenziz, Josephus Potozhar, Josephus Carolus Plauz, Laurentius Mrak, Fridericus Joannes in Michael Galob in drugi. Večinoma so bili slovenskega rodu in zmožni muziki. Njihova številnost po svoje tudi značilno ilustrira glasbeno situacijo v Ljubljani in na Slovenskem nasploh v začetku 18. stoletja. Gl. gradivo v SKL.

Pevci, ki jih je imela akademija, so izkazani v raznih poročilih, o katerih bomo še govorili. V tej zvezi nas utegne zanimati, kako je v primerjavi z instrumentalisti ravnala akademija z njimi. Če spet uporabimo Dolničarjevo stilizacijo, po kateri so bili pevci vključeni v tistih petdeset izbranih akademikov, so torej imeli enako pozicijo in so bili prav tako akademiki kot instrumentalisti. Tudi v primeru, da bi bilo omenjeno število sporno, pa se vprašanje položaja in mesta pevcev v akademiji načelno ne spremeni. Iz ničesar namreč ni razvidno, da bi akademike sestavljali sami instrumentalisti, čeprav je skoraj gotovo, da so imeli ti prednost kljub približno ravnotežni pomembnosti vokala in instrumentala. Toda to ne zavrača in ne manjša možnosti, da jih je akademija vključevala med svoje člane in po ugledu in pravicah enačila s člani instrumentalisti.

Pevci in instrumentalisti so bili torej v načelu enakovredni, a menda niso imeli enake vloge in zato tudi ne istega praktičnega pomena. Ta je bil pri instrumentalistih vsekakor večji. Sestav pevcev je bil gotovo tak kot povsod drugod v takih ali podobnih glasbenih korpusih. Sestav orkestra, ki ga je imela akademija, pa je nekoliko bolj zapleteno vprašanje. O njem bi dobili popolnejšo ali celo popolno podobo, če bi se bili ohranili sporedi akademijskih izvedb in bi imeli pred seboj kompozicije, ki so jih predstavljali. Žal pa ni v večjem obsegu ne prvih ne drugih. Tu in tam so le skopi podatki ali nepopolni fragmenti, podrobnejšega gradiva o tem, kakšen je bil akademijski orkester in kateri instrumenti so ga sestavljali, pa ni nikjer. Viri sicer omenjajo nekatere instrumente, tako harfo, lutnjo, kitaro, trobente, rogove, pavke, ki so se glasile ob raznih nastopih. Znano je tudi, da so bili posamezni ljudje, ki so bili tako ali drugače posredno ali neposredno zvezani z akademijo filharmonikov, zmožni muziki in da so igrali na razne instrumente. Janez Andrej Mugerle pl. Edlheim je

bil na primer verziran v igranju na lutnjo, Wolfgang Konrad Andrej Siberau je igral godala.[104] Tudi podatki o skladbah domačih ustvarjalcev v posameznih primerih navajajo instrumente, za katere so skladbe pisane. Janez Krstnik Polec je na primer napisal neko skladbo za 4 violine in 5 instrumentov;[105] kateri pa so bili ti, pihala, trobila ali še kako drugo godalo, vir ne pove.

Iz tako skrajno skopega gradiva skoraj ni mogoče rekonstruirati orkestra ljubljanskih filharmonikov. Domnevati pa smemo, da je bil tak ali podoben, kot so bili orkestri drugod, in še prilagojen specifičnim tehničnim razmeram. Seveda ni mogel biti tak kot na primer dunajska dvorna kapela, ki je imela v letu 1721 razen kapelnika, vicekapelnika in treh komponistov med drugimi instrumentalisti kar 23 violinistov, 1 gambista, 4 čeliste, 3 kontrabasiste, 2 kornetista, 4 fagotiste, 5 oboistov, 4 pozavniste, 16 trobentačev in 2 pavkista.[106] Osem let pozneje je bila še obsežnejša.[107] Sestavljali pa so jo seveda plačani, profesionalni muziki, ki so bili večidel italijanskega rodu. Takega orkestra si ljubljanski filharmoniki pač niso mogli privoščiti. Relativno jih je bilo sicer precej in bi smeli glede na podatke celo soditi, da za dunajsko kapelo številčno niso niti kdove kaj zaostajali; to pa nam seveda še ne daje pravice, da bi smeli primerjati orkestra po kvaliteti. Po drugi strani pa naj za pravilnejšo presojo omenim, da ljubljanski filharmoniki tudi niso bili tako maloštevilni, da bi svoj orkester zasedli samo s 4 violinisti, 3 pozavnisti in 1 fagotistom kot na Dunaju, ko so tam leta 1717 v cerkvi sv. Štefana slavili zmago pri Beogradu, ali s 3 pozavnisti, 1 fagotistom, 2 kornetistoma, 4 violinisti, 1 violoni-

---

[104] Thalnitscher J. Gr., Bibliotheca Labacensis publica collegii Carolini Nobilium, ms., SKL.

[105] Gl. Thalnitscher J. Gr., ib.

[106] Prim. Koczirz A., Exzerpte aus den Hofmusikakten des Wiener Hofkammerarchivs, StMw I, 21.

[107] Gl. Koczirz A., ib., 287 ss.

stom in 1 kontrabasistom, ki so bili prav tam in v isti namen nekaj dni pozneje.[108]

Viri so sicer pomanjkljivi. Iz njih pa le razberemo, da so bili hrbtenica orkestra ljubljanske akademije strunski instrumenti. O teh največkrat izvemo iz razni poročil, naj ta govore o posameznih osebnostih ali izvedbah. Filharmoniki so se očitno posvečali predvsem tem instrumentom. Izvajanje na drugih instrumentih, pihalih, trobilih in tolkalih pa so najbrž prepuščali mestnim in drugim muzikom. K tej domnevi spodbujajo ohranjeni podatki in po svoje tudi to, da so se še celo člani ljubljanskega filharmoničnega orkestra v začetku in v nadaljnjih desetletjih 19. stoletja pretežno omejevali na godala in za druge instrumentalne skupine najemali poklicne muzike. Ta primerjava sicer ni nujno potrebna, da bi podprla prej omenjeno domnevo, saj je bila med temi in onimi filharmoniki velika razlika. Vendar je koristna, četudi zapoznela analogija. Sto let pozneje in še več bi spričo razvoja pričakovali drugačno prakso, kot je bila v tej smeri prejkone v začetku 18. stoletja. A vendar se situacija bistveno ni spremenila.

Akademijski orkester je imel gotovo vse vrste instrumentov. Iz raznih podatkov namreč sklepamo, da se filharmoniki niso omejevali na kompozicijsko panogo, ki bi imela ali zahtevala samo dodoločen, omejen instrumentalni sestav. Glede zasedbe orkestra so se ravnali tako, kot je bilo drugod, zlasti v italijanskih akademijah in po sorodnih glasbenih institucijah. Te in one so v tedanji Ljubljani ne le dobro poznali, temveč so njihove skušnje in dosežke tudi presajali v delo akademije filharmonikov. Vse polno je drobnih virov, ki pričajo o tem. Največ jih je zapustil Janez Gregor Dolničar v svoji Miscelanei in raznih rokopisih, v

---

[108] Gl. Koczirz A., ib., 283. — Izvajalci so bili v tem primeru člani glasbenega kora omenjene cerkve in so bili pomnoženi tudi s pevci.

katerih se med vrsticami tako rekoč ves čas kaže, kaj je doživel in videl na svojih potovanjih skozi italijanska mesta in drugod. Tudi njegov sin Aleš Žiga (Alexius Sigismundus) Dolničar (1685—1708) je pozorno spremljal in kljub mladosti temeljito analiziral vtise, ki jih je sprejemal na svojih potovanjih. Za spodbude v našem kulturnem delu in življenju bi utegnil pomeniti to, kar je pomenil oče, če bi ne bil tako zgodaj umrl.[109] Ko je potoval po Italiji, se je ustavil tudi v Benetkah. Pripoveduje, da so v tem mestu nastopali najboljši italijanski muziki, ki so prihajali iz Rima, Neaplja, Genove. Za Odrešenikovo cerkev pravi, da je imela dva glasbena kora, muziko pa so izvajali vokalisti in instrumentalisti.[110] Podrobnemu opisu je dodal še risbo glasbenega kora. Na zgornjem so pevci, na spodnjem ti, ki igrajo na strunske instrumente (»fidicines«) »et alij instrumentali ludentes musicâ«; risba kaže, da so bili ti drugi instrumenti pihala in trobila.

Takih in drugačnih pisanih in ustnih opisov, ki so bolj ali manj podrobno prikazovali glasbeno življenje, kakor so ga posamezni ljubljanski popot-

---

[109] Prim. Stelè Melita, Aleš Žiga Dolničar, Zbornik za umetnostno zgodovino, nova vrsta, I, 1951, 139—155.

[110] Prim. Thalnitscher Alexius Sigismundus, Descriptiones Rariorvm Templorvm Venetos, etc., ms., SKL V poglavju Descriptio templi S: Salvatoris pravi Dolničar med drugim tudi tole: »...Solet in hoc templo singulis annis 2do quadragesima insignis musica produci, quae merito compendium totius Italiae musicae vocari potest, omnes enim huc musici conventiunt qui praetentis bacchanalijs modulati sunt in comedijs, quorum omnes exteri Roma, Neapoli, Genua alijsve civitatibus provenerunt. Extruuntur autem (:Cum talis musica producitur:) in sacello laterali duo chori, quorum posterior priorem tribus; aut duobus cubitibus eminet. in superiori sunt musici vocales, et quinque organa, in inferiori vero fidicines, et alij instrumentali ludentes musicâ...«, gl. ms. — V nadaljevanju pripoveduje še o drugih značilnostih te cerkve in o raznih drugih beneških zanimivostih.

niki videli v raznih tujih mestih in deželah, je bilo ob koncu 17. in v prvih desetletjih 18. stoletja nedvomno še več. V glasbenih prizadevanjih ljubljanskega mesta so vsi zapustili nekaj sledov. Ti se kažejo v daljni in tudi neposredni preteklosti in imajo vsi največkrat italijanski vir. Kažejo se prav tako v obdobju razmaha in rasti Academiae Philharmonicorum. Poleg domačih plemiških in meščanskih izobražencev so jih posredovali še tujci, ki so se mimogrede ali za dalje časa ustavili v Ljubljani, in morda tudi italijanski instrumentalisti. Vsaj za nekoliko poznejši čas vemo, da so ti delovali v glasbenih kapelah ljubljanske aristokracije. A najbrž tudi zdaj. Za to sicer nimamo nobene dokumentacije, a ta je pomanjkljiva tudi za škofovsko kapelo, v kateri so bili razen domačih bržkone tudi tuji, italijanski muziki.[111] Kot za plemiške kapele domnevamo tudi zanjo na podlagi poznejše analogije. Nikakor pa ne kaže, da bi bili tujci tudi v orkestru akademije filharmonikov. Tuji muziki so utegnili biti le med tistimi poklicnimi instrumentalisti, ki so jih po potrebi najemali za svoje nastope.

Ti vplivi so se kazali tudi v delu akademijskega orkestra, v njegovem sestavu, instrumentalni zasedbi, aplikaciji tehnike instrumentalne igre, interpretaciji. Že orkestru samemu kot tehničnemu elementu so nujno vtisnili svoj pečat. Nedvomno pa so se kazali tudi v sestavi sporedov in izbiri kompozicij, ki so jih izvajali filharmoniki. To vprašanje in z njim neposredno zvezano vprašanje področja akademije je poleg že prikazanih problemov okrog oblike in zasedbe izvajalnih teles eno najvažnejših in tudi najzanimivejših v tem okviru. Ob njem se moramo za trenutek spet vrniti k Dolničarju, ki je skoraj edini in vsekakor najdragocenejši vir za vsebino pričujočega poglavja, nanašajočega se na razdobje do Höfferjeve smrti.

---

[111] Prim. Repertorij ljubljanske stolne župnije za čas do leta 1718, ŠAL; ŠAL f 35/42; Cvetko D., ib., 307.

Dolničar je zapisal, da je namen akademije filharmonikov dvojen: častiti sv. Cecilijo in krepiti in poživljati sebe in druge. V stilu takega pojmovanja je razbral iz njenih Leges, da sta ji poglavitni nalogi s kar najbolj slovesnim obredom počastiti zavetnico na njen praznik in poleti v večernem času na Ljubljanici pripraviti z velikim sijajem javno prireditev.[112]

O prvi nalogi, namreč počastitvi sv. Cecilije, Leges res govorijo. O drugi pa ni najti v njih ničesar konkretnega v tem smislu, kakor ga omenja Dolničar. Mnogo širši smisel njihovega prvega člena je očitno bral tako, kot sta mu narekovali njegova fantazija in delna praksa filharmonikov. Regate, prireditve na Ljubljanici, ki jih tako izrecno poudarja, je namreč imel za najimenitnejše in najznamenitejše družabne dogodke ljubljanskega mesta. To ga je vodilo, da jih je uvrstil v svoj načrt javnih slavnostnih prireditev, ki naj bi jih zajela freska v neki ljubljanski dvorani (»Vier untershidliche offentlihe herrlihe Ergezlikheit[en] der Stadt Laybach, zu vndtershidlihen Jahrs zeith[e]n, welche fürglih auf einen Saal gemahlen khönne[e]n werden«). Prvo izmed figur tega načrta je odmeril regati.[113] Glede na to, da je zajel akademijo opero-

---

[112] »... qui duplex est: colere suam protectricem Divam Caeciliam, et recreare se aliosque. Hinc ex octo legibus, quibus illa firmatur, hac principialiores sunt: ipso die festo S. Caeciliae ipsam solemniori quo fieri potest ritu colere, et actum publicum aestatis tempore magna solemnitate pariter vespertino tempore supra fluvium Labacum producere«, gl. Steska V., ib., 81.

[113] Tekst prve figure (»Erste Figur«) se glasi: »Jahrlihes Festin, welches Somers zeith an dem wasser Stromb Laybach durch die Academie, oder adelihe liebhaber der Musik, abendts, mit gross[e]n zu lauff allerl[e]y Standtspershonen zu dero ergezlikheit pflegt angestelt werden«, gl. Thalnitscher J. Gr., dodatek v Annales Vrbis Labacensis, prav tam. — V drugi figuri je Dolničar akademijo operozov imenoval »Academi der Beflisenen, sonst Operosi genand«; ta naj bi predstavljala nastop, ki so ga imeli operozi vsako leto v zimskem času.

zov šele v drugi figuri, razodeva tudi to, kakšen pomen je pripisal tej regati in z njo akademiji filharmonikov. Nemškemu tekstu sledi latinski, ki ima sedem figur in se s prvim po smislu sklada.[114]

Dolničarju so bile torej regate zelo pri srcu in jih večkrat omenja v svojih spisih. Prva, ki jo je priredila akademija filharmonikov, je bila dne 30. julija 1702.[115] Kronist jo je označil za prvi nastop akademije nasploh. Že iz tega, kar sem povedal doslej, je razvidno, da more in sme veljati tako pojmovanje le v zelo širokem pomenu besede. Prvi nastop je bila ta regata domnevno samo toliko, kolikor so se takrat filharmoniki predstavili prebivalcem ljubljanskega mesta. Namenjena je bila vsakomur ne glede na družbene razlike, ki so bile sicer še ostro začrtane in zelo toge. Kakšna je bila regata, nam baročno okrašeno, a živo in slikovito pripoveduje Jurij Žiga Pogačnik (Georg Sigismund Pogatschnig), doktor filozofije in medicine, ljubljanski operoz in najbrž tudi član Academiae naturae curiosorum, ki je bila najprej v Wroclawu in pozneje Nürnbergu. Opisal jo je v verzih, ki se glasijo takole: »Čul sem, kako je nebo, kako je odmevala zemlja, / v reki tok je valov glasno šumel in kipel. / Komaj jasna nam noč pregnala je sončno svetlobo, / v temni odela se plašč, z zvezdami gosto posut: / že so nam trombe zapele, zamolklo kovinsko donele, / bobnov začul se je glas, strašno resnoben, močan. / Kar iznenada na harfi je množica strun zazvenela, / zraven kitara in vmes sladko pojoča piščal. / Zvoki različnih rogov se spajajo v

---

[114] Latinski naslov: Quatuor festivitates publicas Vrbis Labacensis. »Prima Figura« ima tekst: »Actus publicu[s], Academiae Philo-Harmonicorum Labacen[sis] qui Labaci aestatis tempore sub crepusculu[m], supra fluvium eiusdem cognomonij, magno applausu produci solet«, gl. izvirnik prav tam.

[115] Izvirnik: »Hat die Academie der HH. Philo-Harmonicoru[m] Ihr[en] erst[e]n Actu[m] pub[li]cu[m] am wasser Stromb Laybach gehalt[en]«, gl. Thalnitscher J. Gr., Annales Vrbis Labacensis, id.

skladno celoto, / skladno ubrani se spet zgubljajo v tisoč prvin. / Svod se leskeče, ves v bakel trepetu žari in odseva, / ognji umetni goré — padajo bliski z neba. / ... / vmes pa od vseh strani ótre oglene pršé. / Ladje igralcev vrsté v melodij se presladkih sprevodu, / pesmi ponovno doné, pesmi umetne, lepé. / Zdajci so vedri valovi odnesli boginje, po reki / čoln je veselo zdrsel, pesmi se čuje odmev.«[116]

Vsebina teh verzov lepo pove, kakšna je bila prva regata filharmonikov, na kateri se je glasila vrsta najrazličnejših instrumentov in kjer tudi petja ni manjkalo.[117]

Regate so bile gotovo vsako leto. Čeprav so Dolničarja tako navdušile, pa poroča o njih le redko. Za leto 1704 spet pravi, da so se ljubljanski meščani radostili nad regato, ki jim jo je junija v mraku priredila akademija filharmonikov, ko je

---

[116] Izvirnik: »Vidi ego, queis strepuit clangoribus aether / Terraque queis noster frenduit amnis aquis. / Vix pepulit nox pura diem Poebumque recondit, / Et suo nocturna reddidit astra polo: / Insonuere tubae, crepuit vox rauca metallis, / Tympana terrificum distribuere sonum. / Mox subito erupit fidium numerosa propago / Et cythare, et variis dulcis arundo modis / Discordes sonitu lituos concordia junxit, / Concordes rursus dissidiumque fidit, / Undique festivis trepidarunt aethera flammis / Festoque succenso fulgura missa polo / ... / Undique promiscuis stuppa vorata focis. / Omnia dulcisona rediere choragia pompa / Spiravitque redux ars iterata melos. / Hinc hilaris tulit unda Deas, hinc inde natantem / Portarunt resonam flumina laeta ratim.« V natisu, ki ga je objavil V. Steska, ib., 81, 82, manjka verz 13. V verzu 5 je zamolklost zvoka simbolizirana. — Po razlagi K. Gantarja, ki je oskrbel prevod te Pogačnikove pesmi, je lat. fidium numerosa propago (= številni rod strun) kak strunski instrument, verjetno harfa; et cythare (v. 8) pomeni v tej zvezi gotovo kitaro; ótre: lat. stuppa, t. j. ogorki, ki padajo od lanenega ali konopljenega stenja ali kakega drugega svetila.

[117] Cit. Pogačnikova pesem je potemtakem tudi dokument, na katerega se smemo opreti, ko vprašujemo po instrumentih, ki so bili aktualni v začetku APh in seveda tudi potlej. S te strani pa izčrpnejše podobe kajpak tudi ta pesem ne daje.

kot kak Amphion[118] zvabila vse mesto k ladjam in ga ob viharnem navdušenju potegnila za seboj.[119]

Nato pa vrsto let ne zasledimo ničesar o ljubljanskih regatah. Šele 1716 spet beremo, da je bila 10. maja regata na čast novorojenemu princu Leopoldu. Dolničar jo izčrpno opisuje in najprej omenja, da jo je priredila akademija filharmonikov po Höfferjevem naročilu. Nato pripoveduje, da je bilo tekmovanje od Vodnih vrat do hiše grofa Engelshausa na Bregu, kjer so za cilj postavili zastavico. Trnovskim in krakovskim ribičem in čolnarjem so že prej naročili, naj pripravijo devet čolnov z vesli. Te so razdelili v tri skupine po tri čolne. Prva z belo in rdečo barvo je predstavljala Avstrijo, druga z modro in rumeno vojvodino Kranjsko, tretja z belo in zeleno pa Ljubljano. Pri Vodnih vratih je Höffer jun. razdelil veslače in jih razvrstil. Popoldne ob štirih so prišli deželni glavar, knezoškof, kneginja Auerspergova in še drugi predstavniki visokega plemstva. S pomola Höfferjeve hiše so dali znamenje za začetek tekmovanja. Velika množica je pozorno opazovala, kako so se začele premikati ladje prve skupine. Prva, ki je dosegla cilj, je smela tekmovati z drugimi. Podobno sta potem odveslali še drugi dve skupini. Ob koncu so tri zmagovalke odveslale po darilo. Zmagala je ladja iz prve skupine in je dobila sedem goldinarjev. Drugi dve iz trojice zmagovalk sta tudi dobili darila, druga po vrsti 2 goldinarja, tretja pa 1 goldinar. Ob glasbeni spremljavi so nato zmagovalci odšli pred

---

[118] Amphion je bil sin Jupitra in Tebanke Antiope. K. Gantar pojasnjuje, da je ta motiv opeval Horac, carm. III 11, 1 ss.

[119] Izvirnik: «Magnum praebuit Labaco Laetitiae argumentum mense junio Naualis ab Academia Philharmonicorum sub crepusculum instituta festivitatis, quâ selectissimo instrumentorum concentu, Amphionis instar universam urbem ad naves, & sui sequelam universali applausu, pelexit«, gl. Thalnitscher J. Gr., Epitome chronologica, p. 94.

deželnega glavarja in plemstvo, ki jih je še posebej obdarovalo. Prvak je nosil na glavi lovorov venec.[120]

Glasbo omenja Dolničar sicer mimogrede. Gotovo pa je bila taka kot po navadi, saj je bila prirediteljica regate akademija filharmonikov. Način, v katerem se o muziki izraža kronist, daje slutiti, da so filharmoniki za te prireditve najemali tudi mestne muzike in deželne trobentače; le-ti so bili izvajalci na trobilih in tolkalih, morda tudi na pihalih.

Za razdobje, ki ga obravnavamo v tem poglavju, nadaljnji viri manjkajo. Tudi če bi bili, pa menda ne bi povedali nič novega, saj so bila ta tekmovanja vsakokrat bolj ali manj enaka. Predvsem je bilo važno, da so prijetno razvedrila ljubljanske ljudi vseh stanov. Akademija, ki jih je imela za svojo dolžnost, je tudi po tej strani ravnala podobno kot njene italijanske vrstnice. Te sicer niso prirejale regat, vsaj gradivo ne vé nič o tem.[121] Dajale pa so prebivalcem svojih mest užitke v drugačni obliki. Zlasti priljubljeni so bili glasbeno bogati karnevali, pri katerih so za glasbeno plat največkrat skrbele akademije.[122]

Te vrste prireditev so bile potemtakem v načelu navzlic različnim vnanjim formam enakega pomena in vrednosti. V bistvu so jim akademije

---

[120] Izvirnik pravi med drugim: »... hat die Löb[liche] Acad[emie] d[er] HH: Phil: Harmon: dur[c]h kluge anordnung H: Jo[hann] Berthold v. Höffer Patrit: als ruhmwürdig[en] fundator[e]n derselb[e]n, ein[e] vortreffli[c]he Regatta od[er] Schüffren[ne]n an d[em] wasser Stromb Laubach ... angest[e]l[l]t«, prim. Thalnitscher J. Gr., Annales Vrbis Labasensis, id. — Dolničarjev tekst navajam povsod z vsemi značilnostmi in pravopisnimi pomanjkljivostmi; dopolnitve so le tam, kjer so nujno potrebne.

[121] K že navedeni literaturi o italijanskih akademijah še prim. Vernon Lee, Il Settecento in Italia, Accademie, musica, teatro, Napoli 1932.

[122] Prim. Garuffi G. M., ib., 34.

povsod dale isti smisel in namen. Tudi v ljubljanskem primeru.

Po Dolničarju naj bi bila druga dolžnost akademije filharmonikov praznovanje zavetnice. Temu pripisuje sicer še eminentnejšo vlogo kot regatam, a ga glede na stilizacijo svoje razlage postavlja nekako v isto vrsto. Kljub pomembnosti, ki naj bi jo imel ta dan za akademijo in so ga gotovo redno slavili, pa o njem v svojih Annales poroča Dolničar le enkrat. Za leto 1702 pravi, da so» gospodje academici musici na god sv. Cecilije pri oo. avguštincih pred Špitalskimi vrati slovesno proslavili svoj glavni praznik«.[123] Poslej se mu je menda zdelo to tako zelo razumljivo, da podobno kot regatam in sodelovanju filharmonikov pri vsakoletnih zborih operozov, ki je gotovo tudi bilo, temu dogodku v svojih poročilih ni več dal prostora. To je najbrž najpravilnejša razlaga. Druga pa je lahko še ta, da je bil v primerjavi s tem, kar je povedal o drugih značilnostih, redkobeseden za glasbeno življenje ljubljanskega mesta in se zato vanj izčrpno tudi ni poglobil.

Kolikor imamo virov, pripovedujejo, da je bil Dolničar glede obravnave nalog akademije filharharmonikov vsekakor preozek. Ko govori o dveh njenih glavnih nalogah, sicer že s formulacijo dopušča še druge, vendar ne tako važne, kot sta bili praznovanje sv. Cecilije in regata. Gradivo, ki ga je sam zapustil, pa dokazuje, da je imela akademija mnogo širše področje in ni bilo to, kar je še opravila, nič manj pomembno. Celo narobe. Poka-

---

[123] Izvirnik: »Als an Sancte Ceciliae tag haben die HH: Academici musici, Ihr erstes haubt Fest bey denen PP: Augustinern vor den Spithal thor solemnissime celebriert«, prim. Thalnitscher J. Gr., Annales Vrbis Labacensis, id. — Tudi tu se kaže, kako zelo različno je Dolničar imenoval filharmonike. V tem in enako v imenovanju akademije je imel razne variante. Primeri kažejo, da je bil tak ali podoben tudi pri uporabljanju terminologije za razne druge institucije, na primer tudi za akademijo operozov.

zalo se bo, da je vse to v prvem razdobju pospešilo rast akademije in ji omogočilo, da se je razmeroma kmalu vzpela in si tudi na zunaj pridobila učinkovito veljavo. A naj pripoveduje Dolničar sam.

Praznovanje zavetnice ni bila edina priložnost za nastopanje filharmonikov v ljubljanskih cerkvah. Tu so se na glasbenih korih predstavili prav tako ob raznih drugih dogodkih. Ko je na primer leta 1705 umrl cesar Leopold, je zanj akademija 20. junija opravila zadušnico in izvedla ves potrebni glasbeni del. Kronist pravi, da si je za to slovesnost izbrala avguštinsko cerkev. V središču svetišča je bil dvanajst čevljev visok pozlačen kip »nedavno prevzvišenega, zdaj božanskega cesarja, ki je potem, ko je hkrati na vzhodu in zahodu pridobil rimskemu cesarstvu veličastnost, odšel ovenčan z bojno slavo kot zmagovalec med nebeščane«. Na podstavku sta bila dva kronograma: Umrl je vladar — Ljubljanska filharmonija žaluje. Prej zatemnjena cerkev je bila »zdaj razsvetljena z baklami in mnogoterim žarom luči. Žalna in najizbranejša glasba je odmevala med ponižnimi prošnjami molilcev; pri vsem tem pa je, ko so prišli do Dies irae in Tuba mirum spargens sonum, doživela trobenta največ pohvale, ko je dajala od sebe turoben glas; da si ga slišal, bi bil verjel, da je zadonela trobenta sodnega dne. Žalni govor je imel slavni govornik preč. o. Filip Hoffstetter S. J.«[124]

---

[124] Izvirnik: »... Qualiter pariter excellens Academia philo-harmonica Labacensis maximo in terris principi parentauerit, uideamus. Selegit illa sibi pro hac funebri pompa templum Virginis Annunciatae admodum reuerendum patrum Augusinianorum ac diem 20. Junii praefixit. Spectabatur ipsa die in medio templi statua ingens altitudinis 12 pedum deaurata augustissimi nuper, nunc diui caesaris, qui post assertam in oriente simul et occidente Romano imperio maiestatem inter ipsas belli adoreas victor ad superos translatos est. In pedestali bina legebantur cronographica: DefVnCto MonarChae et subtus: / trIstIs phILoharmonIa LabaCensIs Defert. Ecclesia uniuersa obscura reddita facibus et multiplici lu-

O skladbah, ki so jih izvedli filharmoniki, žal nimamo natančnejših podatkov. Ravno tako ne za leto 1706, ko so bili glasbeni izvajalci najbrž spet pri slovesni maši, ki jo je med slovesnim muziciranjem opravil ljubljanski prošt.[125] Zanesljivo pa vemo, da so sodelovali ob dozidavi stolnice, ko so bile v ta namen slovesnosti. Takrat so ambrozijansko hvalnico spremljali »vseh vrst tekmujoči glasovi in glasbila filharmonikov«.[126]

Posebno vneti sodelavci so bili filharmoniki leta 1707, ko so bile velike slovesnosti ob posvetitvi nove ljubljanske stolnice. O tem sem že govoril v zvezi z zborom in orkestrom filharmonikov. Ti so biti tudi tokrat glavni izvajalci glasbenega programa. Poročila ne povedo, koliko in kako so bili pri tem udeleženi člani škofovske kapele. Po

---

minum flamma luculenta facta. Musica lugibris et exquisitissima inter comprecantium preces personabat. Verum ex his omnibus, cum ad Dies irae et illud Tuba mirum spargens sonum uentum, maximum applausum meruit tuba horribile[m] sonum edens; quod si audisses, tubam illam extremi iudicii intonuisse crederes. Orationem dixit funebrem celebris concionatur A. R. P. Philipp Hoffstetter e S. I.«, gl. Thalnitscher J. Gr., Historia Cathedralis, p. 142. Isto pove Dolničar tudi v Annales, kjer pravi o tem: »... bey den PP. Augustinern vor dem Spitalthor durch die Academie der hern Musicant[en] mit grosser solemnitet. vnd apparat angestel[l]t, vnd vol[l]zog[en]. Die Hern Academici hab[e]n sonderli[c]h Ehr aufgehebt, mit den Tuba od[er] fernrohr, welhes als d[as] Dies illa: Dies irae, vnd zu d[er] Tuba einem spargens sonu[m] khambe[n], ershröklih anzuhör[e]n war«, gl. id.

[125] V izvirniku: »... inter solemnem musicam decantato hymnus Ambrosianus ad debitas grates summo Deo referendas inter buccinarum clangorem ...«, gl. Historia Cathedralis, p. 152.

[126] Izvirnik: »... quem omnis generis uocum et instrumentorum certamine ab Academ[icis] philo-harmonicis prosequuntur ...«, gl. Thalnitscher J. Gr., Historia Cathedralis, p. 207. — Dolničar ob tem dogodku in tudi ob drugih priložnostih opisuje še nadaljnje podrobnosti, ki pa niso neposredno zvezane z glasbenimi izvedbami in jih zato ne omenjam.

svoje so h glasbeni izvedbi nekako morali prispevati, saj bi jo bili morali glede na svojo osnovno zaposlitev oskrbeti pravzaprav oni. Zlasti tokrat, ko je tako razkošno napolnila stolnico.

Akademijski orkester in zbor je povabil knezoškof očitno zato, ker sta bila obsežnejša, za slovesnost primernejša, pa najbrž tudi na višji ravni in bolj reprezentativna. Kakšno vlogo so potem imeli muziki škofovske kapele?

Na prvi pogled kaže, da bi jih bil Dolničar omenil, ko bi se bili vključili v sestav akademijskih ansamblov. Vendar ne zasledimo o tem nikjer niti besedice. Historia Cathedralis navaja za glasbene izvajalce izključno filharmonike in poleg njih le še instrumentaliste v dveh posebnih korpusih, ki ju gotovo niso sestavljali člani škofovske kapele, temveč — o tem sem že prej govoril — najbrž mestni muziki in deželni trobentači.

Za rešitev zastavljenega vprašanja se tako kažeta dve možnosti. Prva bi bila ta, da škofovska kapela zaradi kakršnega koli razloga sploh ni sodelovala. To ni prav nič verjetno, ker v ta namen jo je stolnica imela in tako slabi njeni muziki niso mogli biti, da bi za slovesnost ne zmogli izvajanja, ki so ga za druge, čeprav ne tako imenitne priložnosti, morali opravljati. Druga možnost je, da so bili vsaj posamezni člani te kapele akademiki in so sodelovali v instrumentalnem in morda tudi pevskem sestavu akademije. V tem primeru bi jih Dolničar lahko imel za akademike in bi ne čutil potrebe, da jih še posebej imenuje kot člane škofovske kapele. Mislim, da je ta domneva upravičena. Potrjuje jo primer Janeza Gašparja Gošla, o katerem bomo pozneje več slišali. Za zdaj naj zadošča podatek, da je bil stolni organist in obenem akademik. Tako kakor on pa so mogli biti člani akademije še nekateri njegovi stanovski tovariši iz škofovske kapele.

Vse kaže, da je prikazana razlaga druge domneve ali teze pravilna. Sodelovanje članov ško-

fovske kapele ob slovesnostih v letu 1707 in tudi sicer vselej, ko se za izvajalce na glasbenem koru stolnice navajajo filharmoniki, je potemtakem treba razumeti v smislu druge teze. Ta obenem dokazuje tudi neposredno zvezo med akademiki in škofovskimi muziki, zvezo, ki je v posledicah omogočila tudi širše sodelovanje med akademijo filharmonikov in škofovsko kapelo v oblikah, kakršnih Leges niso predvidele. A ne le to. Tudi ugled, ki ga je zaradi rastočih uspehov vedno bolj uživala akademija, je vplival na to, da je bila ta na stolnem glasbenem koru čedalje bolj zaželena.

Sodelovanje filharmonikov je v tej smeri izpričano za leto 1707 še enkrat. Takrat je namreč zornice pred božičem spremljalo tudi »do vseh podrobnosti skladno ubrano petje akademije filharmonikov«,[127] ki pa je najbrž oskrbela tudi instrumentalni del izvedbe.

Filharmonike lahko srečamo kot izvajalce tudi leta 1708, ko so 18. aprila položili v Ljubljani temeljni kamen za cerkev sv. Rozalije,[128] in še leta 1712, ko je bil kronan Karel V. za španskega kralja in je ta dogodek proslavila akademija s slovesno mašo, za katero je prispevala glasbo.[129]

---

[127] Izvirnik: »Novena Adventus Natalis Domini, annuo ad splendorem mirum ornatu, quotidianis selectorum Oratorum exhortationibus, & omnibus numeris absoluto concentu Acad. Philo-harmonicorum inchoatur«, gl. Thalnitscher J. Gr., Epitome chronologica, 96. Annales ne poročajo o tem nič, o slovesnostih v letu 1707 pa ni nič v Epitome chronologica. Ne zato, ker bi se Dolničar ne hotel ali ne želel ponavljati, kajti iste dogodke sicer navaja tu in tam. Vzrok za to je najbrž v pomanjkanju sistematike, ki manjka Dolničarju vsaj tam, kjer gre za poročanje o glasbenih dogodkih.

[128] Izvirnik: »...bey einer vortreffli[c]h Musik der Her[re]n Academ: Philo-Harmonicorum, wndter den Trompet[en], vnd Paukh[e]n S[c]hall...«, gl. Thalnitscher J. Gr., Annales, id.

[129] Izvirnik pravi: »Cum per omnes Germanici Imperij ditiones festivus indictus esset plausus, gratiae que Deo habitae, quod Aug. Rom. Imp. Carolum 5. Magni

Nato poroča Dolničár šele za leto 1715 o izvedbi nekega oratorija v cerkvi sv. Jakoba ob stoletnici njene posvetitve.[130] To je pač bil Höfferjev oratorij »Magdalenae conversio«. Za leto 1716 pa beremo v Annales Vrbis Labacensis, da so filharmoniki v križarski cerkvi izvedli oratorij »Jobi patientia«,[131] ki je bil spet Höfferjev, tokrat »Patientia victrix in Amico Job«. A ti izvedbi nista bili več zvezani z liturgičnimi potrebami, ki jim je tako pogosto stregla akademija filharmonikov, temveč imata že značaj koncertne cerkvenoglasbene reprodukcije.

Več podatkov o nastopanju filharmonikov v raznih ljubljanskih cerkvah v Dolničarjevih spisih ni. Kolikor so razni drugi viri doslej znani, pa vemo še za nekaj podatkov. Tako je akademija sodelovala pri žalnih slovesnostih, ko je 28. septembra 1704 umrl utemeljitelj akademije operozov Janez Krstnik Prešeren. Najbrž je sodelovala pri cecilijanskih litanijah v jezuitski cerkvi leta 1705.[132] Ne kaže, da bi bili tokrat nastopili na glasbenem koru študentje jezuitskega muzikalnega zbora. Morda so le delno sodelovali, a seveda ne tako, kot je zna-

---

Leopold, filium Regem Hispan. coronari fecerit... Oct. ab hac die Acad-Philo-Harm. singulari aggratulationis gaudijque significatione, manc soleni missa in Eccl. Anunciatae V. & accensis sub vesperum fanalibus, applauserunt«, gl. Thalnitscher J. Gr., Epitome chronologica, 101.

[130] Gl. Thalnitscher J. Gr., Annales, id. — O tem bo več pozneje.

[131] Gl. Thalnitscher J. Gr., Annales; tudi o tem bo podrobno v nadaljevanju.

[132] Vir pravi med drugim: »...ob festum Praesentationis Beatae Virginis Mariae; omnes scholae exiverunt hora 4ta qua initum fuit Litaniarum Caecilianarum a Conventu D. D. Musicorum celebratarum«, prim. Diarium Praefecturae Scholarum Soc. Jesu, DAS in prim. Radics P. v., cit. ms., 21, 27. — »Gospodje muziki« so bili očitno filharmoniki; za druge menda vir ne bi uporabil takega imena, najmanj za študente iz lastnega muzikalnega korpusa.

no za sodelovanje akademikov filharmonikov in muzikov škofovske kapele v stolnici.[132a] Nadalje beremo v virih, da so filharmoniki muzicirali leta 1710 ob posvetitvi nove kapele v ljubljanski uršulinski cerkvi.[132b] Za to jih je nagradil Jakob Schell pl. Schellenburg, čigar tesne zveze z akademijo filharmonikov so večkrat izpričane in jih že poznamo. Če kot njen član ni bil izvajalec, za kar nimamo dokumentacije, pa je bil vsaj velik ljubitelj glasbe. To po svoje potrjuje tudi simbol, ki ga je imel kot član Societas Unitorum. Zatem pravijo viri, da so filharmoniki sodelovali pri ustoličenju novega ljubljanskega knezoškofa Franca Karla grofa Kaunitza leta 1711 »mit einer Exquisiten Harmonie«.[132c] Iz te stilizacije ne moremo razbrati, ali gre v tem primeru za izvedbo v cerkvi ali v škofovskem dvorcu. Glede na dogodek bi bila lahko tu ali tam. Večja verjetnost se kaže za drugo možnost. Nazadnje izvemo iz gradiva, da je v letu 1712 akademija sodelovala tudi pri žalnih slovesnostih za cesarjem Jožefom I.[132d]

Prispevek akademije filharmonikov k ljubljanski cerkvenoglasbeni praksi je bil za omenjeno razdobje vsekakor precej večji, kot ga poznamo iz virov.[133] Dogodkov, ki so zahtevali primerne cerkve-

---

132a V nadaljevanju namreč pravi vir, da udeležba pri omenjenih cecilijanskih litanijah za učence ni bila obvezna (»...ad quas accedere studiosi non obligabantur«, gl. cit. Diarum Praefecturae Scholarum Soc. Jesu). Iz tega sicer nujno še ne sledi, da tudi tisti študentje, ki so bili v muzikalnem zboru bodisi v jezuitski cerkvi, bodisi v gledališču, niso sodelovali ali bili obvezni sodelovati. A cit. stilizacija vodi k sklepu, da so bili v najboljšem primeru vključeni le delno med izvajalce, ki so bili za to priložnost po vsej verjetnosti filharmoniki.

132b Prim. Jakob Schell von und zu Schellenburg und seine Stiftungen, Laibach 1843, 10.

132c Prim. Radics P. v., cit. ms., 27.

132d Gl. gradivo v DAS, LIT. A, Nr. 1.

133 To trditev podpirajo tudi nekatere navedbe cit. Thallmainerjevega kataloga, v katerem je tudi neka

ne slovesnosti z vsem, tudi z glasbenim sijajem, kot na primer rojstva, poroke, smrti vladarjev, drugih osebnosti njihovih hiš in visoke aristokracije, umeščanja pomembnih cerkvenih dostojanstvenikov in podobno, vsega tega je bilo več in najbrž so malone vedno klicali akademijo k sodelovanju. To ji je sčasoma postala nekakšna dolžnost, ki jo je že zaradi svoje pozicije v visoki družbi in javnosti nasploh tako rekoč morala opravljati. Menda ni dvoma, da je takim vabilom, željam in potrebam največkrat tudi ustregla. Če bi bila poročila izčrpnejša, bi za tedanji čas to lahko potrdila.

Akademije filharmonikov pa ni zanimalo samo področje cerkvene, temveč prav tako tudi posvetne glasbe. Pri tem se nedvomno ni zadovoljila le s sodelovanjem na zborih operozov ali z regatami, ki smo jih že spoznali. Viri so sicer tudi v ta namen zelo redki, a vendar razločno pripovedujejo tudi o drugačnih načinih in oblikah njenega, posvetni glasbi namenjenega muziciranja.

Ko se je princ Evgen Savojski na začetku leta 1703 vračal iz Italije, se je ustavil tudi v Ljubljani. Tu mu je vicedom Franc Anton grof Lanthieri priredil v čast sprejem s slavnostno gostijo, kjer so ga zabavali filharmoniki z izbrano glasbo.[134] Tako poroča Dolničar v Epitome chronologica. V svojih

---

maša Antonia Caldare, ki so jo imeli v Ljubljani, a zanjo podrobni podatki glede zasedbe in časa nastanka niso znani. Gotovo pa so jo izvajali v stolnici; nemara so pri tem sodelovali tudi filharmoniki. Skladb, ki so jih v tem času izvajali v stolnici, žal ne poznamo. Nedvomno pa so bile številne in tehnično zahtevne in so zato v posameznih primerih zahtevale pomoč članov APh.

[134] Izvirnik v Epitome chronologica, 93: »Princeps Eugenius Labacum transiens à Franc. Ant. Com. Lanthieri musica Viced. humaniss. Lautâ coenâ susceptus, ab Acad. Philo-harm. selectissima musica recreatur«. — Annales Vrbis Labacensis, id.: »...die HH. Academici Philharmonici, ain extra s[c]höne Musik präsentirt, der sich verlauth lass[e]n: d[ass] er hh: ni[c]ht so bald ain so s[c]höne music gehört.«

Annales pa pravi o tem dogodku, da so »gospodje academici philharmonici predstavili posebno lepo glasbo«, o kateri se je princ izrazil, da »tako lepe kmalu ni slišal«.[135]

Nato izvemo o takem delu članov akademije filharmonikov šele za leto 1707. Ko je po posvetitvi stolnice številno plemstvo zvečer v škofovskem dvorcu družbi z odobravanjem vzklikalo, je Höffer s proštom priredil ljudstvu serenado z raznovrstnimi instrumenti, nato pa ob glasnem odobravanju množice na razsvetljenih stolpih namestil trobentače in timpaniste.[136] Tudi ti so s svojim muziciranjem prispevali k celotni slovesnosti.

Ob serenadi, ki jo je s sodelovanjem stolnega prošta Leopolda grofa Cobenzla organiziral in gotovo tudi vodil Höffer, se ponovno odpira vprašanje sodelovanja muzikov, katerih služba ni bila le na stolnem glasbenem koru, temveč tudi pri banketih in drugih imenitnih priložnostih v škofovskem dvorcu. Ta problem je treba tudi tu razumeti sorodno ali tako kot sodelovanje članov škofovske kapele z akademiki v katedrali. Obenem kaže, da smemo sodelovanje Höfferja in prošta v tem primeru pojmovati tako, da je dal Cobenzl filharmonikom za navedeni namen na razpolago tudi muzike, ki sicer niso bili člani akademije. Javna, širokemu krogu poslušalcev namenjena serenada je bila gotovo na odprtem prostoru in je zato zahtevala večje

---

[135] Gl. cit. v op. 134. — Smisel obeh podatkov se v bistvu popolnoma ujema, le v Annales je še izčrpneje opisan vtis, ki ga je naredila APh s svojo izvedbo. Kot skoraj v vseh primerih, manjka tudi tu navedba posameznih kompozicij.

[136] Izvirnik: »Vesperi demum post pulsu[m] Angelicum cum copiosa Nobilitas in aula Episcopali Societati indulgeret, saepe memoratus D[ominus] ab Höffer Acad: Philharm: institutor una cum D[omino] Praeposito hinc Serenatam uulgo uario instrumentoru[m] genere, inde Tubicinu[m] et Tympanorum chorum, in turribus illuminatis magno incolaru[m] applausu instituit«, gl. Thalnitscher J. Gr., Historia Cathedralis, p. 229.

število izvajalcev kot na primer v dvorani. Zato domnevamo, da je bilo takrat škofovskih muzikov več kot morda v stolnici ali ob kaki drugi priložnosti, ko so nemara v škofovskem dvorcu igrali skupno s filharmoniki. Serenada sama je bila nedvomno večerna prireditev posvetne glasbe z raznimi, namenu in naravi primernimi kompozicijami, in v tem primeru ne pomeni kompozicije kot glasbene forme. Vsaj stilizacija Dolničarjevega poročila govori za takšno pojmovanje.

Verjetneje zveni, da je bila neka serenada kot kompozicija v določeni obliki in z ustreznim karakterjem izvedena v letu 1715. Vir namreč trdi, da je bila po izvedbi Höfferjevega oratorija takrat pred cerkvijo »zgledna večglasna serenada«.[137] Take skladbe so v tem času pisali tudi naši domači komponisti in bi bilo mogoče, da so katero od teh predstavili filharmoniki. Tudi tu pa stilizacija ni tako precizna, da bi to lahko trdili z vso gotovostjo. Dopušča le omenjeno domnevo. Ta bi lahko veljala tudi za leto 1716, ko so akademiki 10. maja počastili rojstvo v cesarski hiši najprej z regato in zatem še s serenado ali pa koncertom z več zbori.[138] Brž-kone je hotel vir s tako formulacijo povedati, da sta sodelovala zbor in orkester akademije in razen njiju nemara še poseben korpus, ki je bil, kot že nekajkrat, tudi za ta nastop sestavljen iz mestnih muzikov in deželnih trobentačev in morda še drugih glasbenikov. Vendar zaradi pomanjkljivega gradiva ni mogoče reči nič natančnega. V tem letu

---

[137] Izvirnik pravi med drugim: »... ein aussbündige serenata, mit allerley Stüm[e]n...«, prim. Thalnitscher J. Gr., Annales Vrbis Labacensis, podatek za leto 1715.

[138] O tem pravi poročilo: »Abends geschah die Beleuchtung und ein Ball am Landhause für den Adel. Am Stadthause war gleichfalls Ball und Serenade, dann absonderlich das hiesige academische Collegium — die Academie der Phil-harmoniker bei Auszierung des Vorhofes ein Concert mit mehr Chören vorgestellt«, gl. Radics P. v., cit. ms., 29.

je bila še »izvrstna serenada« 16. julija, ko je Ljubljano obiskal pasavski škof grof Rabatta in so ga z njo počastili filharmoniki.[139]

Poleg teh so bile nedvomno še druge priložnosti, ki so filharmonikom omogočile izvajanje posvetnih kompozicij: zmage, obiski posvetnih in cerkvenih knezov, umeščanje deželnih glavarjev, razni drugi pomembni domači dogodki. Viri pa so skromni. A tudi gradivo, kar ga imamo, marsikaj pove in zastavlja vrsto vprašanj, ki tako rekoč nujno sledijo iz prikazanega ali slutenega dela akademije filharmonikov. To je precej narekovalo tudi izbiranje skladb in s tem posredno vplivalo na stilno orientacijo akademijske reprodukcije; omogočilo je razne oblike nastopanja in prispevalo tudi h kvaliteti izvedb. Ta je bila sicer seveda odvisna predvsem od razvojnega poteka dela in zlasti od kvalitete izvajalcev in njihovih vodij.

Prikazana poročila razodevajo, da so bili nastopi filharmonikov na raznih prostorih: v cerkvah, stanovski palači, v mestni hiši, morda tudi v domovih visokih aristokratov, pa še na javnih trgih pred cerkvami in drugod.

Področje je bilo potemtakem polno možnosti in zelo razsežno. Pri tem ne smemo pozabiti, da so filharmoniki igrali tudi zase in za ozek krog poslušalcev, ki so pripadali njihovim neizvajajočim članom in družinam. Morda so vabili še znamenite goste. Interna oblika muziciranja je bila v akademijah povsod in tudi v Ljubljani zdaj in prav tako mnogo pozneje še vedno zelo aktualna.

Akademiki pa se niso zapirali vase. K temu so jih poleg lastne prakse lahko spodbudili tudi tuji zgledi, ki so jih našli v raznih italijanskih akade-

---

[139] Izvirnik: »... einer trefflich[e]n Serenata von d[enen] Acad: Philharm: bedient word[e]n ...«, gl. Thalnitscher J. Gr., Annales Vrbis Labacensis, id. — Tu piše kronist »Serenata«; kako naj to pojmujemo, pa tudi v tem primeru ni razvidno in dovoljuje samo domnevo v prej nakazanem smislu.

mijah. Ne vemo, ali so bile ljubljanskim filharmonikom znane prve oblike javnega glasbenega nastopanja, ki jih je v Angliji za majhno vstopnino uvedel John Banister kmalu po vstopu v drugo polovico 17. stoletja in so jih v dvajsetih letih prihodnjega stoletja izpopolnili pariški Concerts spirituels. A tudi če bi bile znane, še ne bi bile mogle odmevati, ker čas za kaj takega še niti v bolj naprednih deželah ni dozorel, kaj šele v Avstriji in v tedaj vanjo vključenih slovenskih pokrajinah, kjer je bila tudi ljubljanska akademija filharmonikov. Tej je področje samo določilo način dela, a to ni imelo nobene zveze s prej omenjeno komercialno obliko koncertiranja. Popolnoma zgrešeno bi bilo, če bi ga želeli ali hoteli tako pojmovati. Takšna forma javnega glasbenega nastopanja je bila ljubljanskim filharmonikom tuja v začetku njihovega delovanja in pozneje. Pokazalo se bo, da je niso nikoli uveljavili, saj je zaradi strukture svoje akademije že v principu ne bi bili smeli in mogli sprejeti.

Kot potrjuje gradivo, je muziciranje ljubljanskih filharmonikov že sprva teklo v dveh smereh, javno in interno. Interno je bilo za zaprtimi vrati za izbrance, naj so bili ti njihovi člani ali vabljeni gostje, aristokracija in visoki kler v deželni palači, v škofovskem ali v kakem plemiškem dvorcu. Javno je bilo na odprtih prostorih za širši ali široki krog udeležencev, med katerimi niso bili le plemiči, marveč tudi in še zlasti meščani.

Že cerkev je bila prostor, kjer so izvedbam akademije lahko prisostvovali širši krogi. Po svoje je bilo zanje umetniški dogodek že muziciranje, ki je spremljalo liturgične obrede. V načelu to za vernika sicer ni bil ali vsaj ne bi smel biti pripomoček za umetnostno doživljanje in uživanje. V praksi pa je le bilo tako. Še važnejše je bilo muziciranje v cerkvi tedaj, ko so filharmoniki izvajali oratorije. K tem niso imeli dostopa le vabljeni plemiči, temveč tudi meščani. To deloma potrjuje tudi

serenada, ki so jo po oratoriju filharmoniki priredili pred cerkvijo. Seveda take serenade niso bile samo za tiste, ki so v cerkvi poslušali oratorij. Veljale so še širšemu krogu poslušalcev, v katerem so bili tudi taki, ki iz tega ali onega razloga niso imeli priložnosti, da bi se udeležili notranje prireditve.

Še bolj odprti so bili kajpada prostori na prostem, zato jim gre glede muziciranja še večji pomen. Ne mislim na regate. Teh prireditelji niso organizirali zato, da bi dajale umetniške užitke. Namenjene so bile razvedrilu, zabavi; razni vnanji efekti, ki niso imeli nič opravka z umetnostjo, so bili mnogo važnejši kot glasba. V te namene je bila ta sicer tudi in celo nujno potrebna, a njena vloga je bila popolnoma sekundarna. Treba je še upoštevati, da je bila glede na sestavo sporeda in način izvajanja prilagojena namenu. Praktično se to pravi, da ni bila na višji umetniški ravni, česar za take priložnosti tudi nihče ni ne zahteval ne pričakoval. Ljudje, ki so se udeleževali regat, niso bili ali vsaj predvsem niso bili poslušalci, temveč zlasti gledalci. Na glasbo vezano poslušanje je bilo drugotnega pomena. Vse to nazorno govori o namenu in pomenu regat. Obenem pravi, da so bili filharmoniki ob takih dogodkih kot izvajalci v ozadju, četudi je bila njihova akademija prirediteljica teh tekmovanj. Glasbena funkcija regat je bila torej popolnoma postranska in ni nič ali le zelo malo značilna za umetniško delo akademije filharmonikov. Tudi s te strani se potemtakem kaže, kako zgrešeno bi bilo nekritično prevzemanje že omenjenega Dolničarjevega pojmovanja glavnih nalog akademije, ki ga njegovi podatki deloma sami zavračajo. Šlo bi mimo pravega jedra.

V celoti drugačna je bila vloga nastopov akademije, ki jih je Dolničar imenoval serenade, koncerte ali kako drugače. Mislim, da je v večini primerov pojmoval kot javno izvajanje zunaj cerkve ali gledališča tudi to, kar je imenoval koncert, ki je razen tega pomenil še kompozicijo kot glasbeno

formo.[140] Ti nastopi so se po značaju, vsebini in namenu popolnoma ločili od nastopov, ki so jih opravili filharmoniki ob tekmovanjih na Ljubljanici. Njihov obiskovalec zdaj ni bil več samo gledalec; to je bil šele v drugi vrsti. Predvsem in najprej pa je bil poslušalec, ki ni v glasbi iskal le razvedrila. Ta stran njegovih potreb je bila sekundarna. Zlasti mu je hotel dati tak nastop več glasbe in tudi sam je najbrž v njem to iskal. Muziciranje, prikazovanje kompozicij z določeno umetniško, ustvarjalno in reproduktivno kvaliteto je želelo v izvajalcih in poslušalcih povzročiti notranjo, duhovno zadovoljitev, hotelo je spodbuditi k intenzivnemu muzikalnemu doživetju, kolikor in kakor ga je bil pač ta ali oni glede na dispozicijo in izobrazbo zmožen.

Ta cilj smemo in moramo vsaj v širokem smislu pripisati ljubljanski akademiji filharmonikov, naj se ga je v celoti zavedala ali ne. Učinek pa je v posledicah bil tak in zato v rekonstrukciji tudi zahteva omenjeni sklep; tak sklep je upravičen tudi zaradi tega, ker smemo verjeti, da so ljubljanski filharmoniki tudi s te strani dobro poznali italijanske akademije, ki jim je bila ta vloga jasna.

Interno in javno muziciranje v začetni razvojni dobi akademije najbrž še ni imelo sistematike in ne zavestne perspektivnosti, ki je že začela spremljati in usmerjati glasbena prizadevanja v nekaterih zahodnoevropskih kulturnih centrih. Narobe bi bilo, če bi hoteli pripisati ljubljanskim filharmonikom stvari, ki jim ne gredo. Ravno tako narobe pa bi bilo, če bi jim jemali ali zanikali to, do česar

---

[140] Prim. Brenet Michel, Les Concerts en France sous l'ancien Régime, Paris 1900, 7. — Naj še omenim, da so kot koncert svoj čas razumeli tudi izvajanje enega ali več muzikov. V našem primeru gre seveda za nastopanje večjega števila instrumentalistov, odvisno od tehničnih možnosi in zahtev ali predpisov kompozicije. V vsakem primeru pa je bilo izvajanje javno, če so ga imenovali koncert.

imajo pravico. Gradivo namreč sili k trditvi, da je bil na Slovenskem njihov način glasbenega dela prvi zametek javnega muziciranja. To je seveda seglo le tako daleč, kolikor je akademiji dovoljeval njen družbeno precej eksaktno pogojeni vir in karakter. Teh meja pa ni prešlo in zanj ni nobene drugačne utemeljitve, kot mu pritiče in jo bomo podrobneje še spoznali. Kako je pozneje potekalo javno nastopanje, katere so morda še bile njegove značilnosti in kakšni so bili rezultati, se bo prav tako pokazalo iz nadaljevanja.

Ne glede na nagibe, ki so vodili akademijo filharmonikov, je važna že sama ugotovitev, da je akademija nastopala javno. Pomembno je še, da je v tej obliki gojila tudi posvetno glasbo in ji pri tem njena cerkvenoglasbena praksa ni bila ovira, a prav tako ne spodbuda.

Če se mimogrede dotaknemo vprašanja, koliko je cerkvena glasba neposredne preteklosti prispevala k razvijanju javnega muziciranja, moramo ugotoviti, da v tej smeri ni dala pomembnejših rezultatov. Če bi ga bila lahko, bi bila ta način delovanja razvila ali pomagala razviti že prej. Cerkev je bila skozi stoletja prostor, v katerem se je glasila religiozna umetna glasba, ki so jo bolj ali manj mogli poslušati verniki ne glede na to, kateremu socialnemu razredu so pripadali. Kljub temu ni vplivala na razvoj javnega muziciranja v smislu, o katerem govorimo, ker to ni bilo ali vsaj v glavnem ni bilo toliko odvisno od same glasbene umetnosti kolikor od družbenih spreminjanj, ki so pognala svoje korenine že dolgo prej, kot so se realizirala. V načelu ne velja ta proces le za cerkveno, temveč tudi za posvetno glasbo, ki pa je bila zaradi svoje narave vedno bolj povezana z realnim življenjem kot prva. Imela je širše področje in je zato lahko vplivala na večje množice. Tudi zdaj, ko so se pokazale prve klice, ki so obetale, da se prej ali slej utegnejo vrata v hram glasbene umetnosti širše odpreti, je imela večji pomen za utrditev in širje-

nje javnega glasbenega dela kot cerkvena umetnost. Seveda ne v razkošnih dvorcih posvetnih in cerkvenih knezov, temveč v prostorih, ki so bili dostopni večjemu, čeprav še vedno zelo omejenemu številu poslušalcev. To se je čutilo tudi v delu, ki ga je opravila akademija filharmonikov, čeprav je v njem še niso vodili zahodnoevropski vidiki, katerih značaj in pomen sta bila za tedaj razvojno napredna.

Viri le zelo splošno govorijo o skladbah, ki so jih v začetku 18. stoletja izvajali ljubljanski filharmoniki. Z redkimi izjemami vemo o njih le to, da so bile cerkvene in posvetne. Ob pičlem gradivu iz domačega glasbenega dogajanja nam bo rekonstrukcijo morda omogočila primerjava s prakso tujih glasbenih institucij in predvsem akademij.

Glede cerkvenoglasbene reprodukcije je bila na splošno tudi praksa ljubljanskih filharmonikov prvih dveh desetletij razsvetljenega stoletja taka kot povsod. Če so izvajali tedeume, psalme, litanije, bolj ali manj baročno navdihnjene maše in še razne druge cerkvene kompozicije v Rimu, Münchnu, Veroni, Bologni, Parmi, na Dunaju in še kje,[141] so jih seveda tudi v Ljubljani. Podatki, ki jih je Dolničar zapustil v svojih spisih, to posredno ali neposredno potrjujejo. Ljubljanska praksa se nasproti tuji v tem ni mogla kdove kako razlikovati.[142]

Manj konkretna in zato tudi manj jasna je struktura, ki jo je imelo posvetno muziciranje ljub-

---

[141] K temu prim. Cavazzocca Mazzante V., Contributo alla storia dell' Accademia Filarmonica di Verona, Verona 1926; Garuffi G. M., ib.; Turrini G., ib.; Battaggia M., Delle Accademie veneziane, Venezia 1926; Vernon L., ib.

[142] Tudi nemška cerkvenoglasbena praksa je bila v načelu taka kot n. pr. v Italiji ali kjer koli drugod v zahodnem ali srednjeevropskem okviru. Izvajali so tedeume, maše in druge skladbe za glasove, trobente in pavke, včasih so se oglasili še drugi instrumenti. Za Freising navaja ohranjeni »catalogus musicalium« iz leta 1710, da so bile tam maše za glasove »cum instrumentis«. Njihove skladatelji pa so bili skoraj izključno

ljanskih filharmonikov v začetku 18. stoletja. Tudi tu so vplivali razni momenti na izbiro skladb, ki so bile stilno baročne, kot bo pokazala in dokazala poznejša utemeljitev.

Inventarji tujih, na primer italijanskih akademij povedo, da so imele te v svojih arhivih skladbe, značilne za tedanjo dobo, in tudi take, ki so nastale prej, a so bile še vedno aktualne. Med njimi so bile sinfonie, suite, sonate, pa še canzone, canzonette, gagliarde, madrigali, ricercari in vrsta nadaljnjih kompozicij pretežno italijanskih in tudi francoskih, a skoraj nič nemških avtorjev.[143] Akademije so skratka imele dela, namenjena za razne priložnosti, in taka, ki so kajpada zanimala zlasti izvajalce same.

Nekako tako je moralo biti tudi v Ljubljani. Sprejemi, razne druge slavnosti in sorodne prireditve, serenade, koncerti in ne navsezadnje še regate, vse to je zahtevalo izvajanje ustreznih skladb. Sporedi so se še posebej morali ozirati na to, komu in kje so filharmoniki muzicirali. Ni bilo in ni moglo biti vseeno, ali so bile izvedbe za ozek, izbran krog poslušalcev, ki so bili v glasbi na splošno precej ali celo zelo verzirani, ali pa za široko ali širšo javnost, se pravi nekje na odprtem prostoru. Namen in prostor sta potemtakem tudi vplivala, in v mnogih primerih odločilno, na fiziognomijo sporedov, ki so obsegali zdaj vedre, plesne skladbe, potem zopet ustvaritve, ob katerih se je lahko poslušalec z vso resnobo poglobil v kompozicijsko tehniko, formo in izraz posameznih del.

O serenadah in koncertih je poročal že Dolničar in vemo, kako naj jih razumemo. Nekaj izvemo

---

nemškega rodu. Prim. Fellerer K. G., Beiträge zur Musikgeschichte Freisings, Freising 1926, 115, 116. — Za ljubljansko cerkvenoglasbeno prakso smemo glede na razne okoliščine, ki jih delno že poznamo, sklepati, da je predvsem upoštevala italijanske skladatelje.

[143] O tem navaja razne podrobnosti tudi literatura, ki sem jo že omenil v op. 141.

tudi iz podatkov o delu naših skladateljev tedanje dobe, kolikor so se le-ti ohranili. Tako je znano, da so posamezni ustvarjalci pisali tudi trio sonate, skladbe za različne instrumente, kot pravijo viri, in podobno. Filharmoniki so njihova dela verjetno izvajali. To gotovo velja vsaj za tiste skladatelje, ki so bili hkrati člani akademije ali celo njeni vodje in so s tem imeli neposredno možnost, da so svoja dela uvrstili v sporede.

Pri izvajalni praksi so se filharmoniki zaradi svojih potreb nedvomno ozirali na tujo glasbo in svoje sporede vsaj delno sestavljali iz njenih preteklih in sodobnih stvaritev. Spet naj poudarim verjetnost ali celo gotovost, da so se obračali predvsem na italijansko umetnost. Podrobnih sporedov sicer ne poznamo in ne moremo o tem reči nič natančnega. Vendar kaže, da za dvome ni pravega razloga.

Ko se poskušamo približati rekonstrukciji sporedov ljubljanskih filharmonikov, nas posredno lahko podpre tudi Thallmainerjev katalog. V njem so poleg oper še razne posvetne skladbe drugih kompozicijskih vej. Seveda je vprašanje, ali jih je imel Collegium Carolinum Nobilium že prej, od vsega začetka, v svoji lasti, ali pa so prišle tja pozneje; tudi ne vemo, od kod jih je v tem primeru dobila semeniška knjižnica. Morda iz arhiva akademije filharmonikov, škofovskega dvorca ali katerega drugega vira. Možnosti je bilo precej. To pa navsezadnje ni toliko važno. Naj so bile tu ali tam, v vsakem primeru jih je akademija filharmonikov spričo tesne povezanosti institucij in oseb tedanje Ljubljane lahko dobila v rabo, tudi če jih sama ni imela.[144]

Rekonstrukcija sporedov je mogoča le tako daleč. Govoriti smemo samo o kompozicijskih vejah,

---

[144] Thallmainer navaja v svojem katalogu na primer tudi Trionfo d' Himeneo — Introducimento Dramatico Musicale da Luigi Orlandi, Venera Pronuva — Serenata per Musica da Luigi Orlandi, Vita ne' Morsi de' Serpenti — Introduttione ad un Balleto itd., gl. gradi-

ki jih je gojila akademija filharmonikov. Kolikor nimamo stvarnih podatkov, moremo v tej smeri sklepati z veliko verjetnostjo. Brez neposredne dokumentacije pa seveda ni mogoče rekonstruirati sporedov tako daleč, da bi zanje navedli konkretne skladbe. To lahko domnevamo le v redkih primerih znanih kompozicij nekaterih skladateljev, na primer Gošla in Siberaua. A še te niso vselej povsem precizno označene in niti zanje ni argumentacija tako trdna, da bi bila nedvoumna in bi smeli na njeni osnovi formulirati dokončen sklep.

Tehnična izvedba in interpretacija, ki sta se kazali v izvedbah akademije filharmonikov, sta bili seveda odvisni od tehnične izpopolnjenosti in muzikalne nadarjenosti izvajalcev, instrumentalistov in pevcev, in še zlasti od vodje orkestra in zbora. Ker so se člani akademije, ki so delovali reproduktivno, večinoma šolali v italijanskih institucijah, plemiških kolegijih in na univerzah, kjer so vneto gojili instrumentalno igro in pevsko umetnost, so bili tehnično najbrž na precej visoki stopnji. To je bilo nasploh značilno za mnoge amaterje iz vrst aristokratskih in meščanskih izobražencev širom po tedanji Evropi. Poročila izpričujejo to tudi za posamezne člane ljubljanske akademije filharmonikov. Sicer pa je razumljivo, da so morali biti verzirani v instrumentalni igri in pevski tehniki, drugače ne bi bili mogli postati člani tega ali onega izvajalnega korpusa in bi se tudi orkester in zbor akademije ne bila mogla formirati.

Tehnično in še bolj interpretacijsko pa so bile izvedbe filharmonikov odvisne tudi od kvalitete vo-

---

vo id. — Te in gotovo še mnoge druge skladbe je uporabljal v svoji praksi Collegium Carolinum Nobilium, rabile pa so verjetno tudi za prakso v škofovskem dvorcu, akademiji filharmonikov in morda še komu. Kot sem že dejal, časovno ni mogoče določiti, od kdaj so bile te skladbe tu. Tak podatek bi sicer omogočil neposrednejše sklepanje. A tudi v tej obliki pripoveduje dovolj, namreč to, da so bile skladbe po vsej verjetnosti v Ljubljani in da so v svojem času že služile namenu.

dij njihovega orkestra in zbora. Ni vira, ki bi kakor koli ali kar koli govoril o tem, da je imela akademija posebej nastavljenega plačanega muzika za to, kar je obsegala funkcija kapelnika. Ravno tako ni nobenega podatka o tem, da bi imela njen orkester in zbor vsak svojega vodjo. Ljubljanska akademija filharmonikov je ravnala v tem očitno nekoliko drugače kot posamezne italijanske akademije. V skladu z vsebino in določili zadnjega člena njenih Leges sta namreč vlogo kapelnika, vodje orkestra in zbora opravljala ravnatelj in njegov namestnik. Kakor dokazuje Gošlov primer, je bil prvi ali drugi lahko tudi poklicni muzik. Tudi če je bil, pa za vodstvo izvedbe ni bil plačan, temveč je v tej funkciji nastopil kot član akademije, ravnatelj ali njegov namestnik, in mu je bila to častna dolžnost. Omenjeni primer kajpada ne trdi, da se je položaj ravnatelja ali njegovega namestnika nujno vezal s poklicnim delom v glasbi. Praksa dokazuje celo nasprotno. Ravnatelji akademije in menda tudi njihovi namestniki so bili največkrat amaterji, ki so bili v glasbi sicer izvrstno podkovani, a jim ta umetnost ni bila poklic.

Za čas, obravnavan v tem poglavju, so znani nekateri ravnatelji akademije filharmonikov, ki so bili obenem tudi njeni kapelniki, umetniški vodje. Podatki, ki so se zanje ohranili v Dolničarjevih spisih, si sicer v posameznh primerih tudi nasprotujejo. Tako beremo v Annales Vrbis Labacensis, da je bil za prvega ravnatelja akademije leta 1702 izbran Höffer,[145] Bibliotheca Labacensis publica pa trdi, da je bil leta 1701 to Gošel.[146]

---

[145] Izvirnik: »... H: J: Berthold v. Höffer ... wnd ihme zum Direktor[e]n gestituirt ...«, gl. Thalnitscher J. Gr., Annales Vrbis Labacensis, id.

[146] Prim. Thalnitscher J. Gr., Bibliotheca Labacensis publica collegii Carolini Nobilium, ms., SKL. — Vir pravi o tem: »...fit director Academiae Philoharmonicoru[m] Labacen. anno 1701«.

V primerjavi z drugimi navedbami se ta podatka med seboj razhajata. Gradivo, ki smo ga doslej spoznali, v celoti in brez pridržka pripisuje Höfferju zaslugo za ustanovitev akademije filharmonikov in ga delno navaja tudi za njenega prvega ravnatelja. To je glede na vlogo, ki jo je imel pri ustanavljanju te institucije, tudi razumljivo.

Če upoštevamo že pojasnjeno vprašanje glede ustanovitve akademije, se pokažeta za rešitev nasprotujočih si navedb dve varianti. Po prvi Dolničar ni zamenjal le letnic, temveč tudi osebi, namreč Höfferja in Gošla. To bi bilo glede na nekatere druge zamenjave in nedoslednosti v Dolničarjevih spisih precej verjetno in mogoče. Druga varianta dopušča možnost, da je bil Gošel namestnik Höfferja kot ravnatelja akademije; to bi se skladalo z njegovimi zmožnostmi in s pravili akademije. V nobenem primeru pa ne moremo verjeti, da bi bil Höffer Gošlov namestnik v letu 1701 in da ne bi imel tedaj nobene funkcije. Prav tako ne kaže, da bi bil Gošel ravnatelj akademije prej kot njen utemeljitelj Höffer. Pri tem moramo imeti pred očmi tudi to, da je bila akademija filharmonikov v bistvu le aristokratska institucija. Leges sicer niso določile stanu, ki bi mu moral pripadati ravnatelj. Tudi praksa kaže, da v tem akademiki niso bili ozki, saj so se v tem času razlike med plemstvom in meščanskimi izobraženci vedno bolj izravnavale in so pregraje izginjale. Če je bila taka praksa v veljavi v akademiji operozov, je bila zaradi potrebe večjega, številnejšega vključevanja prvih in drugih, plemičev in meščanov, v oba izvajalna ansambla akademije filharmonikov, tu še toliko bolj razumljiva in nujna. A po nenapisani, pa za to dobo še razumljivi zakonitosti se vendar zdi skoraj nujno, da je bil prvi vodja akademije filharmonikov aristokrat — Höffer.

Katera izmed prikazanih variant je prava, ne vem. Za vsako imamo kar dovolj prepričljivih argumentov, a navzlic temu ne moremo brez avten-

tičnega gradiva nobene dokazati. To kajpada še vedno ni v prid ne tej ne oni navedbi. Že prvi vtis namreč pove, da sta si med seboj v nasprotju in da ena od njiju ne velja glede na osebo ravnatelja akademije, glede na letnico, ki jo v zvezi z njo omenjata, pa nobena.[147]

Vprašanje, kdo je bil ravnatelj akademije in kdaj, se še komplicira, ko ga povežemo z neizogibno funkcijo umetniškega vodje. To se je pokazalo že ob podatkih za Höfferja in Gošla za leti 1701 in 1702 in velja tudi za naprej. Tako se Gošel omenja kot ravnatelj tudi za leto 1705, ko je zanesljivo bil; to potrjuje že omenjeni dokument o plačani članarini Jakoba Schella pl. Schellenburga. Za leto 1707 vemo, da so pri serenadi in v stolnici nastopili filharmoniki pod Höfferjevim vodstvom. Razen tega pravi vir, da je bil vsaj leta 1711 ravnatelj Mugerle,[148] ki je imel to funkcijo najbrž že prej.

Kdo so bili potemtakem ravnatelji akademije filharmonikov v prvem deceniju 18. stoletja in kako se je z njimi vezala dolžnost umetniškega vodstva?

O tem ne moremo dobiti popolnoma jasne slike. Razen Höfferja, Gošla in Mugerla so bili lahko še drugi ravnatelji, ker se je morala po pravilih uprava obnoviti vsako leto. Ni pa nujno, da bi se moral ravnatelj vsako leto menjati, saj so ga filharmoniki lahko ponovno izbrali. Ravno tako ni nujno, da bi bil na primer Höffer ali kdo drug ravnatelj več ko eno leto, celo desetletje ali še dlje. Najbolj verjetno je potemtakem, da so se ravnatelji in tudi

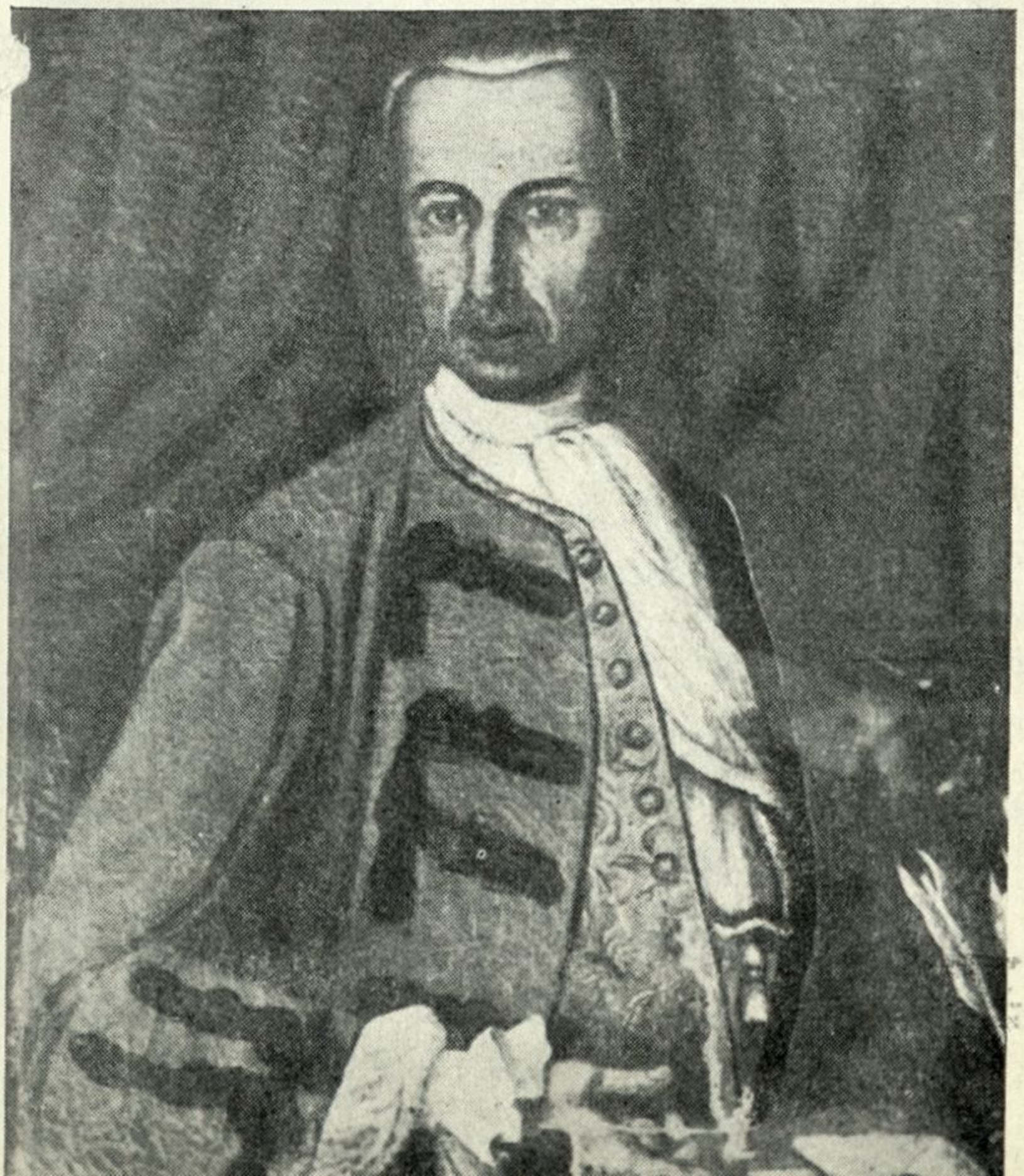
---

[147] Gl. ustrezna izvajanja v tekstu in z njim v zvezi še v opombah cit. literaturo.

[148] Izvirnik pravi: »...fit director Acad. Philharmonicorum«, gl. Thalnitscher J. Gr., Bibliotheca Labacensis publica, id. — Dolničar sicer izrecno ne pove, da je bil vodja APh v letu 1711, a njegova stilizacija dopušča domnevo v tem smislu. Mogoče pa je seveda, da je bil Mugerle ravnatelj APh že prej in ne več ali ne šele v letu svoje smrti, ko je morda še imel to funkcijo.



Simbolna vinjeta z imenom, geslom in grbom operoza
J. B. pl. Höfferja v Apes academicae



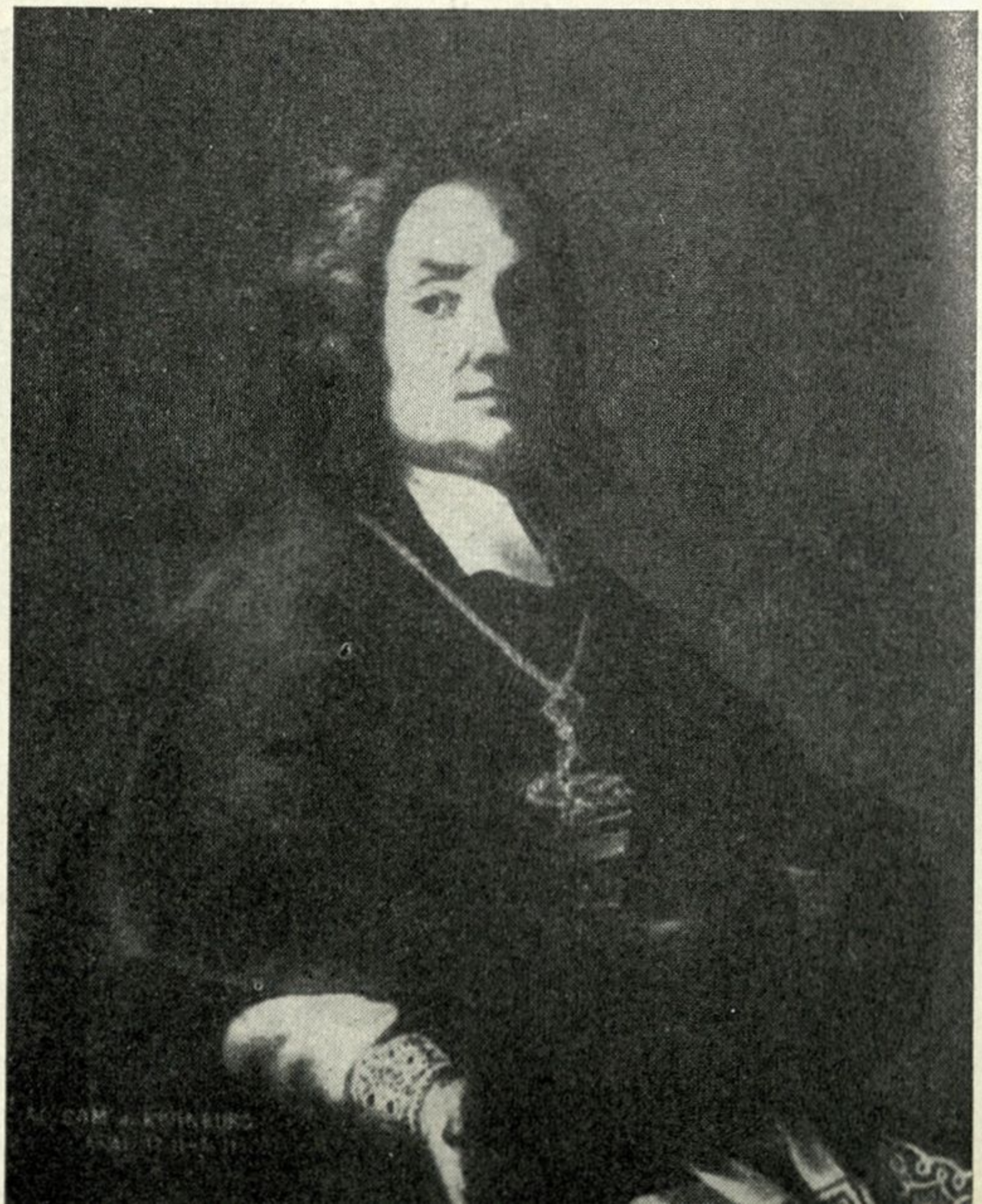
Jakob Schell
pl. Schellenburg
(portret
neznanega avtorja,
izvirnik
v frančiškanskem
samostanu
v Ljubljani)

MAGNANIMITAS
BELLI, ET PACIS
ARBITRA
Materna Pietate, & Regia Munificentia
Vindicata
IN
GRITOLAO
BONI PUBLICI VINDICE,
ET DICATA HONORI
INCLYTORUM
STATUUM DUCATUS
CARNIOLIÆ,
DUM
Jnsigni munificentia bene meritæ de re
literaria, Juventuti præmia elargirentur

Ab Archi Ducali Societatis JEsu Lycæo
Labaci Die Mensis
Anno à Partu Virgineo M. D. CC. X.
MUSICES COMPOSITORE
Prænobili ac Clariss. Dño JOANNE GEORGIO
GOTTSCHEER, U. J. D. Inclytæ Provinciæ Carnioliæ Judiciorum
Advocato, & Phil-Harmonico Labacensi.

LABACI, Typis Joannis Georgij Mayr, Inclyt. Prov. Carn. Typogr.

Naslovni list sinopsisa igre Magnamitatis belli et pacis arbitra materna et regia munificentia vindicata in Critolao boni publici vindice z glasbo J. J. Hočevarja (primerek v SKL)



Ljubljanski knezoškof Ferdinand grof Kuenburg (Kühnburg, po sliki Petra Jana Brendla, kopija v nadškofovskem dvorcu v Ljubljani)

njihovi namestniki večkrat menjali, a tako, da so opravljali to funkcijo kontinuirano skozi daljše razdobje.

Vsekakor velja prej omenjeni podatek, po katerem je bil leta 1707 Höffer umetniški vodja akademije in tako tudi njen ravnatelj ali vsaj njegov namestnik, če se seveda pravila medtem niso spremenila in določila kako drugače za umetniško vodstvo. V tem primeru bi mogel biti Höffer le umetniški vodja, ne pa tudi ravnatelj akademije ali njegov namestnik. To se ne zdi verjetno. Verjetneje je bil večkrat znova izbran za ravnatelja. Vsekakor je bil v akademiji najmočnejša osebnost. Kadar Dolničar sploh govori o umetniškem vodji, omenja le njega kot vodjo akademijskih nastopov. Ali je bil do leta 1711 Höffer morda edini vodja akademijskega orkestra in zbora? Menda ne, zakaj tudi Gošel in Mugerle, ki ju razen Höfferja omenja Dolničar za ta čas kot ravnatelja, sta bila zmožna muzika, nedvomno vsaj toliko, da bi lahko tu in tam vodila oba izvajalna korpusa. Kolikor dovoljuje gradivo, smemo sklepati, da je bil Höffer sicer res osrednja osebnost akademije v prvem obdobju njenega obstoja, njen utemeljitelj in nekak duhovni vodja, človek, ki je idejno usmerjal njeno delovanje in vanj segal po umetniški strani tudi praktično; to se pa še ne pravi, da bi umetniška veljava ne šla tudi drugim ravnateljem tega razdobja, na primer Gošlu in Mugerlu, ki sta glede na okoliščine zelo verjetno in v smislu Leges tudi gotovo vodila nastope filharmonikov v času, ko sta opravljala svoji funkciji.

Vrsta ravnateljev, o katerih poroča Dolničar v svojih spisih, najbrž ni popolna. Ne do leta 1711 in ne poslej, ko je kot ravnatelj akademije šele za leto 1716 omenjen Siberau.[149] Zaradi pomanjkljivega gradiva ne moremo izpolniti vrzeli. Domne-

---

[149] Gl. Thalnitscher J. Gr., Bibliotheca Labacensis publica, id.

vamo pa lahko, da so bili razen navedenih osebnosti ravnatelji in njihovi namestniki še drugi akademiki, ki so bolj ali manj uspešno in značilno posegali v delo akademije, a nam njihova imena niso znana.

Ko Dolničar poroča o filharmonikih, večkrat navede svoje mnenje o njihovih izvedbah. Tako beremo v njegovih spisih o »posebno lepi«, »izbrani instrumentalni« in »najizbranejši glasbi«, o »izvrstni« in »zgledni serenadi«, o »lepem oratoriju z izvrstno glasbo« in podobno.[150] S tem je hotel izraziti vtis, ki ga je imel o tehnični kvaliteti in interpretaciji izvedbe in v posameznih primerih tudi o kompozicijah. Njegova poročila so potemtakem tudi nekake kritične ocene in podlaga za sklepanje o kvaliteti akademijskega orkestra in zbora in njunih nastopov. Toliko bolj, ker se menda lahko zanesemo na Dolničarjev okus in na njegovo zmožnost estetskega presojanja. Muzik sicer ni bil. Bil pa je izobraženec, ki je mnogo potoval in slišal in si gotovo izoblikoval svoj nazor tudi o glasbi, njeni reprodukciji in umetniški vrednosti. Za svoje estetske sodbe najbrž ni jemal specifičnih lokalnih meril. Po široki razgledanosti, ki jo je v marsičem izpričal, smemo verjeti, da je imel strog kriterij, in predvsem, da so njegova mnenja rezultat kritičnega primerjanja. Tako je najbrž ravnal tudi vselej, ko je govoril o akademijskih nastopih. Lahko jih je primerjal s tistim, kar je spoznal v tujih deželah. Če bi bila pri nas izvajalna raven drugačna kot tam, nižja, bi bil najbrž tudi o tem kaj namignil. Iz njegovih spisov pa tega ni čutiti.

Za vprašanje kvalitete akademijskih nastopov je Dolničar edini vir, na katerega se moremo opreti.

---

[150] Prim. Dolničarjeve spise Annales Vrbis Labacensis, Historia Cathedralis, Epitome chronologica. Podatke sem v tekstu ali v ustreznih opombah delno uporabil že v dosedanjem razpravljanju. Kolikor jih še nisem, bodo razvidni iz nadaljevanja.

Njegove estetske sodbe imamo lahko za pretehtane in zaradi njegovih izkušenj in razgledanosti za zrele. Naj ob tem pripomnim, da jih pri ocenjevanju ne smemo jemati tako kot v posameznih primerih način avtorjevega poročanja. Zato mislim, da lahko na njihovi podlagi trdimo, da je akademija v prvi razvojni dobi dosegla kvalitetno, morda celo visoko izvajalno stopnjo. To so ji po eni strani omogočili instrumetalisti, ki so bili očitno zelo dobri, po drugi pa so ji to še zlasti posredovali njeni umetniški vodje, naj je bil to Höffer, Gošel, Mugerle ali Siberau ali nemara še kdo od nam neznanih akademikov. Vse to značilno karakterizira situacijo, v kateri je bila tedanja glasbena reprodukcija ljubljanskega mesta.

NADALJEVANJE IN KONEC PRIZADEVANJ

Annales Vrbis Labacensis poročajo o nastopih ljubljanskih filharmonikov zadnjič za leto 1716. Nato je v njih akademija omenjena le še enkrat, a samo posredno v zvezi s Höfferjevo smrtjo leta 1718.[151] Večina piscev, ki je obravnavala akademijo filharmonikov, je temu dogodku pripisala vzrok za stanje, ki je nastalo poslej v tej instituciji. Kakšno je bilo in kaj ga je povzročilo?

Höffer je gotovo storil za akademijo filharmonikov več kot kateri koli drug njen član. Zasnoval jo je, omogočil njeno ustanovitev, v njej sodeloval kot idejni inspirator, ravnatelj in umetniški vodja, ji pomagal na umetniško stopnjo, kakršno poznamo iz Dolničarjevih spisov. Zato skoraj ni mogoče razumeti, kako da se je ni spomnil v svoji oporoki, kjer je ni niti omenil in ne obdaroval po zgledih volil, ki so jih dali nekateri drugi njeni člani.[152] Ne zdi se verjetno, da bi se ji bil med dolgo boleznijo odtujil. Še leta 1716 je akademija izvedla njegov oratorij »Patientia victrix in Amico Job«.

---

[151] Prim. Thalnitscher J. Gr., Annales Vrbis Labacensis, id.

[152] Prim. Höfferjev testament v DAS, Testamenta II H-17. Izvirnik se začne: »In Namen der Allerheilligsten Dreyfaltigkeit Will Ich Johann Bertholt von Höffer zum Salfelt Einer Löbl. Laa: in Crain der Landts. vnd Hoffrechten beysitzer meine Letzte Disposition oder Testament hiemit auffgericht haben wie volgt...«. Testament je datiran z 9. junijem 1718. V njem akademija ni nikjer omenjena. Ravno tako ne v zapuščinskem zapisniku, ki so ga naredili ob Höfferjevi smrti in ga je delno prepisal Radics (gl. Bibliothek des Johann Berthold von Höffer, priloga mapi »Dr. Keesbacher Friedrich, Geschichte der philharmonischen Gesellschaft, 1901,« arh. FD v NUK, M.). Iz tega prepisa, v katerem je seznam

V ta namen je gotovo dal njenemu umetniškemu vodji, verjetno Siberauu, navodila Höffer sam in se je zato interpretacija lahko približala zasnovi, kot si jo je zamislil. Razen tega zanesljivo vemo, da je v tem letu prav on dal akademiji spodbudo, naj proslavi rojstvo princa Leopolda, in ji tudi razložil, kako naj to stori.[153] Zadnji dve leti njegovega življenja najbrž ni prišlo do nesporazumov med njim in filharmoniki. Podatka, ki bi o tem govoril ali na kaj takega vsaj namignil, ni. Pač pa beremo o Höfferju vse najlepše v tekstu, ki so mu ga ob smrti posvetile Annales; tudi o njegovem delu v filharmoničnem okviru.

Nekateri poznejši pisci so poročali, da se je s Höfferjevo smrtjo izgubila sled o nadaljnjem delovanju akademije filharmonikov.[154] Sklepali so, da je utihnila,[155] in mislili, da vsaj ni mogoče dognati, ali je poslej v kakšni obliki še živela.[156] Te navedbe in mnenja zavrača gradivo, ki ga očitno niso poznali.

AKADEMIJA FILHARMONIKOV V RAZDOBJU 1718—1743

Močne osebnosti lahko dajo polet instituciji, če ji posvetijo vse svoje moči in zmožnosti, kot je to na primer požrtvovalno storil Höffer za akademijo

---

Höfferjeve knjižnice, je razvidno, da je ta obsegala lepo število filozofskih, religioznih, zgodovinskih, juridičnih in drugih del. Muzikalije, ki jih je Höffer gotovo tudi imel, niso navedene. Mogoče je, da jih je še pred smrtjo prepustil akademiji filharmonikov. Spisek prav tako ne obsega rokopisov, ne muzikalnih in ne drugih.

[153] Gl. Thalnitscher J. Gr., Annales Vrbis Labacensis, podatek za 1716.

[154] Prim. Dimitz August, Geschichte Krains IV, Laibach 1875, 155.

[155] Gl. Steska V., Academia Philo-Harmonicorum v Ljubljani, DS XV, 1902.

[156] Keesbacher Fr., Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862, Laibach 1862, 12.

filharmonikov. Vendar ni nujno, da bi moralo z njihovo smrtjo pasti vse, kar je bilo za življenja tako trdno zvezano z njimi; saj so gotovo imeli tudi sodelavce. Ti morda niso bili tako izrazite in vplivne osebnosti kot oni, a so kljub temu lahko zagotovili nadaljnji obstoj in v ugodnem primeru tudi rast te ali one institucije, za katero je ob smrti njenega najvnetejšega člana ali celo utemeljitelja kazalo, da bo usahnila. Tako je bilo, je in tudi vedno bo.

Gradivo pravi, da smemo tako pojmovanje sprejeti tudi za ljubljansko akademijo fliharmonikov. Ko je ta v juniju 1718 izgubila Höfferja, je nedvomno imela še koga, ki jo je lahko vodil dalje. Toliko bolj verjetno, ker je moral Höffer spričo bolezni v zadnjih letih življenja zelo zmanjšati svojo aktivnost v akademiji in so njegovo delo počasi prevzemali drugi. V mislih mi je predvsem Siberau, ki je v letu 1716, ko je postal ravnatelj, po vsej verjetnosti vodil akademijske nastope. Tako je utegnilo biti že nekaj časa prej, vsekakor pa vsaj zdaj in tudi pozneje vodstvo v drugih, ne več Höfferjevih rokah.

Tako kaže, da akademija leta 1718 ni bila ne brez ravnatelja ne brez umetniškega vodje. Imela ga je in ta je nadaljeval prejšnje delo. Kdo je bil v letu Höfferjeve smrti, Siberau ali kdo drug, ne vemo. Važno je predvsem to, da delo ni obstalo in da akademija ni utihnila.

Neposrednih virov, ki bi to potrdili, sicer ni. Toda ne zato, ker bi akademija ne delala, marveč zato, ker nimamo poročil. Žal Dolničarja ni nasledil kronist, ki bi bolj ali manj sistematično in dosledno zapisal vsaj nekaj tega, kar se je dogajalo v ljubljanskem mestu. O tem je neznanec po Dolničarjevi smrti le še malo vpisal v Annales Vrbis Labacensis in še to je za glasbo s Höfferjevo smrtjo prenehalo.

Da je akademija obstajala in delala naprej, posredno sklepamo iz gradiva, ki je spet na razpolago za leto 1727. Ne kaže, da bi bili filharmoniki med leti 1718 in 1727 molčali in nato po devetletnem presledku obnovili nekdanje težnje. Mislim, da so delali tudi v tem razdobju. Ni sicer znano, kako. Iz tega, kar že vemo o akademiji, pa sklepamo, da se je tudi zdaj glasbeno kazala ob praznikih svoje zavetnice, prirejala običajna tekmovanja na Ljubljanici in kot dotlej s svojimi instrumentalisti in pevci sodelovala pri raznih sprejemih, slovesnostih in podobnih priložnostih.

O akademiji filharmonikov govori vir konkretno znova šele za leto 1727, ko so ljubljanski frančiškani povabili »preslavne, veleugledne, velepleimenite, presvetle in veleučene gospode filharmonike«,[157] naj bi sodelovali pri slovesni proslavi kanonizacije frančiškanov Jakoba Pičenskega in Frančiška Solanskega. Tudi to potrjuje prej postavljeno tezo o kontinuiranem obstoju akademije po letu 1718. Če bi tega ne bilo in bi ne bili filharmoniki še vedno muzikalno aktivni, intenzivni in spoštovani amaterji, ki so z glasbo radi olepšali razne slovesnosti, bi frančiškani pač ne imeli ne možnosti in ne razloga, da bi jih vabili kot sodelavce. Tudi jih ne bi naslovili s takimi superlativi, ki so sicer spadali k patetično poudarjeni etiketi, kot je bila v navadi v občevanju s tako institucijo, a je vendar v njih nekaj resnice, da so namreč filharmoniki v tedanji ljubljanski družbi še imeli ugled. Iz tega sledi, da so v kulturnem življenju ne le eksistirali, temveč da so bili tudi aktivni člen,

---

[157] Izvirnik: »Illustrissime et Reverendissime Domine Rector, Illustrissime Domine Vice-Rector, Caeterique Illustrissimi, Perillustres, Praenobiles, Clarissimi ac Consultissimi Domini Domini Academici Philharmonici Labacenses etc. etc.« Tekst je v celoti objavil H. Bren v prispevku pod naslovom Za zgodovino akademije ljubljanskih operozov, C IX, 1919, 215, 216. K temu gl. tudi Cvetko D., ib., 359.

s katerim so ljubljanske osebnosti in ustrezne institucije še vedno lahko računale za glasbene potrebe raznih manifestacij. Na tej podlagi smemo domnevati še več. Tudi to, da akademija s Höfferjevo smrtjo ni stagnirala, marveč je še naprej opravljala svoje glasbeno poslanstvo z elanom in s podobnimi uspehi kot v začetni dobi svojega razvoja. Hkrati to priča, da je morala imeti ustrezne izvajalce in kajpada tudi vodje, ki so zagotovili bolj ali manj nemoteno nadaljevanje njenega reproduktivnega dela.

V vabilu so frančiškani omenili, da želijo slovesnost »še povečati in napraviti še veličastnejšo z najizbranejšim muzikalnim sozvočjem in harmonijo«. Pravijo, da so »zaznali, da v drugih deželah to navadno lepo in primerno izvršijo slavne akademije filharmonikov, če je le na vrsti izredna slovesnost kanonizacije«. Da bi se tema svetnikoma »v Ljubljani izkazala primerna čast in se ob tej priložnosti povečala njuna slava na zemlji«, se frančiškani zatekajo »s ponižno prošnjo« k vsem, ki so jih navedli v naslovu vabila in tako tudi k akademikom filharmonikom, da bi »v božjo slavo in čast prej imenovanih novih svetnikov ob slovesnem osemdnevnem praznovanju v spomin kanonizacije blagovolili voditi zbor in bi vse vnaprej uslužno preskrbeli«.[158]

Vir še pove, da je bilo vodstvo petja zaupano p. Sigmundu Skerpinu, ki je bil regens chori v

---

[158] V zvezi s citati se glasi ustrezni del izvirnega teksta: »Cum vero sub finem mensis Augusti anni currentis festiua per octiduum in Ecclesia nostra in celebrem memoriam duorum nuper ab Ecclesia Orthodoxa ex Ordine nostro catalogo Sanctorum insertorum Sacerdotum videlicet Jacobi Piceni, ac Francisci Solani (quorum primus integram prope Europam percurrens et hanc Patriam, dum viveret, Apostolici sui zeli, animarum saluti studiose incumbendo saepius participem reddidit, alter vero Americae Apostolus et Musices amantissimus, quocumque pergebat, panduram suam secum deportabat, quam dum suavissime plectro tangebat saepe in Divi-

ljubljanskem frančiškanskem samostanu.[159] Ta seveda ni vodil filharmonikov, temveč gotovo pevce, ki jih je imel za bogoslužje glasbeni kor frančiškanske cerkve. Naravnost to sicer ni rečeno, a je glede na celotno situacijo popolnoma razumljivo.

Za to priložnost so si frančiškani zamislili glasbeni del precej širokopotezno. To kaže že povabilo filharmonikom in še navodilo samostanskega sveta, naj povabi Skerpin vsaj k sklepni procesiji tudi deželne trobentače in druge muzike.[160] Prireditelji so menda imeli v mislih mestne muzike, šlo pa je očitno za instrumentaliste. O filharmonikih ni znano, da bi bili kdaj sodelovali pri procesijah, naj so bile pasijonske v velikonočnem času ali kakršne koli druge.[161] Akademiki tudi ne bi bili pripravnorum contemplationem extaticus abripiebatur) instituenda sit solemnitas, eandemque ad illorum honorem exquisitioni (!) Musices concentu ac harmonia adaugere et magnificentiorem reddere magnopere exoptemus; hoc vero per inclytas Philharmonicorum Academias in aliis Regnis atque Provinciis, dum eiusmodi extraordinaria Canonizationis occurrant solemnia, gratiose ac meritorie praestari solere intellexerimus. Quare, ut par Labaci Neo-Canonizatis Sanctis Jacobo de Marchia et Francisco Solano exhiberetur honor, eorumque accidentali in terris adaugeretur gloria; Supplices reccurrimus ad Illmos et Rmum D. Rectorem Illmum D. Vice-Rectorem, caeterosque Illmos, Perillustres-Praenobiles, Clarissimos ac Consultissimos Dnos Dnos Academiae Labacensis Philharmonicos, ac enixe obsecramus, ut pro Dei gloria ac antedictiorum Neo-Sanctorum honore per solemne octiduum in memoriam Canonizationis celebrandam choro praeesse ac gratiose providere dignentur«, prim. prej cit. vir.

[159] Gl. Bren H., ib.

[160] »... tubicines procinciae ac alios musicos ...«, gl. Bren H., ib.

[161] Sklepna procesija je bila za to slovesnost po vsebinski zasnovi seveda drugačna kot so bile n. pr. razne pasijonske procesije in igre, ki so imele tudi drugačen namen. Tu in tam pa so prireditelji nujno potrebovali glasbo in so jo tudi vključili v okvir prireditve. Po tej strani se procesije med seboj v načelu bistveno niso mogle razlikovati. Za čas, o katerem govorimo, manj-

ljeni in niso prišli v poštev za tako sodelovanje, ki so ga po navadi redno opravljali mestni muziki in deželni trobentači.[162] To je čutiti tudi iz vsebine povabila, ki ga je dobila akademija filharmonikov. Zanimivo je še, da mestnih muzikov in deželnih trobentačev prireditelji niso nujno pritegovali k sodelovanju v sami cerkvi. Formulacija njihovega povabila sicer dovoljuje domneve, da bi bili ti lahko aktualni tudi tam in ne le pri procesiji. Natančnejših podatkov pa v tej smeri ni, zato tudi ustrezen sklep ni mogoč.

Glasbeni program slovesnosti naj bi torej v cerkvi oskrbeli filharmoniki in menda še člani fran-

---

kajo podatki o pasijonskih procesijah, čeprav so bile nedvomno vsako leto in celo po raznih linijah; njih prireditelji so bili v ljubljanskem mestu vsaj jezuiti, kapucini in stolnica. Konkretni viri zanje so redki. Ohranil se je načrt dveh takih procesij iz 1708 in 1713. Naslovni list procesije iz 1708 je tale: CertaMIna Dant VICtorIas / Das ist: Streitt bringt Freudt, Welchen Erschroecklichen Streitt der Seelen-Verliebte Goettliche Generalissimus Christus Jesus Am Char-Freytag eingetretten ritterlich gefochten / und endlich nach ueberwundenen Feinden / den Sig-prangenden Lorber-Zweig erhalten. Welches in der gewoenlichen Procession am Char-Freytag den 6. April / Von denen PP. Capuccineren / unter der Verwaltung und bestaendigen Freygebigkeit der Hoch-Loebl. Bruderschafft Redemptoris Mundi, Denen andaechtigen Zuseheren wird vorgestellt. In InsIgnI CarnIoLIae MetropoLI eDIta. Laybach, primerek gl. Dolničar, Miscelanea P. IV., SKL. Naslovni list procesije iz 1713 pa ima tekst: Kurtzer Begriff / Des bitteren Leyden und Sterben Unsers süssesten Heylands / und Erlösers JESU CHRISTI, Welches Per Figuras & Figurata, in der gewöhnlichen Charfreytags-PROCESSION, In einer Hertzoglichen Haubt-Stadt Laybach... wird vorgestellet..., primerek gl. Dolničar, Miscelanea P. V., SKL. — Glasba ni omenjena v nobenem teh načrtov, a je razumljivo, da je bilo tako kot tudi za omenjeno sklepno procesijo pri frančiškanih leta 1727.

[162] Mestni muziki in deželni trobentači so podobno kot prej delovali tudi še v tem času. K temu prim. Svetina A., ib., SGR IV/1, 4; MAL, Cod. I/56, f. 149 in Cod. I/57, f. 44; Cvetko D., ib., 285; DAS, zap. inv. fsc. XXVII, lit. k št. 81.

čiškanske pevske kapele. Iz povabila sklepamo, naj bi prvi, to je filharmoniki, sodelovali kot instrumentalisti in ne tudi kot pevci. To bi po eni strani utegnilo morda povedati, da akademija tedaj ni imela svojega pevskega ansambla, po drugi pa se zdi verjetneje, da zaradi lastnih pevcev frančiškani tujih, akademijskih niso potrebovali. Mogoča je še domneva, da so za to priložnost akademijski in frančiškanski pevci sodelovali. Glede na Skerpina kot vodjo pevcev pa se ta teza ne zdi kdove kaj realna.

Iz gradiva ne moremo razbrati, ali so filharmoniki pri tej slovesnosti res sodelovali. Spored prireditev, ki so bile med 23. in 31. avgustom 1727, sploh ne omenja glasbenih izvajalcev, ne filharmonikov in ne domačih.[163] Seveda pa so bili v vsakem primeru, naj so formalno navedeni ali ne. Vsaj pevci frančiškanskega glasbenega kora, mestni muziki in deželni trobentači. A tudi filharmoniki so se menda odzvali vabilu in so po svoje prispevali k vnanjemu razkošju celotne slovesnosti.

Tudi vsebina navedenega povabila kaže na to, kar sem o stanju akademije za čas pred 1727 in okrog 1727 povedal prej. »Najizbranejše muzikalno sozvočje in harmonijo« je lahko posredoval le kvaliteten korpus. Te, filharmonikom namenjene stilizacije menda ne smemo in ne moremo razumeti kot leporečje, ki bi ne bilo v skladu s tem, kar je akademija reproduktivno dejansko zmogla. Če prireditelјem ne bi bila znana njena izvajalna raven, najbrž ne bi tako formulirali navedenega povabila. In če ne bi pričakovali, da bo akademijska izvedba umetniško zadovoljila, filharmonikov ne bi bili naprosili za sodelovanje. Sami so morali namreč najbolj gledati na to, da bi bila slovesnost v vsakem pogledu kar najbolj kvalitetna. Prireditelji so imeli glede filharmonikov, vsaj za stilizacijo povabila,

---

[163] Prim. Bren H., ib.

očitno pred očmi dvoje; njihovo izvajalno stopnjo, ki so jo tako dobro poznali, in raven tujih akademij, s katerimi so primerjali ljubljansko. Oboje je govorilo v korist filharmonikov, ki so jih ocenili na način, kot smo ga spoznali. Tudi to po svoje karakterizira kvaliteto akademije filharmonikov, katerih kršna je bila v letu 1727.

Dejavnost akademije je izpričana tudi za leto 1728, ko o njej poroča Carl Seyfrid Perizhoffer pl. Perizhoff auf Ehrenhaim(b) v svojem spisu Erb-Huldigungs Actus im Hertzogthum Crain,[164] v katerem je izčrpno in živo prikazal obisk cesarja Karla VI. v Ljubljani. Cesarjeva navzočnost je bila sijajna priložnost za razne manifestacije, ki lahko značilno posvetijo tudi v glasbene razmere tedanjega časa in se jih bom zato vsaj delno dotaknil.

Ko je Karel VI. 26. avgusta 1728 stopil na tla ljubljanskega mesta, so ga pozdravili tudi z glasbo, ki so jo izvedli deželni trobentači in pavkisti.[165] Teh v Ljubljani za take priložnosti najbrž niso imeli dovolj,[166] zato so jih nemara tako kot leta 1660, ko so tu sprejeli cesarja Leopolda I., izposo-

---

164 Izvirno se glasi naslov spisa: Carl Seyfrid von Peritzhoff / auf Ehrenhaim / Einer Löbl. Landschaft dess Hertzogthum Crain geschworner Registrator, Erb-Huldigungs Actus im Hertzogthum Crain, Laybach 1739. — C. S. v. Perizhoff se je podpisoval še v. Perizhof, v nadaljevanju je uporabljal tudi »auf Ehrenhaimb«. Iz njegovega spisa bom uporabil važnejše podatke, ki se nanašajo na glasbeni del prireditev in predvsem na APh.

165 Izvirnik pravi, da je bil cesarjev vstop v Ljubljano spremljan »mit klingenden Gespill / und Feld-Music«, prim. Perizhoffer C. S. pl. Perizhoff, Erb-Huldigungs Actus, 31.

166 Za leto 1740 pravi podatek, da so imeli deželni muziki na Kranjskem sedem članov, 6 trobentačev in 1 pavkista (»6 Feldtrompeter und 1 Feld-Hörpauker), prim. MHVK 1860, 93. Število teh muzikov se v primerjavi z muziki iz leta 1728 verjetno ni mnogo ali sploh nič razlikovalo.

dili od drugod.[167] Muzikov iz cesarske kapele v ta namen menda niso jemali. Morda so sicer tudi igrali, a poleg njih gotovo in predvsem še domači.

Tega dne so v cesarjevi navzočnosti v stolnici opravili Te Deum laudamus.[168] Kdo so bili glasbeni izvajalci, vir ne poroča. A najbrž ne samo člani škofovske kapele, ki bi za tako pompozno slovesnost ne zadoščali. Domnevati smemo, da so jih pomnožili člani akademije filharmonikov, ki so bili tako mnogokrat sodelavci na stolnem glasbenem koru.

Prihodnje dni so se stanovi in cesar ukvarjali s formalnimi akti. Nato je bila 29. avgusta v stolnici slovesna maša, pri kateri je igrala dvorna kapela.[169] Zanjo vemo, da je imela leta 1729 kar 138 muzikov, pevcev, instrumentalistov, komponistov in kapelnikov.[170] Tako številna je bila verjetno tudi že leta 1728. S cesarjem je šla na pot večina njenih članov. V sestavu, ki je znan za ljubljanski obisk, je imela 5 pevk, 6 sopranistov, 6 altistov, 8 tenori-

---

[167] Prim. Valvasor J. V., ib., X, 374, 375; Cvetko D., ib., 210. — K temu še gl. poročilo Hansa Sigmunda v. Ottenfelsa »Die Beschreibung oder Relation über den Einzug und Erbhuldigungsactum in dem Erzherzogthum Kärnthen« (1660).

[168] Izvirnik pravi, da je bil v cerkvi sv. Nikolaja »das Te Deum Laudamus abgesungen«, gl. Erb-Huldigungs Actus, 34.

[169] Izvirnik: »... das Amt / veni Sancte Spiritus, &c. unter der Kayserlichen Hof Music angefangen... Der Kayserliche Musical-Chorus stunde in dem oberen Theil der Kirche gerad gegen dem Hoch-Altar über und zwar par terre in der Mitte ...«, gl. Erb-Huldigungs Actus, 48.

[170] Prim. Koczirz A., Exzerpte aus den Hofmusikakten des Wiener Hofkammerarchivs, StMw I, 287 ss. — Za komponiste dvorne kapele v letu 1729 so navedeni Carlo Badia, Francesco Conti in Giuseppe Porsile. Dvorna kapela je imela tudi alumne in kopiste, med instrumentalisti pa seveda vse, ki so bili potrebni in aktualni za tedanji sestav orkestra. Med pevci so bile tudi ženske, ki sicer na cerkvene glasbene kore na splošno še niso imele dostopa, ker je še vedno veljalo »mulier taceat in ecclesia«.

stov, 8 basistov, 2 kapelnika, 2 koncertna mojstra, 8 organistov, 1 čembalista, 23 violinistov, 1 gambista, 1 lutnarja, 6 čelistov, 3 violiniste, 4 pozavniste, 5 fagotistov, 13 trobentačev, 1 pavkista in 1 instrumentalista za lovski rog. Imen kapelnikov vir ne navaja. Za leto 1729 pa viri navajajo kot kapelnika znamenitega skladatelja Johanna Josepha Fuxa in kot vicekapelnika Antonia Caldaro. Kolikor sta imela to funkcijo že leta 1728, sta bila v Ljubljani oba; to je po svoje tudi zanimiv podatek za glasbeno preteklost ljubljanskega mesta. Tako bogata in kvalitetna kapela je bila za Ljubljano kajpada posebnost, vsekakor značilnejša kot nekoč številčno manjša in še ne tako pomembna kapela Leopolda I.

Po maši je bil slavnostni obed v cesarjevi rezidenci, za katero je služila škofovska palača. Ves čas obeda je igrala dvorna kapela.[171] Skladbe niso znane, a so bile seveda primerne namenu in zato gotovo plesne forme, ki so jih po navadi uporabljali za razvedrilo ob takih in podobnih priložnostih.

Iz Ljubljane je cesar odpotoval v Gorico, od koder se je potem, ko je tudi tam opravil sorodno formalnost kot prej za vojvodino Kranjsko, vrnil v Ljubljano. Na tej poti je 8. septembra prišel v Lipico, kjer ga je pričakal Henrik grof Orzzon z nekaj virtuozi, ki jih je nalašč za to naročil iz Benetk. Gotovo so bili instrumentalisti in vir pravi, da je cesarju njihovo muziciranje ugajalo.[172]

Ko se je vrnil v Ljubljano, so ga tu spet zaposlili s pisanim programom, ki je posebej zanimiv

---

[171] Vir pravi: »Die Kayserliche Hof-und Capell-Music hat sich indessen unaufhörlich so lang hören lassen / bis Ihre Kayserl. Majest. etc., etc. das Mittagmal verbracht,« prim. Erb-Huldigungs Actus, 58.

[172] Perizhoffer pravi, da je Karla VI. pričakal grof Orzzon: »mit einer von Venedig bestelter Banda etlicher Virtuosen aufgewartet / welche mit ihrer Musicalischen Geschicklichkeit zu allergnädigsten Gefallen Ihrer Kayserl. Majest. etc. etc. die Bedienung gemacht haben,« gl. Erb-Huldigungs Actus, 65.

zato, ker je v njem sodelovala tudi akademija filharmonikov. Da se je smela in mogla cesarju predstaviti, je posredoval deželni glavar Janez Gašpar grof Cobenzl,[173] ki je bil njen član.

Cobenzl je filharmonike vsestransko podpiral. Nedvomno jim je napravil uslugo tudi s tem, da jih je uvedel v spored prireditev, ki so bile v čast Karla VI. Pred cesarjem so nastopili v popolnem sestavu. Iz vira sicer ni razvidno, kakšen naj bi ta popolni sestav bil. Najbrž gre tu le za instrumentaliste. Pevci ob tej priložnosti menda niso bili aktualni.

Preden je 21. septembra cesar s svojim spremstvom prišel k večerji, so se akademiki zbrali v škofovskem dvorcu, na njihovo mesto pa jih je popeljal vodja dvorne kapele (»Music-Director«). Ob vladarjevem vstopu je najprej zazvenela vedra intrada, ki so jo izvedli deželni muziki. Nato so ves čas večerje muzicirali filharmoniki.[174]

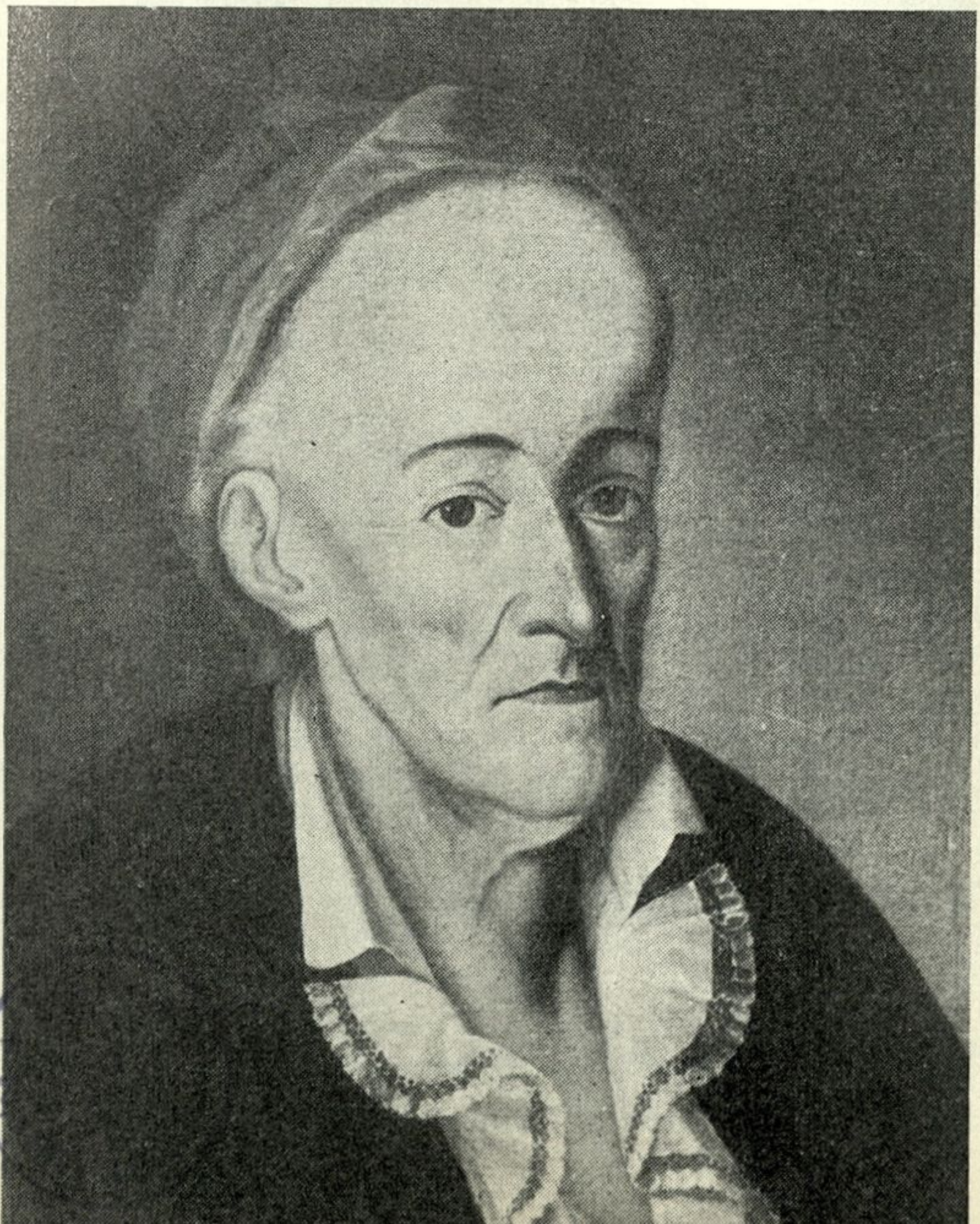
---

[173] O tem poroča Perizhoffer tole: »... Unter anderen Aufmerckungen solle aber auch dises alhier einen Platz verdienen / was massen die unter dem Titul der Heiligen Jungfrauen / und Martyrin Caeciliae anno 1700. zu Laybach aufgerichte / und ruhmwürdig annoch florierende Academia Phil-Harmonicorum alda zu einem Merchzeichen ihrer allerunterthänigsten Devotion sich dahin unterfangen habe / vor Ihro Kayserl. Maj. etc. etc. mit einem completen Musical-Chor zu erscheinen; und wie zumal Seine Excellentz Herr Johan Caspar Graf von Cobenzl / würklicher geheime Rath / und Obrist-Cammerer in diser Gesellschaft / als ein fürnehm- und ansehliches Mit-Glied längst bevor inbegriffen stunde / hat dises Vorhaben um so mehr Nachdruck überkommen / zu malen hochgedachter Minister nicht unterliesse / es in Voraus Ihro Kayserl. Majest. etc. etc. allerunterhänigist zu eröffnen ...«, gl. cit. Erb-Huldigungs Actus, 66. — Ta baročno razpredeni, a po vsebini vsekakor značilni tekst razločno govori o tem, kako se je Cobenzl intenzivno trudil, da bi prispeval k čim večjemu slovesu APh. To velja na splošno in še posebej ob obisku cesarja Karla VI. v Ljubljani.

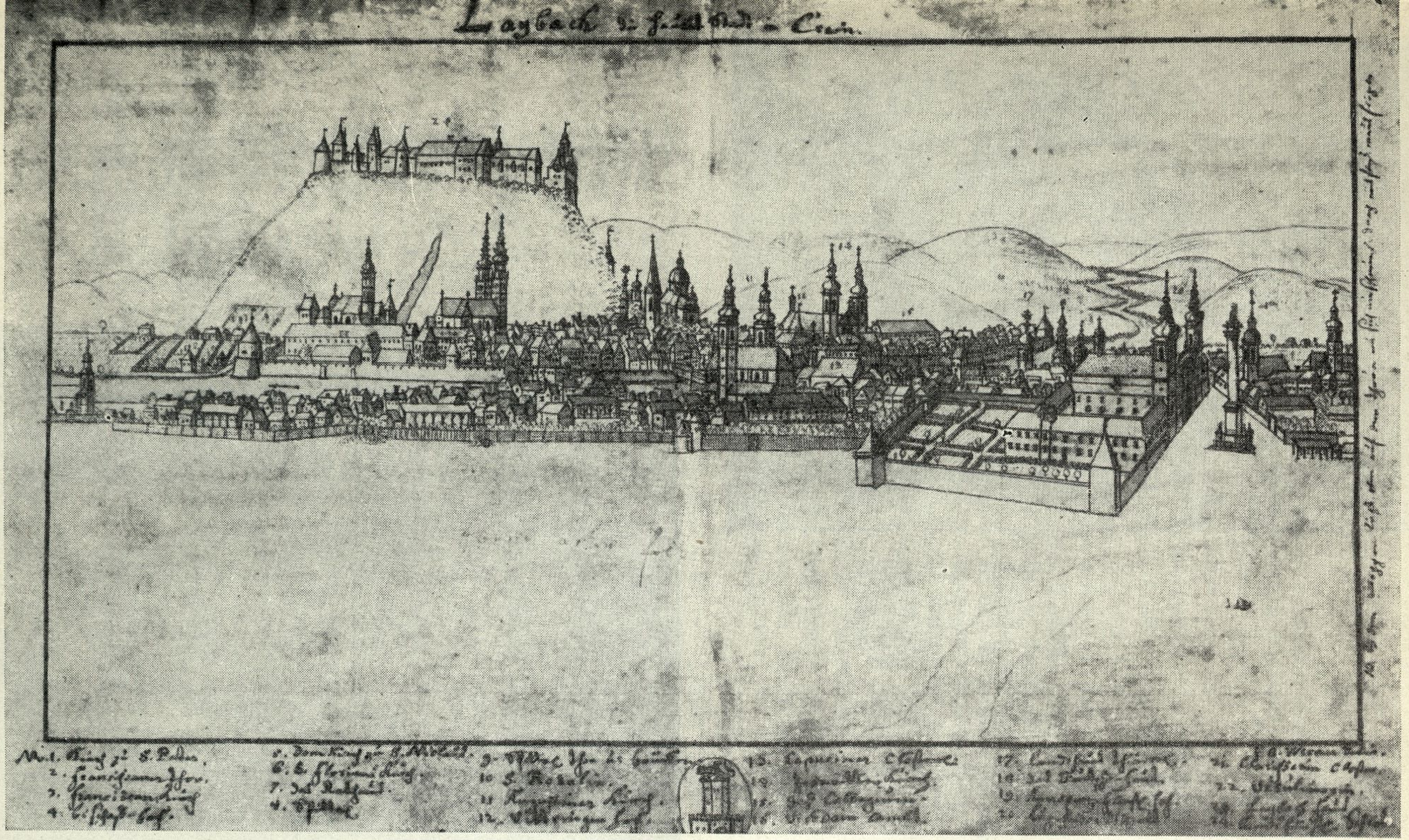
[174] V nadaljevanju svojega opisa pravi Perizhoffer: »... wie dann nach gnädigsten Verstattung / den nach-



Simbolna vinjeta
z imenom, geslom in grbom
J. G. grofa Cobenzla
kot člana
Societas Unitorum
(v. Theatrum memoriae
nobilis)



Janez Potočnik,
portret
Michelangela
barona Zoisa
(izvirnik
v Narodni galeriji
v Ljubljani)



Ljubljana okrog 1735 (po risbi v ljubljanskem Mestnem muzeju)

Vir ne pove, kaj so igrali. A gotovo kaj takega ali vsaj podobnega kot poklicni muziki dvorne kapele, kadar so bile priložnosti te vrste. Se pravi kompozicije, ki so spadale v tak družbeni in družabni okvir, tako imenovano »Tafelmusik« plesne narave. Kdo je vodil nastop, tudi ne vemo.

Filharmoniki in deželni muziki, oboji so torej lahko pokazali cesarju, kaj zmorejo, medtem ko je on večerjal in se zabaval s svojimi gosti in gostitelji. Ne teh ne onih seveda ni mogoče vzporejati s cesarsko kapelo, ki je imela mnogo obsežnejši sestav, v glavnem izvrstne instrumentaliste in pevce, odlična kapelnika in razen tega še vrsto drugih ugodnih pogojev, zaradi katerih se je lahko uspešno razvijala. Tudi naloge, ki jih je imela glede na svoje področje, so bile drugačne. Temu primerna je bila kajpada tudi kvaliteta njenih izvedb.

Čeprav filharmoniki z njo niso mogli tekmovati in tudi niso imeli takega namena, so v mejah danih možnosti nedvomno dostojno muzicirali. Vladar jim je prihodnji dan preko svojega vrhovnega komornika izrazil zadovoljstvo in obenem pokazal pri-

---

kommenden Tag / das ist: den 21. September 1728. da Ihro Kayserl. Majest. etc. etc. das Toison-Fest celeberiret / die Herren Academici sich bey Hof samentlich eingestellet; eh- und bevor dann / als Ihro Majest. etc. etc. zum Nachtmal erschinen / waren die so gedachte Phil-Harmonici von Seiner Excellentz Prencipe di Savoya, würklich geheimen Rath / und damaligen Kayserl. Music-Directorn in das Kayserl. Tafel-Zimmer eingeführet / alwo rechter Hand schon eine gantz fügliche Stellung für die Music zubereitet gestanden; bey Ihro Kayserl. Majest. etc. etc. ein- und Zutritt zur Tafel erschallete gleich anfangs eine fröhliche Intrade von den in der Ante-Cammera befindlichen Landschaftlichen Trompeter / demnach in Beyseyn aller der alhier damals befundener Academisten unter Versamblung der viel- und zahlreich herumstehender Dames, als Cavaliers, und anderer hohen Adels-Persohnen die Academische Music endlich den Anfang genohmen / auch so lang gedauret / biss Ihro Majest. etc. etc. Sich von der Tafel erhoben . . .«, gl. Erb-Huldigungs Actus, 66—67.

pravljenost, da ustreže željam, ki bi jih morebiti imeli. Tega pa filharmoniki niso mogli izkoristiti, ker je moral cesar odpotovati in so bili tudi mnogi izmed njih odsotni.[175]

Nastop akademije filharmonikov in tudi deželnih muzikov pred cesarjem in visoko aristokracijo, ki se je za ta dogodek zbrala v ljubljanskem mestu, je po eni strani tako rekoč spadal v ceremonial. Po drugi pa je bil velika želja in zadovoljitev domačih umetnikov in obenem izraz vladarjeve vljudnosti in naklonjenosti, naj je bila ta pristna ali le formalna.

Razen tega, kar sem o filharmonikih in drugih glasbenih zanimivostih navedel v zvezi z ljubljanskim obiskom KarlaVI., naj poudarim podatek, ki pravi, da je akademija tedaj, namreč v letu 1728, slovela in cvetela.[176] Perizhoffer jo je opisal z besedami, iz katerih govori prepričanje, da je bila kvalitetna in si je z nastopom pred vladarjem svoj položaj le še utrdila.

---

[175] Svoje poročilo o nastopu filharmonikov pred Karlom VI. opisuje Perizhoffer ob koncu takole: »...folgenden Tag / als den 22. September haben Ihro Kayserl. Majest. etc. etc. mittls Dero Obrist-Cammerern der löblich-gesamten Academie Ihro allergnädigstes Wolgefallen entdecket / mit all-mildisten Anerbietten / was gestalten Sie gantz geneigt wären / Jener bey Ansuchung einer kayserlichen Gnade allergnädigist zu willfahren / welches aber wegen kürtze der Zeit / da erstlichen Ihro Majest etc. etc. Aufbruch von Laybach an der Hand schon würklichen bestellet / anderen Theils aber auch viele academische Mit-Glieder von hier abwesig waren / nicht beschehen könte«, gl. Erb-Huldigungs Actus, 67.

[176] Prim. op. 173. — Perizhoffer namreč pravi, da je bila »...ruhmwürdig annoch florierende Academia Phil-Harmonicorum«, gl. Erb-Huldigungs Actus, 66. — Naj tu omenim še, da se tudi Perizhofferjevi podatki povsod in v vsem ne ujemajo. Tako n. pr. pravi v cit. spisu, da je APh nastala leta 1700, medtem ko drugje omenja kot ustanovitveno letnico 1701 (prim. cit. akt. v DAS, LIT. A, Nr. 1, listina z dne 22. X. 1767). Tudi on je kot Dolničar marsikaj rekonstruiral po spominu, zato včasih zasledimo razhajajoče se navedbe.

Vse to potrjuje delo akademije filharmonikov za leto 1728 in skupno s podatkom iz leta 1727 posredno podpira tezo o kontinuiteti njenega delovanja v času, za katerega nimamo konkretnega gradiva. Obenem dovoljuje še domnevo, da po takih uspehih tudi zatem ni mogla kar na mah utihniti. Na to kažeta dva dogodka iz leta 1730.

Takrat so v Ljubljani poslušali v istem letu kar dva oratorija. Prvi je bil »Die gehemmte Reiss Francisci Xaverii / In das Königreich China«,[177] ki ga je uglasbil Jurij Kurold, doma iz Kranja. Avtor besedila ni naveden. Skladatelj je svoj oratorij zasnoval v smislu menjavanja recitativov in solov (Xaverius, China, Engl) in zaključnega zbora (chorus). Naslovni list pove, da so to delo izvedli v jezuitski cerkvi sv. Jakoba, najprej latinski in nato nemški kronogram pa razodeneta, da je bilo to leta 1730. Podrobno o skladbi ne moremo razpravljati, ker se ni ohranila, zato le domnevamo, da je bila v tedaj še vladajočem baročnem stilu.[178]

---

[177] Tekst naslovnega lista se glasi: Die gehemmte Reiss Francisci Xaverii / In das Königreich China, mit einem Oratorio / In der Kirchen bey S. Jacob der Societät Jesu / Zeit der neuntägigen Andacht zu gedachten Heiligen vorgestellet / In die Music übersetzet / Von R. D. Georgio Kurold, Presbytero, ex Seminario SS. Donationi & Rogatiani, SS. Canonum auditore. — Primerek gl. v SKL v zbirki Alcuni oratorii sacri di varii compositori Cantati, & reppresentati in diverse capelle, Posti in questo volume.

[178] Thallmainerjev katalog navaja za letnico izvedbe 1729; to pa očitno ne drži. Kronogram pravi drugače. Latinski tekst, ki je bil za nadpise slikam na oltarju, se glasi: gaVDIa peregrInorVM IaCob aC XaVerII. / eXVLtate Deo aDIVtorI nostro, IVbILate Deo IaCob. / patrIarCha peregrInVs, sIrIae appropIuqVaus, / MIstICâ sCaLâ CoeLI VIsâ reCreatVr. / XaVerIVs IngreDIens In ChInas obIIt, & beatItateM ContIgIt. Ustrezen je tudi nemški kronogram: IaCobs VnD XaVerII FreVD In entLegene LanD reIsen. / FroLokhet Ihr Im GOTTE IaCobs / XaVerII / VnD Vnsern HeLffer. / IaCob aVf seIner ReIs In SIrIen sIehet VVnDerbahr eIn HIMeLs LeIter. / BeVor XaVerIVs ChInaM eIntratte / enDet er seIn seeLIges Leben.

Drugi je bil oratorij »Joannes in eodem / Das ist: Der im Leben und Todt unveränderlich-beständige Liebhaber Gottes und der Kirchen Heiliger Joannes von Nepomuck«.[179] Izvedli so ga v spomin na kanonizacijo v cerkvi sv. Nikolaja 16. in 18. novembra 1730. Avtor njegove glasbe je bil skladatelj maš, oratorijev, simfonij, oper in drugih kompozicij, Johann Georg Reutter (Reuter),[180] ki je bil baročno usmerjen. Tak je bil seveda tudi ta njegov oratorij, ki je imel tole strukturo: recitativ — aria — ariosò — aria à due in po komponistovi formulaciji ob koncu zaključno ario (»Schluss-Aria«), namreč »zbor kraljevskih ljubljencev, romarjev in navzočega občinstva« (»Chor der königlichen Günstliche — der Wallfahrter — dess zuschauenden Volcks«). Za soliste so navedeni sv. Janez Nepomuk, Vaclav, kralj češki, kraljica Ivana, Zytho, kraljev ljubljenec (St. Joannes von Nepomuck, Wenceslaus König in Böhmen, Joanna Königin, Zytho des Königs Günstling).

Ne za prvi in ne za drugi oratorij ni povedano, kdo ga je izvedel. Malo verjetno se zdi, da bi bili izvajalci Reutterjevega, tehnično gotovo precej zahtevnega dela, člani škofovske kapele. Prej verjamemo, da bi mogli prvega predstaviti študentje jezuitskega kolegija, kajti njegov avtor Kurold je

---

[179] Naslovni tekst: Joannes in eodem / Das ist: Der im Leben und Todt unveränderlich-beständige Liebhaber Gottes und der Kirchen Heiliger Joannes von Nepomuck. Unter angeordneter dessen Canonizations-Andacht in der Kayserl. Dom-Stüffts-Kirchen S. Nicolai zu Laybach den 16. und 18. November 1730. In einem Oratorio vorgestellet. In die Music gesetzt von Herrn Georg Reuter / der Röm. Kayserl. Majestät Hof- und Cammer-Organisten / wie auch der Metropolitan-St. Stephans-Dom-Kirchen / Capellmeistern, primerek v isti zbirki kakor Kuroldov oratorij.

[180] Gl. Eitner Q VIII, 198—200. — Tega oratorija, ki je bil izveden v Ljubljani 1730, Eitner ne navaja, ker ga gotovo ni poznal. Njegov glasbeni avtor Reutter je bil v svojem času priznan in zelo cenjen komponist.

bil tudi gojenec jezuitskega semenišča in jeseni tega leta posvečen za duhovnika.[181] Za to domnevo ne govori toliko dejstvo, da je bil oratorij izveden v cerkvi sv. Jakoba, kjer so nekoč izvajali oratorije tudi že filharmoniki; zato bi s te strani torej ne bilo nujno, da bi morali biti v jezuitskem svetišču izvajalci samo jezuitski muziki. Bolj ji je v prid glasbeni avtor oratorija in verjetnost, da je bilo to njegovo prvo in tehnično najbrž ne preveč kompliciranо delo, čeprav bi ga tudi v tem primeru verzirani člani jezuitskega muzikalnega zbora menda lahko predstavili brez večjih težav. Lahko pa so bili glasbeni izvajalci seveda tudi filharmoniki ali celo oboji v skupnem sodelovanju. Za Reutterjev oratorij pa skoraj ne vidim drugih muzikov kot člane akademije, instrumentaliste in pevce. Vsaj v določenem smislu. Škofovska kapela namreč ni bila tako razsežna, da bi ga mogla sama izvesti, razen nje in filharmonikov — jezuitski študentje tu gotovo ne pridejo v poštev — pa tudi ni bilo ustreznih izvajalcev. Tako se kažeta stvarni le ti možnosti, da je Reutterjev oratorij zazvenel v izvedbi članov akademije ali v skupnem muziciranju in petju teh in članov škofovske kapele.

Če bi to veljalo, bi bil s tem podan vsaj konkreten dokaz o delu akademije filharmonikov v letu 1730, ki se glede na prej omenjene okoliščine kaže vseskozi verjetno. Izvirne dokumentacije pa nimamo in moramo zato tudi v tem primeru ostati brez dokončnega sklepa in pri tezi posredne vrednosti.

Podatki o prizadevanjih akademije filharmonikov manjkajo potem spet za razmeroma dolgo razdobje; to si lahko razložimo le tako, kakor je pojasnjena vrzel v letih 1718—1727. Morda smemo uporabiti za leto 1739 poročilo o slovesu in rasti aka-

---

[181] Prim. Smolik M., ib., 190. — Kurold je bil verjetno slovenskega rodu, v današnjem pravopisu bi ga menda pisali Kuralt.

demije v letu 1728. O tej je pisal Erb-Huldigungs Actus, ki so ga natisnili leta 1739 in je najbrž njegov avtor Perizhoffer še takrat o njej tako mislil. A le najbrž, potrdila za to pa ni. Izvirni podatek imamo spet šele za leto 1714, ko so filharmoniki z regato in izvrstno glasbo proslavili rojstvo nadvojvode Jožefa II.[182] Iz tega spet lahko sklepamo, da niso obstajali in delovali le v tem letu, temveč tudi prej in v vsem času, za katerega sicer nimamo nobenega gradiva. Vse kaže, da so regate prirejali redno in enako redno sodelovali povsod in vedno, kadar in kjer je bila za to ta ali ona priložnost.

Nadaljnji podatek se nanaša na praznovanje sv. Trojice v letu 1742. Omenja ga avguštinski pridigar p. F. Teofil Schinl, ki je v eni svojih treh slavnostnih pridig govoril filharmonikom in si za to priložnost izbral večkrat in rado uporabljeno geslo: »Cantate Domino, — laudate eum in sono tubae, — in tympano & choro, — in chordis, & organi« (Izaija, cap. 6, v. 3). Tokrat je bilo to toliko bolj na mestu, ker je Schinl govoril prominentni glasbeni instituciji ljubljanskega mesta.[183]

---

[182] Ko Perizhoffer omenja pomembne prireditve APh, poroča tudi tole: »Nichtweniger A⁰: 1741 Bey hocher geburt des durchleüchtigsten Erzherzogen Josephi II Nunmehro Regierenden Römischen Kaysers mit einem auf dem Laybach-Strohm unter Trompeten, und Paucken nebst fürtrefflichen Musique...«, gl. vir v DAS, LIT. A, Nr. 1.

[183] Tekst naslovne strani: Drey Lob- und Ehren-Predigen / Deren die Erste zu Ehre Dess Heil. Beicht verschwigenen Blut-Zeug Ioannis Nepomuceni, An den Titular-Fest Seiner preisswürdigst auffgerichten Bruderschafft in der Hochlöbl. Dom-Kirche S. Nicolai. Die anderte an den hohen Fest der Hoch-Heiligen und Unzertheilten Dreyfaltigkeit / Als eine Löbl. und Hochansehliche Academia deren Herren Herren Phil-Harmonicorum unter den Titul der H. Jungf. und Mart. Caeciliae selbes in den Gottes-Hauss bey Mariae Verkündigung deren WW. EE. PP. Augustinern ausser den Spittal-Thor höchst-feierlich begangen. Die Dritte an den Fest dess Heil. Ritters und Blutz-Zeug Georgij, Da er als ein Schutz-Fürst dess Hochwürdigsten und Hoch-

Pridigar je najprej razpletel misel, kako je treba s petjem in glasbo hvaliti in slaviti boga, kar da pravkar opravlja tudi »veleugledna in imenitna akademija filharmonikov z zvokom trobent in pavk, virtuozno igro na strunske instrumente in z orglami«.[184] Nato je govoril o vplivu glasbe na človeka, o njeni veljavi, kolikor gre za rabo v božjo hvalo in slavo, in izrazil prepričanje, da bodo »virtuozni gospodje cecilijanci in veleugledni ljubitelji glasbe«, namreč filharmoniki, vsakega pravega kristjana spodbudili k pobožni molitvi.[185] Zanosno, z vsemi registri baročnega patosa je nadaljeval razlago o pomenu glasbe in izrazil prepričanje, da more pravemu namenu v cerkvi služiti tudi virtuozna glasbena umetnost tega časa.[186] S tem je meril na pomisleke, ki so se v nekaterih krogih oglašali proti baročni cerkveni glasbi, češ da je v njej preveč posvetnega duha in da vernika odvrača

---

Adelichen Teutschen Ritters-Orden in dero herrlichen Kirche verehret ware; vorgetragen worden von P. F. TheophILo SChInL, OrDens eInes heILIgen Vatters AVgVstInI, In besagter KIrChe TeVtsChen / aVCh FastenPreDIger zV LaIIbaCh, primerek gl. v SKL, Q. V. 19, Orator Germano-Latinus.

[184] »... dass eben... eine fürnehme und hochansehnliche Academia deren Herrn / Herrn Phil-Harmonicorum... mit andächtigsten Eyfer verehret / auch mit Trompeten und Paucken-Schall / virtuosen Saitten-Gespill und Orgel...«, gl. Drey Lob- und Ehren-Predigen, id. — Schinlove misli navajam v splošnem le v povzetku.

[185] »... durch die virtuosen Herrn / Herrn Caecilianer / und hoch ansehnliche Music Liebhaber zur Anbettung... wird beruffen...«, gl. id. — Filharmonike so nazivali zelo različno, Schinl jih je po zavetnici njihove akademije imenoval kar cecilijance; to seveda nima nič skupnega s poznejšim pojmovanjem tega imena.

[186] »... dann ein unwissender Kunte wohl zweiflen / ob nicht die virtuose Gott zu ehren angestellte Music bey unseren Zeiten es denen Engeln abgewinne...«. Schinl namreč prej pravi, da ti muziki tako kot angeli z glasbo hvalijo boga. Iz tega izhaja v nadaljnje izvajanje, v katerem se dejansko pokaže kot zagovornik baročne smeri v cerkveni glasbi.

od kontemplacije. Nič ni čudnega, da je Schinl zagovarjal ta stil, saj je tudi njegovo razmišljanje vseskozi prežeto z značilnostmi tega izraznega načina. V bistvu se potemtakem to, kar je bilo na prižnicah, ni razlikovalo od tega, kar se je dogajalo na cerkvenih glasbenih korih. Potem je spet in spet pozival akademijo, naj prispeva k božji slavi, in se spominjal slovesa, ki si ga je pridobila, ko je leta 1728 muzicirala cesarju Karlu VI.[187] Kot rdeča nit so se vlekli filharmoniki skozi njegovo pridigo, ki se je v sklepni misli spet navezala na versko tendenco.[188]

Schinlove misli kažejo izobraženca, ki se je tako rekoč brez pridržka postavil na stran baročnega duha v cerkveni glasbeni umetnosti. Razodel se je za privržence tiste smeri te veje tedanje glasbene produkcije, ki je hotela v cerkvi držati korak s posvetno glasbo. S tega vidika je ocenil tudi akademijo filharmonikov, se pravi z drugimi besedami, da se je tudi ta reproduktivno usmerjala v smislu, ki ga je zastopal on sam. Tako je tudi Schinl posredno potrdil to, kar so pokazala njena prizadevanja in po čemer se je akademija še zmeraj ravnala.

---

[187] Izvirnik: »...Singe mithin / und lobe ohne Unterlass hoch-ansehnliche Academia den grossen Gott / und die du dich an den Thron weyland seelig verschiedenen Kaysers Caroli dess VI. zur Huldigungszeit gegenwärtigen Landes den 21. Septembris Annô 1728 mit denen Herrn / Herrn Phil-Harmonicis unter den Schutz deiner Confaederirten Liebhabern gewaget / auch mit deiner Academischen Music / nicht allein bey den hohen gegenwärtigen Adel / sondern / bey den grossen Kayser selbste / solche Ehre eingeleget / dass höchst Selber ein besonders Wohlgefahlen hat andeuten lassen / zugleich mildreichist eine Gnad auf Ansuchung anerbitten«, gl. id.

[188] Schinl je končal: »Wann nun der weise Menander gesprochen: dass die Music ein Ernährerin und Erhalterin der Liebe seye / so haben die vornehme Herrn / Herrn Academici und hochansehnliche Liebhaber der Music einen nicht geringen Zuspruch zu den Himmel...«, gl. id.

Umetniško važnejši in značilnejši kot vir o sodelovanju filharmonikov pri praznovanju sv. Trojice v avguštinski cerkvi pred Špitalskimi vrati je podatek o njihovem sodelovanju ob slovesnosti umestitve novega ljubljanskega knezoškofa Ernesta grofa Attemsa. Tedaj, tudi leta 1742, so gotovo sodelovali najprej pri ustrezni slovesnosti v stolnici. Nato so v škofovski palači izvedli kantato »Theresiade. Il giubilo dell' incoronazione dell' Augustissima Regina d' Ongaria, incoronata Regina di Boemia«.[189] Tekst, ki je bil natisnjen leto dni pozneje (1743), jih izrecno navaja kot izvajalce. Kdo je bil skladatelj kantate, vir ne pove. Morda kak domač avtor. Ravno tako niso znane nadaljnje podrobnosti, ker se skladba ni ohranila. O nji vemo samo to, da je bila štiriglasna (»a quattro voci«). Kot nasploh dela te kompozicijske vrste pa je bila gotovo vokalno-instrumentalna in oblikovno in stilno grajena v načinu tedanjih kantat.

Ta podatek znova govori o pravilnosti že večkrat postavljene teze, da so bili filharmoniki v ljubljanskem mestu najprimernejši, največkrat verjetno celo edini izvajalci večjih in velikih instrumentalnih ali vokalno-instrumentalnih del, oratorijev, kantat in drugih podobnih kompozicij s področja koncertne glasbe.

V tem letu so z glasbo počastili še spomin na umrlega Janeza Gašparja grofa Cobenzla, nekdanjega kranjskega deželnega glavarja in člana njihove akademije.[190]

---

[189] Celoten tekst: Theresiade. In giubilo dell'incoronazione dell' Augustissima Regina d'Ongaria, incornata Regina di Boemia / cantata a quattro voci, sequita, e rappresentata nel Palazzo Episcopale nel giorno stesso del Installatione di sua Altezza Reverendissima Monsignore Ernesto Amadeo Vescovo di Lubiana etc. ab Academia Philo-Harmonicorum, Labaci 1743. Gl. Pohlin M. - Dimitz A., Bibliotheca Carnioliae, priloga MHVK XVII, 1862, 54.

[190] Prim. Radics P. v., cit. ms., 43 ss.

Za leto 1743 priča o delu filharmonikov Actus publicus.[191] Opisuje slavnosti, ki so jih filharmoniki pripravili za Antona Jožefa grofa Auersperga, ko je postal deželni glavar. Naslovni tekst omenjenega dokumenta ga imenuje tudi ravnatelja akademije. V svoji prvi pridigi, o kateri bom pozneje govoril, pa pravi bosonogi avguštinec p. Feliks (Felice) â S. Matre Anna, da je bil ta Auersperg »Ober-Director der nemlichen Hoch-Adelichen Philo-Harmonicorum Academie«. Naj se za trenutek ustavim pri tem zanimivem in tudi pomembnem podatku.

Če je bil Anton Jožef grof Auersperg ravnatelj akademije filharmonikov, in to je gotovo bil, je popolnoma jasno, da ta funkcija ni več pomenila v celoti istega kar prej. Ni namreč niti najmanj verjetno, da bi bil deželni glavar kot ravnatelj akademije obenem tudi njen umetniški vodja, pa četudi bi bil v muziki še tako verziran amater, kar o Auerspergu sicer ni znano. Kaže, da se je omenjena funkcija bistveno spremenila in da je začel ravnatelj pomeniti to kar predsednik ali protektor,

---

[191] V celoti se naslovni tekst, ki je mišljen kot začetek dokumenta, glasi: Actus publicus / Womit die Hochlöbl. Academia Philharmonicorum zu Ehre Seiner Excellentz Herrn / Herrn Antoni Josephen / dess Heil. Röm. Reichs Graffen von Auersperg / etc. etc. als neu angehenden Landshaubtmann in Crain / und respective Academischen würdigsten Directorn / in Vigilia dero Landshaubtmannischer Installation, das ist: den 6. Jenner wehrenden Jahrs alhier zu Laybach ein sonderes Freuden-Fest anstellet / und sich andurch ansehenlich bezeiget.« Letnica je razvidna iz nadaljnjega teksta, ki pravi, da je bil Anton Jožef grof Auersperg 7. januarja leta 1743 (»VII. Id. Jan. CIↃIↃCCXXXXIII«) imenovan za vrhovnega, to je deželnega glavarja vojvodine Kranjske. Podrobnosti o tem bodo razvidne iz nadaljnjega razpravljanja. Primerek gl. v SKL, brez sign. K temu prim. še Smolik M., ib. — Kot že omenjene Drey Lob- und Ehren-Predigen p. Teofila Schinla je tudi Actus publicus natisnil Adam Friedrich Reichhardt v Ljubljani. Natis nima naslovnega lista in je na štirih straneh velikega formata.

funkcija umetniškega vodje pa se je vezala s funkcijo njegovega namestnika ali pa je bila samostojna. Če bi smeli verjeti p. Feliksu â S. Matre Anna, bi bilo to vprašanje manj zapleteno. V tem primeru »Ober-Director« ne bi bistveno spremenil organizacijske strukture akademije. Dejansko bi bil le protektor, ravnatelj pa bi bil še naprej to, kar je bil dotlej. Vendar ne kaže, da bi mogli p. Feliksu pritrditi. Podobno kot v celotnem govoru ga je menda tudi pri imenovanju grofa Auersperga zanesel čar baročne terminologije. Ne samo Actus publicus, tudi drugi viri namreč govorijo o Antonu Jožefu grofu Auerspergu le kot ravnatelju akademije. Posebno podatek, ki ga navaja Perizhoffer, se zdi zelo tehten.[192] Iz njega namreč spoznamo, da Auersperg ni bil ravnatelj samo po naslovu, temveč so mu poleg dolžnosti pripadale tudi pravice, zvezane s to funkcijo. Gradivo bo pokazalo, da je imel ravnatelj, če je bil deželni glavar, važno vlogo, čeprav so si akademiki njegovo funkcijo gotovo zamišljali le bolj častno. Rast akademije je lahko pospešil ali zavrl.

Kdaj sta se spremenila smisel in pojem te funkcije, od kdaj so bili deželni glavarji tudi ravnatelji z zaželeno vlogo protektorjev akademije, natančno ne vemo. Perizhoffer na primer za Janeza Gašparja grofa Cobenzla ne pove, da bi bil ravnatelj, temveč navaja zanj le, da je bil »imeniten in ugleden« član akademije.[193] Morda je akademija začela s tako prakso šele pri Antonu Jožefu grofu Auerspergu. To pa se ne zdi povsem verjetno, ker ga je že ob umestivi za deželnega glavarja slavila kot svojega ravnatelja. Iz tega bi lahko sklepali, da je omenjeno prakso uvedla že prej. Ali so se v zvezi z

---

[192] Gl. vir v DAS, LIT. A, Nr. 1.

[193] Perizhoffer pravi med drugim: »... ein fürnehm- und ansehliches Mit-Glied«, gl. Erb-Huldigungs Actus, 66. — Če bi bil Cobenzl kot deželni glavar v akademiji filharmonikov kaj več, bi bil Perizhoffer to nedvomno omenil. Vendar takega podatka v njegovem spisu ni.

uvajanjem takega pomena te funkcije spremenila pravila, tudi ni znano. Bolj verjetno se zdi, da je bilo tako pojmovanje ravnateljeve funkcije, ki se v Auerspergovem primeru gotovo ni skladalo s sočasno funkcijo umetniškega vodstva in se tudi v drugih primerih ne bi, rezultat določene prakse. Ta je narekovala spremembo najbrž zaradi trdnejše pozicije in koristi, ki jih je akademija potrebovala in pričakovala, da jih bo s tem od deželnega glavarja dobila.

A vrnimo se k slavnosti, ki je bila 6. januarja 1743. Actus publicus podrobno opisuje tribuno, ki so jo dali postaviti filharmoniki na Novem trgu pred deželno palačo. Poleg drugega je bilo tudi 25 stebrov in na vsakem od njih je bila beseda s sedmimi črkami, ki so hotele označiti, da je Anton Jožef grof Auersperg po redu sedmi deželni glavar vojvodine Kranjske iz rodu Turjačanov. Besede so se po smislu vrstile takole: naj ploska in vzklika vojvodina Kranjska, ki se ji po trdih, hudih časih zdaj, pod Antonom Jožefom, vrača prijetna zlata doba. Njega dni je bilo iz Auerspergove starodavne, znamenite rodbine šest presrečnih vrhovnih glavarjev. Izprosi še sedmemu blagoslov in slavo![194] Nad Auerspergovim portretom pa je bil napis s tole vsebino: Častno soho, ki jo zreš, so prevzvišenemu in preslavnemu gospodu Antonu grofu Auerspergu, ko je bil ob vročih željah vseh dobro mislečih, med navdušenim vzklikanjem in radostjo, ki je privrela iz srca tako spontano, da si tega ni moči predstavljati, dne 7. januarja 1743 imenovan za vrhovnega glavarja vojvodine Kranjske, ljubljanski filharmo-

---

[194] Izvirnik: 1. Plaudat, 2. jubilet, 3. Carniol, 4. Ducatus, 5. Cui post, 6. duriora, 7. jucunda, 8. & aurea, 9. in Anton, 10. Josepho, 11. redeunt, 12. tempora, 13. Sex olim, 14. ex Aursp, 15. vetustâ, 16. Excelsâ, 17. Familiâ, 18. Felices, 19. fuerunt, 20. Supremi, 21. Capitan, 22. Septimo, 23. precare, 24. Salutem, 25. gloriam. Prim. Actus publicus. — K. Gantar, ki je oskrbel slovenski prevod, razlaga lat. felices (»presrečni«): tisti, ki prinašajo srečo.

niki postavili. Pridruži se, vzklikaj, veseli in raduj se, da nisi brez glavarja in mu čestitaj![195]

Slovesnosti so s udeležili vsi filharmoniki, kar jih je bilo takrat v Ljubljani. V imenu akademije je deželnemu glavarju čestital njen član, cisterci-jan p. Roberto Mugerl iz stiškega samostana.[196] Nato se je na častni tribuni ob zvokih trobent in pavk oglasila »eine vollkommene Musique«.[197] Seveda so svojemu novemu ravnatelju muzicirali filharmoniki. Actus publicus ne navaja skladb, ki so jih igrali za to priložnost. Bile pa so verjetno v formi serenade ali kakšne druge podobne kompozicije slavnostnega in vedrega značaja.

---

[195] Izvirnik: Quam spectas honoris molem / Excel.mo Ill.mo D. D. Anton. Joseph. S. R. J. Com. ab Auersperg / ad supremum Ducatus Carnioliae gubernium / bonorum omnium votis Concupito / Velociùs, quàm rebaris ex pectore renunciato / insolito Patriae jubilo exaltato / Dum VII. Id. Jan. CIↃIↃCCXXXXIII. in augu raretur, / Philharmonici Aemon. applaudentes PP. / Acephalus ne sis, accede, gaude, exulta, laetare, / Capiti tuo gratulare. Gl. Actus publicus. — Latinski tekst je prevedel K. Gantar.

[196] Izvirnik pravi o tem: »Und wie nun alles dises / und noch sonderbahres mehr / alda in guter Ordnung gestanden zu seyn befunden wird / als soll unter Versamblung aller der hier damahls anwesenden Herren / Herren Academicorum von einem Herrn Congremialn P. Roberto Mugerl Prot. Apost. Ord. Cist. und Professo zu Sittich an Seine Excel. eine kurtze zierliche Anrede in dero Hof mündlichen vorgebracht / und in Namen der gesamten Hochlöbl. Academi die schuldigste Agtulare. Gl. Actus publicus. — Latinski tekst je prevedel K. Gantar.

[197] Izvirnik: »Disem nach / so wird sich auf dem Ehren-Gerüst eine vollkommene Musique unter Trompeten- und Paucken-Schall sehr herlich hören lassen ...«, gl. Actus publicus. Kaj naj bi bila ta »vollkommene Musique«, ni jasno; morda se stilizacija nanaša na izvrstno izvedbo, nemara hoče povedati, da je nastopil kompletno zaseden orkester, morda tudi to, da sta muzicirala oba izvajalna korpusa akademije filharmonikov, orkester in zbor.

V letih 1742 in 1743 so bili filharmoniki kar precej delavni in če bi imeli izčrpne vire, bi utegnili zanje podobno brati tudi za leta, o katerih viri ne povedo ničesar, a so bila morda prav tako ali še bolj razgibana.

O njihovi prizadevnosti izvemo tudi iz treh govorov, ki jih je imel že omenjeni p. Feliks â S. Matre Anna, ko so filharmoniki sodelovali pri praznovanju sv. Trojice v avguštinski cerkvi pred špitalskimi vrati.[198] Avtor jih je najbrž zato posvetil Antonu Jožefu grofu Auerspergu, da je ta omogočil njihov natis, ki je žal brez letnice. Zato jih ni mogoče zanesljivo datirati. Pred 1743 jih p. Feliks vsekakor ni imel, ker se je v njih obrnil tudi na Auersperga kot deželnega glavarja, kar ta tedaj še ni bil. Zato je mogoče in verjetno, da so bili v zaporednih letih 1743, 1744 in 1745. Poznejši čas je manj verjeten glede na okoliščine, ki so nastopile za akademijo filharmonikov in bomo o njih še govorili.[199]

Vsebina teh govorov se bistveno ne razlikuje od vsebine, ki jo je leta 1742 imela pridiga p. Teo-

---

[198] Naslovni tekst teh pridig se glasi: Drey mit Treu / Zu Ehren / Der grossmächtig- und allerheiligsten Dreyfaltigkeit / Verfaste Lob- und Danck-Reden / Als eine Hochlöb- und Adeliche unter Anruffung der heiligen Jungfrauen / und Martyrin CAECILIAE Verbrüderte Philo-Harmonicorum Academie zu Laybach in dem Gottes-Hauss bey MARIA Verkündigung deren W. W. E. E. P. P. Augustinern ausser dem Spital-Thor das jährliche Schutz-Fest höchst-feyerlich begangen. Zu dreymahlen abgeredet vom P. Felice â S. Matre Anna Baarfüsser Augustiner. Primerek v SKL, Q. V. 19, zbirka Orator Germano-Latinus. — P. Feliks pravi v uvodni hvalnici grofu Auerspergu tudi tole: »Und wem solte ich wohl Academisches Danck- und Lob-Gesang aufgezeichnet haben / als eben dem Ober-Director der nemlichen Hoch-Adelichen Philo-Harmonicorum Academie, dem von allen Mit-Gliedern der Gewalt gegeben /zu veranstalten . . .«, gl. primerek.

[199] K temu prim. Smolik M., ib., 192, in vir v DAS, LIT. A, Nr. 1. — Perizhofferjevi podatki govorijo v korist domneve, da so bili govori p. Feliksa med leti 1743 in 1745.

fila Schinla. Tudi p. Feliks se je z izdatnim baročnim slovarjem razgovoril o akademiji. Za njeno sodelovanje se ji zahvaljuje z naravnost presenetljivimi besednimi konstrukcijami, ki dokazujejo avtorjevo retorično spretnost in večkrat zakrijejo pomanjkanje vzročne povezanosti vsebinskega smisla.[200]

Govori p. Feliksa â S. Matre Anna potrjujejo obstoj akademije filharmonikov vsaj za leti 1744 in 1745 — za 1743 dovolj trdno priča že prej navedeni vir — v primeru, da smo jih časovno pravilno razmejili. Novega, kar bi pomagalo temeljiteje posvetiti v njeno bistvo, ne razodevajo.

V zvezi z vsakoletnim praznovanjem zavetnice je za leto 1746 omenjena akademija filharmonikov v rokopisni kroniki ljubljanskega diskalceatskega samostana.[201]

---

[200] Tudi p. Feliks â S. Matre Anna imenuje APh tako ali podobno, kot lahko najdemo v drugih sorodnih virih, n. pr. Hoch Löb- und Adeliche... Philo-Harmonicorum Academie. Kako daleč lahko seže njegova spretnost v leporečni konstrukciji, naj ponazori n. pr. pasus: »Anjetzo... wende ich mich zu dir / Hoch-Löb- und Adeliche Academie!... Deine Mit-Glider seynd ja wahrhaftig eingefleischte Engel / welche an dem Thron dess höchsten als danckbare Geister zu diensten stehn...«. Takih in podobnih mest je še več v teh treh pridigah, kjer beremo n. pr. tudi tole: »...Derohalben Hochlöbliche Philo-Harmonicorum Academie seye getröst / und erfreue dich / dass du dir durch heutiges Danck-Fest den himmlischen Zahl-Meister zum Schuldner gemacht hast... Auf Academische Mit-Glider!... Ihr habt euren Lob- und Danck... die vornemste Glory-Plätz der himmlischen Haubt-Stadt Jerusalem erobert... Laudate eum in sono tubae, laudate eum in Psalterio, & Cithara: Laudate eum in tympano, & Choro: Laudate eum in chordis, & organo: Laudate eum in cymbalis benè sonantibus, Laudate eum in cymbalis Jubilationis.« — Neposrednih zvez z akademijo ti citati in zvočno poudarjene stavčne konstrukcije seveda nimajo. čeprav so bili govori namenjeni le-tej, namreč akademiji filharmonikov.

[201] Prim. Radics P. v., cit. ms., 301.

ZADNJI VIRI O AKADEMIJI FILHARMONIKOV

Gradivo, ki je doslej pomagalo raziskovati dejavnost ljubljanskih filharmonikov, se ustavi v letu 1746.[202] Potlej lahko zasledimo še redke posamezne podatke o nastopanju instrumentalistov, a se vprašujemo, ali jih je mogoče kako povezati z delom in obstojem akademije.

Franc Raigersfeld (Reigersfeld) poroča o dveh glasbenih izvedbah, ki sta bili 7. in 8. oktobra leta 1752 in sta pri njiju sodelovala tudi baron pl. Swietten in pl. Steinbergova. Druga je bila pevka, prvi pa je bil ljubitelj glasbe in izvrsten violinist.[203] Izvedbi, ki sta bili v Steinbergovem in Raigersfeldovem domu, nimata nič skupnega s filharmoniki. Po svoji obliki se uvrščata v okvir tako imenovanega hišnega muziciranja (»Hausmusik«), ki je postalo sredi 18. stoletja popularno in priljubljeno tudi pri nas. S tem seveda ni rečeno, da ne bi amaterji še kako drugače glasbeno delovali. Baron Steinberg bi bil kljub temu lahko tudi član akademije filharmonikov in bi nastopal še v njenem okviru. Vir pa vsekakor jasno pove, da ob tej priložnosti ni bil v vlogi filharmonika, ker gre v tem primeru za povsem drugačen način glasbenega dela.

---

[202] Temu sem sledil tudi sam v svoji Zgodovini I, gl. prav tam, 294. Sklep, ki je nastal na temelju gradiva, bom seveda v skladu z nadaljnjim razpravljanjem korigiral.

[203] Raigersfeld poroča za 7. X. 1752: «N[ach] M[ittag] geg[e]n 3 Vhr ist mein Hansl u[nd] Maxl v[on] Idria zurück gekom[m]en, u[nd] bald darauf B[aro]n von Swietten mit dem abbé Marie welche ich zu den Jung[e]n v[on] Steinberg geführt habe, wo ein Concert war u[nd] Swietten als ein liebhab[er] v[on] d[er] Music u[nd] ein trefflich[er] Violinist mit gespielt, auch die Frau von Haus gesungen hat.« Gl. Raigersfeld, Diaria f. 327, Dolski arhiv v DAS. — Za 8. X. pa pravi, da je bil po kosilu koncert »umb den Von Swiett[en] eine Unt[er]haltung zu geben, u[nd] hat dabey Mad[am]e Steinberg gesungen«, gl. prav tam, 238.

Nadalje poroča Raigersfeld še o obedu, ki je bil 7. februarja pri kapucinih. Razen pisca, ki nam je zapustil vir o tem dogodku, je bilo nanj povabljenih več odličnikov, tako grof Wildenstein, grof Gallenberg, Waicard grof Barbo, Jožef grof Barbo, Maksimilijan baron Taufferer, svetovalec kapucinskega generala iz Milana, trije italijanski sekretarji, neki Francoz in še drugi, katerih Raigersfeld imenoma prav tako ni navedel. Pojedino je še oslajdilo muziciranje, ki so ga po naročilu grofa Wildensteina oskrbeli deželni muziki. Po obedu je bil koncert, ki ga je izvedlo več virtuozov.[204] Kdo so bili — pisec je gotovo mislil na instrumentaliste — ne vemo. Nedvomno pa niso bili filharmoniki. Glede na svoj družbeni položaj bi za tak družabni dogodek ne prišli v poštev. Če bi kljub temu bili, pa bi jih bil Raigersfeld nedvomno omenil. Tako kaže, da so bili »virtuozi« tuji izvajalci ali muziki kakšne ljubljanske plemiške kapele ali drugod zaposleni domači glasbeniki, ki so si z igranjem zunaj svojih dolžnosti radi boljšali na splošno slabe socialne razmere in jih je bilo tudi v tem času v ljubljanskem mestu dovolj. Lahko pa bi bili tudi amaterji iz visoke ali višje družbe.

Gradivo pravi, da filharmonikov ni bilo pri nobenem izmed omenjenih primerov. Pa tudi drugače ni več slišati o njih. Kaj je bilo torej v času, ko se viri zanje in za njihovo akademijo izgubijo?

Na to vprašanje, ki ga doslej nismo mogli rešiti, ker ni bilo virov, vsaj deloma odgovarja Perizhof-

---

[204] Raigersfeld pravi med drugim, da je grof Wildenstein med kosilom »lasse auch ... die Landschafft[liche] Trompeter blas[e]n und nach Tisch war ein Concert v[on] mehrer[en] Virtuos[e]n«, prim. Diaria, 415. — Pisec še pove, da je 23. (»Heut habe meine Kind[er] in die Comedie auf dem Rathaus gehen lassen mit mein[e]m Secretario accompagnirt«) in 27. maja 1753 (»Abends habe meine Kind[er] in die Comedi[e] geschickt«) poslal svoje otroke v »komedijo«, se pravi k uprizoritvi neke igralske družine, ki je nastopala v mestni hiši. Gl. Diaria, 447, 453.

fer.[205] Ta se je leta 1767 obrnil na dvorno komisijo za dobrodelne ustanove na Kranjskem zaradi vnaprejšnje odobritve prenosa 700 goldinarjev na avguštince. Znesek je bil namenjen akademiji, da bi gojila glasbo. Filharmoniki pa so ga želeli dati omenjenemu redu, da bi zanje opravljal obvezno praznovanje njihove zavetnice. Zanimal jih je način, ki naj ga uporabijo, da bo v skladu s predpisi in bo sredstvo služilo pravemu cilju.[206] Ob tem se je razvila obsežna korespondenca, ki ji sledimo vse do 24. septembra 1768. Njen sklep je bil, da vloga akademije filharmonikov kot družbe ljubiteljev glasbe ne sodi v pristojnost dvorne komisije,[207] temveč deželnega glavarstva. To je soglašalo in akademiji naročilo, naj naredi z avguštinci primerno pogodbo in primerek te deponira tudi pri omenjeni

---

[205] Prim. fsc. Dvorna komisija za dobrodelne ustanove na Kranjskem za 1749 do 1773, DAS, LIT. A, Nr. 1.

[206] Prim. dopise z dne 16. 6., 5. 9. in 11. 9. 1767 v cit. viru, DAS, LIT. A, Nr. 1. — V svojem dopisu z dne 16. 6. 1767 pravi Perizhoffer med drugim tudi tole: »Demnach ich als dermaliger Director, und übrige Herren Academici Phil: harmonicorum Labacensium unsere Festivitet der Heil: Jungfrau und Martyrin Cecilia aus Beweglichen ursachen nicht mehr von selbsten, sondern durch die Wohl Ehrwürdige P: P: Augustiner vor dem Spittal Thor in daselbstiger Kirche, alwo Bishero gewöhnlich war, zu Celebrieren geschlossen, und zu dem Ende für solche Ewig haltende Andacht ein Capital per: 700 fl. Teütscher Wehre: Ihnen P: P: Augustiner zu Cedieren, somit den diesfälligen Contract anzustossen schon würklich einverstanden seind, kommet auf die Frag an, ob diese Festivitet haltung, und Capitals disposition mit Vorbewust der HochLöbl: Milden Stifftungs Commission, auch mit oder ohne deroselben g[nä]digen Consens Terminieret werden müsste, oder nicht? ...«, prim. izvirnik id.

[207] Gl. dopis z dne 23. X. 1767 v cit. viru, id., ki pravi med drugim: »So scheint uns selbsten, dass diese Arth, obschon dotirter Festivitäten für keine pia causa angesehn werden sollte, folgsam auch in die Besorgung dieser Co[mmisi]on nicht einschlage«.

komisiji.[208] Čez več mesecev je komisija Perizhoffa kot ravnatelja »Laybacher Musical-Academie« spomnila na ta primerek.[209] Pojasnil ji je, da zaradi odsotnosti avguštinskega priorja pogodbe še niso mogli podpisati, zato tudi še ne more poslati dolžnega primerka.[210]

Pri dopisovanju z dvorno komisijo in deželnim glavarstvom je Perizhoffer nastopal v imenu članov in sam kot ravnatelj akademije, obe oblasti pa sta se obračali nanj »als Directorn« in na »übrige Academicos Philharmonicos Labacenses«.[211]

Dvorno komisijo so pri reševanju vloge zanimali nekateri podatki, tako tudi o nastanku akademije, o njenih ciljih in tedanjih članih. Zanje se je obrnila na njenega predstavnika Perizhofferja. Iz njegovega precej izčrpnega opisa o J. B. pl. Höfferju in ustanovitvi akademije, njenih nalogah in načinu delovanja, gmotnem stanju, ki ga je iz lastnih virov reševal tudi njen blagajnik Janez Gregor Smrekher (Smrecker, Smrekar)[212] in še o drugih

---

[208] Gl. dopis z dne 8. I. 1768, id. — Tudi deželno glavarstvo je menilo, »dass nachdeme diese Academia Philharmonicorum für keine pia Causa, sondern lediglich als eine freüwillige Gesellschaften etwelcher Liebhabern der Musique anzusehen kommet . . .«.

[209] Prim. dopis z dne 26. 8. 1768, prav tam.

[210] Prim. dopis z dne 24. 9. 1768, id. — Perizhoff se je v odgovoru komisiji podpisal kot »Academischer Director«.

[211] Prim. dopis z dne 11. IX. 1767, id. — Komisija je za mnenje v vlogi APh vprašala tudi njenega člana Antona Kappusa, ki je v dopisu z dne 5. IX. 1767 pojasnil okoliščine in podrobne razloge, gl. gradivo v cit. viru.

[212] V zvezi s Smrekherjem omenja Perizhoff: »Et hinc Lachrymae: da andurch die ganze Academia über Hauffen gefallen, anerwogen bey so entlibenen Collecten, ausser des alleinigen von angelegten Capital der 1000 fl abfallenden ohne dass sehr Beschnittenen geringen Interesse keine Cassa mehr existiret ist, welches Interesse angegen pro nostra festivitate nicht erkläcklich, sondern der Academische Cassier Doctor Smrecker seel. gutwillig ware, dann, und wann den abgang ex proprio zu ersezen . . .«, gl. cit. vir, listina z dne 11. IX. 1767. —

problemih, bom zajel temeljni smisel tega, kar je za zastavljeno vprašanje najvažnejše in čemur je spričo pomebnosti tudi Perizhoffer posvetil izdatno pozornost.

Najprej omeni instalacijo izvoljenega ravnatelja akademije filharmonikov Antona Jožefa grofa Auersperga za kranjskega deželnega glavarja,[213] potem pa pripoveduje o tem, kako je ta v nasprotju z Leges podaljšal svojo funkcijo za 18 let. Zborov za menjavo uprave ni več skliceval in ni ne dovolil ne pomagal opravljati nalogo komisije, tako da je vse zastalo. Razne zbirke so usahnile, muziciranje se ni več nadaljevalo. Mnogi akademiki so bili zaradi takega stanja nezadovoljni, zato niso več hoteli plačevati članarine in so tudi izstopali, ne da bi prej opravili svoje dolžnosti.[214] Perizhoffer je jasno in nedvoumno pripisal krivdo Auerspergu. Po njegovem podatku se je moralo tako stanje začeti že leta 1744, ker je Auersperg

---

Perizhoff še pristavlja: »Nichtweniger die PP. Augustiner an Etlich Verrichteten unbezalten Festiviteten mit Ihrer habenden anforderung bisshero haben zuwarthen müssen«, prim. vir, prav tam.

[213] V smislu Leges se je morala uprava menjati vsako leto dan po praznovanju zavetnice. Kdaj je bil torej Auersperg izvoljen za ravnatelja APh? Kaže, da že v letu 1742, vsekakor ne v prvotnem smislu Leges, temveč zato, ker so filharmoniki računali z njim kot predvidenim deželnim glavarjem. To letnico je Perizhoffer zmotno navedel kot leto instalacije (gl. op. 214). Bržkone mu je ostala v spominu glede na Auerspergovo izvolitev za ravnatelja APh.

[214] Perizhoffer pravi o tem: »Entlichen im Jahr 1742. Bey Installierung des Hoch und wolgebohrnen H: Antoni Joseph grafen von Aursperg gewordenen Landes Haubtm[ann] in Crain nunmehro seel. dass freydenfest mit nicht weniger pracht bey einer auf dem Hochen Marck Vor dero Hof augerichteb grossen Triumph Machine öffentlich Celebriret: welch leztere Actus ob zwar allen ansehen nach der Löbl[iche] Academie grosse progress zugebracht hätte, so fern Hochgedachter Herr Landes H[au]btm[ann], als gleich erwöhlter Director sein Hoches unerbiethen in die erfillung gesetzt haben wurde; Nach deme aber Er Herr sein Directoriat über Jahrs

umrl leta 1762.[215] Časovno se to ne sklada povsem s podatki, ki poročajo o delovanju akademije do vključnega leta 1746, razen če je bilo praznovanje zavetnice edino, kar so filharmoniki še mogli in tudi smeli opravljati v teh letih. Pozneje so menda tudi to prepustili avguštincem. Iz Perizhofferjevega opisovanja namreč razberemo, da v tem razdobju sami niso imeli več dovolj tehničnih možnosti za glasbeno izvedbo.[216] Njihovo število se je zaradi navedenih vzrokov očitno tako zelo skrčilo, da je bilo vsako muziciranje neizvedljivo. Perizhoffer sam pravi, da je sploh prenehalo.

Anton Jožef grof Auersperg je torej za dolgo razdobje onemogočil delo akademije filharmonikov. Perizhofferjevi razlagi vrzeli, ki do leta 1762 sicer potrjuje formalno, a ne tudi dejansko obstajanje akademije, seveda verjamemo in ni razloga, da jc ne bi sprejeli. Vprašujemo pa se po okoliščinah, ki so zastoj omogočile, in po razlogih, ki so ga povzročili.

---

frist Contra Institutum in die 18 Jahre Hinauss Verzogen, und darbey in diesem Langen zeit Raumb ausser des Ersten keinen Congress mehr gehalten, weder die gewöhnliche academische angelegenheiten vorgenohmen, noch gestattet solche durch andere zu Bewercken, so dass alles ins stecken gerathen, dahero müsste erfolgen, dass die Collecten nicht Betrieben, weder Eingebracht worden; noch weniger dass Exercitium Musices seinen fortgang gehabt, über welchen grossen Saumsaall Viele Academici sehr unzufriden ihre gebühr nicht mehr entrichten wolten, Ja Viele sich so gar ex Gremio selbst aussgeschlosten, Mehrern Theilss biss auf überblibene wenige Anzahl hiebey abgestorben, und ihre ausstände unzahllbar gelassen haben.« Prim. izvirni tekst v cit. viru. — P. tekst navajam z vsemi pomankljivostmi, v svojem tekstu pa uporabljam njegov smisel.

[215] Prim. zapuščinski inv. v DAS, fsc. IV, LIT. A. št. 73 in Testamenta, DAS, grupa III, LIT. A, št. 37. — Testament je datiran 26. 7. 1759, dopolnjen 5. X. 1762.

[216] Prim. Perizhofferjev dopis dvorni komisiji dne 16. 6. 1767, cit. vir, id. To potrjujejo tudi vse druge okoliščine, v katerih je bila APh in so razvidne iz cit. vira v DAS, LIT. A, Nr. 1.

Na to vprašanje konkretno in dokončno ni mogoče odgovoriti. Vsiljujejo se le razne domneve.

Predvsem ni mogoče razumeti ali pa je na prvi pogled vsaj težko razumljivo, kako je mogla dotlej tako uspešno delujoča akademija tako rekoč nenadoma utihniti. Tudi če so bili Auerspergovi ukrepi res take narave, kot jih prikazuje Perizhoffer, bi vendar o številnih, po stanu visoki aristokraciji pripadajočih akademikih, mislili ali vsaj verjeli, da bodo vsemu navkljub še naprej muzicirali in pripravili od leta 1744 naprej nekako samozvanega ravnatelja Auersperga do tega, da bi sklical letni zbor ali pa opravljal svoje dolžnosti. Nič takega se ni zgodilo, vsaj Perizhoffer o tem ne pove.

Kaže, da smemo vnanjo stran razlogov iskati v trdni poziciji, ki jo je imel Auersperg, in v malodušni zavesti članov, da mu ne morejo do živega. Anton Jožef grof Auersperg je bil deželni glavar vse do svoje smrti,[217] ko ga je nasledil Henrik grof Auersperg. Vmes je za razdobje 1747—1748 omenjen tudi kot predsednik c. kr. reprezentacije in deputacije.[218] Do prvih upravnih sprememb v letu 1747 je kot deželni glavar združeval še funkcijo zastopnika vladarja in stanov v eni osebi. Ko se je začel prehod v sistem državne uprave, pa je v tej funkciji zastopal le še stanove. Kljub temu je očitno

---

[217] K temu prim. že cit. vir v op. 216. — Kot deželnega glavarja ga imenuje zapuščinski inventar (gl. cit. vir) in še vrsta drugih dokumentov. Prim. tudi repertorij Stanovskega arhiva v DAS, p. 338 in Eintrag Buch deren Conferential und Sessions-Decreta od 12. V. 1753 do 16. V. 1760, zapisnik od 23. X.1757, DAS.

[218] Gl. Andrejka Rudolf, Vrhovni predstavniki državne uprave na Kranjskem od 1747 do 1941, GMD XXIV, 1943, 103. Tu je med predsedniki c. kr. reprezentance in komore naveden za 1747—1748 Anton Jožef grof Auersperg kot cesarski komisar. Andrejka se sklicuje na njegov nagovor na deželne stanove 9. IX. 1748, gl. ib., 107 in MHVK 1850, 57. Henrika grofa Auersperga navaja Andrejka kot predsednika deželnega glavarstva na Kranjskem za razdobje 1763—1773, gl. ib., 104.

še vedno imel velik vpliv, ki se je tudi v akademiji filharmonikov izražal tako, da je lahko v nasprotju z njenimi pravili ravnal, kot je hotel, in ga njeni člani pri tem vsaj učinkovito niso mogli ovirati.

Najvažnejše je vprašanje, kaj ga je vodilo, kateri in kakšni nagibi ali motivi so mu narekovali, da je omrtvil akademijo. Žal Perizhofferjev opis v tej smeri ne pove ničesar in tudi ne nakaže nič takega, iz česar bi mogli pojasnilo vsaj slutiti. V ta namen se kažeta le dve varianti, če ob njiju ne upoštevamo malo verjetne možnosti, da bi akademiki z lastnim nezanimanjem sami povzročili ali pospešili nastalo situacijo. Po prvi se Auersperg osebno ni zanimal za akademijo in ji zato ni posvetil pozornosti. Ta domneva pa ne prepriča. Predvsem zato ne, ker bi se v tem primeru poskusil znebiti funkcije in bi izrecno želel, da jo prevzame kdo drug. Povezanost funkcij deželnega glavarja in ravnatelja akademije najbrž ni bila uzakonjena, zato bi se to vsaj formalno lahko izpeljalo. Če je neuzakonjena praksa postala pravilo, po katerem je bil deželni glavar tako rekoč nujno tudi ravnatelj akademije, pa bi bil Auersperg navzlic svojemu nezanimanju lahko omogočil instituciji najmanj tisto delovanje, ki so ga predpisovala pravila in bi ga bili tako opravljali drugi člani. A Perizhofferjeva razlaga je tako stilizirana, kakor da je Auersperg namenoma preprečil sleherno delo akademije. Tako daleč osebni momenti, ki so morda tudi bili in so se tako ali drugače kazali v Auerspergovem odnosu do akademije, menda niso segli in bi tudi ne bili mogli. Morali so biti še drugačni razlogi, ki so odločilno ali vsaj odločilneje vplivali na njegovo ravnanje s to institucijo.

Iskati in delno najti jih utegnemo v splošni situaciji, ki je bila značilna za tedanjo Avstrijo in tako tudi za slovenske pokrajine. Novo nastajajoči upravni sistem je zmanjševal moč stanov in s tem hkrati vlogo plemstva. Ni torej izključeno, da je Auersperg, čeprav je bil sam aristokrat, v skladu

s celotno tendenco omejeval ali moral omejevati tudi delovanje akademije kot eminentno aristokratske ustanove. Ni sicer verjetno, da bi bil moral kot deželni glavar ukrepati tako radikalno, kot kaže primer akademije filharmonikov. Pri tem ga je vsaj v nekem, četudi ne tako izrazitem smislu utegnila voditi še lastna pobuda, ki je morda ni toliko narekovalo njegovo nezanimanje za akademijo kolikor morda nerazpoloženje do posameznih akademikov.

Na situacijo, kakršna je nastala v akademiji pod Auerspergovim vodstvom, pa so gotovo vplivali še momenti, ki so postopno omejevali delo deželnih in mestnih muzikov, jezuitskega gledališča in podobnih dejavnosti. Bili so odsev splošnega družbenega procesa, ki mu je bila nujno podvržena tudi akademija filharmonikov ne glede na to, ali so se filharmoniki tega zavedali ali ne in ali je Auersperg svojo negativno vlogo opravljal v njej hote ali nehote, iz osebnih nagibov ali zaradi direktiv od zgoraj. V vsakem primeru pa je lahko osebno vplival na obseg in tempo omejevanja akademijskega dela ali celotnega prizadevanja. Podatki kažejo, da je bil njegov delež tudi po tej strani izdaten: akademijo je na zunaj sicer pustil živeti, a zatrl je njeno funkcionalno bistvo in s tem njo samo. Če je domneva o omenjenih vnanjih razlogih pravilna, se ne zdi verjetno, da bi bil moral storiti to tako, kot kažejo rezultati. Zaradi nezadostnega gradiva ne moremo precizirati, koliko je odločal ta ali oni motiv. To, da je Auersperg zavrl delo akademije najbrž še pred nastopom upravnih sprememb v državnem sistemu, pa kaže, da tudi osebni momenti niso bili najneznatnejši.

Ko ga je akademija filharmonikov januarja 1743 tako počastila in mu tudi kot svojemu ravnatelju zapela obilen slavospev, pač ni mogla slutiti, kakšni bodo sadovi. Tudi glede koristi, ki jih je pričakovala od deželnega glavarja, se je zmotila, ker pač ni vedela in tudi ni mogla vedeti, kako se bo novi ravnatelj nasproti njej uravnal. Kot de-

želni glavar bi navsezadnje nekako moral upoštevati splošno situacijo v širokem merilu, tudi če bi bil akademiji še tako naklonjen.

Naj je bilo tako ali drugače, akademija je pod njegovim vodstvom obmolknila. Iz Perizhofferjevega izražanja dobro čutimo, da je obžalovala svoj nekdanji akt, s katerim je izbrala Auersperga za ravnatelja. Ko je umrl, je menda takoj ustavila prakso, po kateri je bil vsaj v tem primeru deželni glavar tudi njen ravnatelj ali protektor. To pritrjuje prej nakazani misli, da se njena prvotna pravila niso spremenila, temveč le njihov vsebinski smisel, kolikor se je nanašal na vezanje te funkcije s funkcijo umetniškega vodje. Da je bilo najbrž res tako, kaže situacija akademije po smrti Antona Jožefa grofa Auersperga. Najbrž je že takoj takrat postal njen ravnatelj Carl Seyfrid Perizhoffer pl. Perizhoff,[218a] ki ni bil deželni glavar. Poskus se torej ni obnesel, vrnitev k smislu Leges iz leta 1701 pa je bila tudi v tem primeru le delna, kajti Perizhoffer sam vsekakor ni bil umetniški vodja. V tej funkciji se vsaj za leto 1767 omenja Maksimilijan Müller,[219] ki mu je bilo to mesto gotovo zaupano že prej, najbrž od leta 1762 ali 1763 naprej, če ga je seveda sploh lahko opravljal.

Tudi če bi ne bilo nobenih vnanjih momentov, ki prav tako ne bi koristili, bi bil že osemnajstletni zastoj dovolj za stagnacijo akademije filharmonikov. V trenutku, ko se je osvobodila Auersperga in z njim deželnega glavarja kot svojega ravnatelja, je bil njen položaj na moč neugoden. Začeti bi

---

[218a] Vsaj v letu 1767 se je Perizhoffer podpisoval kot »Director Academiae Philharm[onicorum] Labac[ensis]«. Po vsej verjetnosti pa je kot prominentna osebnost med preostalimi akademiki to funkcijo opravljal že od Auerspergove smrti dalje. Prim. cit. vir v DAS, LIT. A, Nr. 1.

[219] Gl. Specification Deren annoch Lebenden Academischen Mitglieder kot dodatek cit. Perizhofferjevemu dopisu z dne 22. oktobra 1767, gradivo prav tam. Cit. vir pravi o njem, da je bil »Capellmeister«.

morala z delom na novo in iz Perizhofferjevega poročila zveni, da je to želela. A realnega upanja ni imela. Usodno je bilo zlasti to, da članov skoraj ni več bilo. Do leta 1767 jih je ostalo le še malo. Ti, ki so izgubili zaupanje vanjo, so izstopili, zvesti pa so delno že pomrli, med njimi tudi Siberau[220] in Smrekher.[221] Perizhofferjeva »Specification Deren annoch Lebenden Academischen Mitglieder« navaja le enajst akademikov in kapelnika Müllerja. Ti so bili Perizhoffer sam, Anton pl. Vermati (Vermatti, Wermati), Anton Kappus pl. Pich[e]lstein,[222] Venantius pl. Rabensperg, Gvido grof Co-

---

[220] Prim. Inventarium und Respective Schäz Libell Über das ed edictum gedigenes Herrn Wolf Conrad Andre von Siberau gehöriges Vermögen, zap. inv., LIT. S, fsc. XXXXIV, št. 16, DAS. — Listina določa, naj po rajnikovi želji pripade slika sv. Trojice s pozlačenim okvirom APh (»rothaues Bild soll dem Vorgeben des Herrn von Siberau der accademi filarmonicorum gehörig seyn«, naprej pa še navaja »ein grosses die H: Dreyfaltigkeit vorstöllendes Bild, mit vergolten Rammen von Bildhauer arbeit«). V tej listini se še omenjajo »Musical Instrumenta«, ki jih je imel Siberau (»ein cinval, ein Picolo geigen«).

[221] Prim. zap. inv., LIT. S, fsc. XXXXIV, 52, DAS. — Smrekherjev (Johan Gregor Smrekher J: U: Dris) zapuščinski inventar je bil narejen 28. avgusta 1766. Omenja tudi dokumente, ki jih je imel Smrekher kot zakladnik APh (»Ein Paquet Schriften der Bruderschaft Stae Cäciliae oder Philharmonicorum bet[reffend] wobey ein La[ndsch]aft[liches] Int[eriums] Schein per: 1000 gld an gedachte Löbl: Academie lautend de dato 20: 9ber 1732 welches alles sich in der diesfälliger Cassa Truchen befindet«; »Ein Fascicul von verschiedener Rattungen, das aerarium praefecti Academiae Philharmonicorum Labacensium betr[effend]«). Omenjanje APh, kot da je bratovščina sv. Cecilije, je seveda popolnoma zgrešeno. Glede na vse, kar sem povedal o APh, utemeljitev ni potrebna.

[222] Kappusi so bili sorodniki barona Žige Zoisa. Plemiško ime Pichelstein so si dali po Büchelstein (pravilno Steinbüchel = Kamna gorica), od koder so bili doma. — V našem primeru gre očitno za komornega prokuratorja Antona K. pl. Pichelsteina, ki je umrl v Ljubljani 1802; gl. fsc. XXVIII, LIT. K, št. 176, DAS.

benzl, Michelangelo (Michael Angelo) baron Zois pl. Edlstein, (Wolf) Engelbrecht pl. Wusseth (Buset), (Jožef) Michael pl. Wallensperg, Anton pl. Perizhoff, p. Honoradus Gottscheer (Hočevar) in pl. Ehrenreich.[223] Za Vermatija pravi poročilo, da je »vice Director«, Kapus svetovalec (»consultor«) in Rabensperg zakladnik. Prve štiri (C. S. Perizhoffer-Vermati-Kappus-Rabensperg) omenja vir kot »officiales«, s čimer je hotel reči, da so vodilni člani akademijske uprave. Müller po vsej verjetnosti ni bil član. Kot kapelnika ga niso najeli zato, ker bi morda želeli slediti tujim zgledom in čedalje aktualnejši praksi tedanje glasbene reprodukcije. Potreben jim je bil, ker najbrž nobeden izmed akademikov, tudi C. S. Perizhoffer in Vermati, ki bi bila v načelu sicer morala streči smislu Leges. ni bil sposoben umetniškega vodstva. Tudi njegova funkcija je bila menda le bolj simbolična. Izvajalcev je bilo premalo. Razen tega vsi filharmoniki niso bivali v Ljubljani. Za Antona pl. Perizhoffa pravi vir, da je na Dunaju, pl. Ehrenreich pa v Škofji Loki. Značilno je še, da so bili razen Maksimilijana Müllerja in avguštinca Honoradusa Gottscheerja, ki so ga v akademijo pritegnili najbrž zato, da so prek njega imeli zvezo z njegovim redom, sami plemiči.

Ljubljanska akademija filharmonikov je formalno obstajala torej še po letu 1762 in vsaj še leta 1768. Ob tem nas seveda živo zanima vprašanje, kako dolgo je še živela.

---

[223] Za druge navedene akademike gl. gradivo v DAS, zap. inv. LIT. B, fsc. VII, št. 88, LIT. W, št. 145, fsc. LI, LIT. E III, št. 19. V primeru pl. Ehrenreicha gre menda za Jožefa Valentina, ki se je v testamentu označil kot »J. V. Dris geschworener Advocatus in Herzogthumb Crain«. V tem dokumentu omenja med drugim »Musicalische Instrumenta«, ki naj se prodajo. Ni pa jih zapustil APh, ki ji tudi sicer ni nič volil. Umrl je menda v letu 1771, ko je bil 14. januarja datiran njegov testament.

Ko je Perizhoffer poslal svoje poročilo dvorni komisiji, so bili vsi njeni člani že v letih. Po letu 1762 jim očitno ni uspelo, da bi se njihove vrste pomladile in pomnožile, čeprav so si za to akademiki najbrž prizadevali. Še ti, ki jih navaja omenjeni vir, so umirali drug za drugim. Wallensperg je na primer umrl leta 1769, Ehrenreich 1771, Wusseth 1774, Michelangelo Zois 1777, Vermati 1782.[224] Le o Wallenspergu je znano, da je akademiji volil deset goldinarjev.[225] Iz stilizacije sklepamo, da je bilo volilo namenjeno za praznovanje zavetnice in za žalne slovesnosti, ki naj bi jih v skladu s pravili opravili v avguštinski cerkvi pred Špitalskimi vrati po njegovi smrti. Ne vemo, da bi bil še kdo od članov kaj volil akademiji. Vsaj gradivo, ki ga je v ta namen zadosti, ne pripoveduje o tem. To dá misliti, da akademije kmalu nato ni bilo več ali da vsaj nikogar ni več zanimala, saj bi se je sicer ta ali oni akademik v svojem testamentu še spomnil z željo, da bi ji pomagal živeti.

V tej zvezi naj poudarim, da je Radics Pohlinov podatek za leto 1773,[226] iz katerega je sklepal

---

[224] Prim. testamente in zapuščinske inventarje v cit. gradivu, DAS.

[225] Wallenspergov testament navaja med drugim tudi tole: »Achtens legire ich in Landeswehrung... der Academie der Philharmonicorum Bey denen PP: Augustinern 10 gld...«, gl. Testamenta LIT. W, grupa III, št. 83, DAS. — Prenos funkcije praznovanja zavetnice in opravljanja žalnih slovesnosti za umrle člane je razviden tudi tu. To je menda povzročilo, da so začeli imeti APh ob njenem koncu za nekako bratovščino. Prim. navedbo in pripombo v op. 221.

[226] Pohlin navaja za Christiana: »Christian (Franc. Sales.) Labacens. Presbyter secularis et Curio sacer, dum elegantioribus adhuc litteris in Gymnasio Labacensi vacabat«. V nadaljevanju pravi še, da je »publicis typis suam compositionem emisit«, gl. Pohlin M. — Dimitz A., Bibliotheca Carnioliae, 13. — F. S. Christian se je rodil v Ljubljani 1756 kot sin zdravnika Janeza K. C., nazadnje je bil župnik na Breznici. Prim. še Pokorn Fr., Šematizem duhovnikov in duhovnij v ljubljanski nadškofiji l. 1788, Ljubljana 1908, 264—265.

o obstoju in delovanju akademije, napačno razložil ali razumel.[226a] Vir namreč poroča o odi, ki jo je tega leta v znamenje žalosti za umrlim ljubljanskim knezoškofom Leopoldom grofom Petazzijem naredil Franc Saleški Christian in je bila »Leichengesang, gesungen an der Academie zu Laybach«.[227] Žal poznamo le njen tekst, ne pa tudi uglasbitve, ki se ni ohranila ali nam to vsaj doslej še ni znano. Glede na temeljito glasbeno izobrazbo, ki jo je užival njen avtor, je bila kljub njegovi mladosti tehnično najbrž dobro napisana. Stilno je bržkone tudi Christian sledil istim zgledom kot njegov sošolec Anton Tomaž Linhart, ki je v svojih drobnih skladbicah pokazal očitno nagnjenost za rokoko.[228]

Radicsa je zapeljalo ime »Academie«. Akademsko terminologijo pa je začela leta 1770 uporabljati ljubljanska jezuitska gimnazija. Že tedaj se je uvedlo imenovanje »Aula academica S. J. collegii Labaci«, ki se je omenjalo potem nekaj let podobno.

[226a] Prim. Radics P. v., cit. ms., 53.

[227] Celoten tekst: Auf den Tod des Hochwürdigsten, Hochgebohrnen Herrn, Herrn Leopold des heil. Röm. Reichs Fürsten und Bischofes zu Laybach aus dem gräflichen Hause von Petazzi etc. Leichen-gesang, gesungen an der Academie zu Laybach im Jahre 1773. Izšla je na šestih straneh skupaj z odo, ki jo je napisal Linhart v čast novemu ljubljanskemu knezoškofu Karlu grofu Herbersteinu. Tudi za Linhartovo odo pravi naslovni tekst, da je bila »bey dem Antritte des Laybacherischen Bisthumes gesungene Ode«. Kje so jo izvedli, ni rečeno. Najbrž pa tam kot Christianovo, to je na ljubljanski gimnaziji. Ne v tem ne v onem primeru APh ne pride v poštev. Ne le zato, ker je popolnoma jasno, kaj pomeni »Academie« v naslovnem tekstu Christianove ode, tudi in zlasti še zaradi tega ne, ker APh, čeprav bi morda še obstajala, ne bi bila zmogla glasbene izvedbe. Njena splošna in tudi glasbena situacija, ki smo jo spoznali za čas okrog 1768, je bila takšna še naprej, kolikor je akademija sploh še delovala.

[228] Prim. A. T. Linharta Zbrano delo, opombe A. Gspana, 505—506; Cvetko D., Odmevi glasbene klasike na Slovenskem, Ljubljana 1955, 26 ss; isti, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, I, 294.

Leta 1776 in morda že prej se je ljubljanska gimnazija imenovala »Academia Labacensis«, od leta 1777 do 1787/1788 pa »Academia archiducalis«. Takrat se je njeno ime spremenilo v »Gymnasium archiducale«.[229]

Iz tega vidimo, da »Academie«, ki je omenjena v zvezi s Christianovo odo, nikakor ni bila Academia Philharmonicorum. Če bi šlo zanjo, bi tekst to najbrž precizno izrazil. Odo so res izvedli na akademiji, a na tako imenovani gimnaziji, katere študent je bil tudi avtor te skladbe, tedaj sedemnajstletni Christian.

Zadnji doslej znani konkretni podatek o ljubljanski akademiji filharmonikov je potemtakem v Wallenspergovem testamentu, se pravi za leto 1769. Vrsta njenih članov se je že tedaj in zatem še bolj in bolj redčila. Če je sploh še imela kaj življenjskih sokov, so pod vplivom vnanjih in notranjih razmer nekje v začetku sedemdesetih let 18. stoletja najbrž dokončno usahnili.[230]

---

[229] Gl. Nečásek J. — Costa E. H., Statistik des Akademischen Gymnasiums in Laibach von 1770—1857, MHVK XI, 1856, 101. — Podatki potemtakem pričajo tudi s te strani, da bi bila vsaka razlaga, ki bi hotela istovetiti gimnazijo z APh, v osnovi zgrešena. Radics je to sicer razumel drugače, a to ne spremeni smisla gradiva in pravilnosti pojmovanja.

[230] Steska, ki v svojih sklepih glede APh ni bil vedno dosleden, je zanjo trdil, da je delovala neprenehoma »do danes, izvzemši francosko dobo«, gl. ib., 82. To mnenje je seveda lahko postavil le v dobri veri, kajti zanj ni imel in tudi ni mogel imeti dokumentacije. Temeljilo je menda na pojmovanju, da je bila Filharmonična družba, ki so jo ustanovili v Ljubljani 1794, organsko nadaljevanje APh. Tako ali podobno so to pojmovali tudi nekateri drugi pisci, n. pr. Keesbacher in Radics. Keesbacher je menil, »dass die Academia philoharmonicorum zu Ende des 18. Jahrhunderts in Verfall gerieth«; domneval je, da se je FD »aus den Resten der dahinstehenden alten Gesellschaft rekonstruirt haben mag«, prim. Keesbacher Fr., Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862, Laibach

1862, 12. FD pa se v svojem začetku ni nikoli sklicevala na to, da bi se bila razvila iz APh in prevzela njeno dediščino. Ta trditev je nastala šele mnogo pozneje, ko so Keesbacher, Radics, E. Bock in drugi hoteli uveljaviti teorijo, po kateri naj bi bila FD naslednica APh in tako mnogo starejša, kot je v resnici bila. V tem jih niso vodili le umetnostni, temveč tudi in še posebej nacionalni in politični vidiki. APh in FD sta bili sorodni le toliko, kolikor sta obe gojili glasbo. Sicer pa je vsaka od njiju nastala na drugačnih temeljih in vsaka je imela popolnoma drugačno idejno vsebino in funkcijo. Dokaza za njuno nepretrgano časovno sledítev ni in ga najbrž nikoli ne bo. Gradivo kaže, da je bil med koncem APh in začetkom FD časovni razpon, ki ga sicer ni mogoče precizirati, a je bil precejšen. Tudi razlage, ki jih glede na to vprašanje omenja Radics (prim. cit. ms., 54), so zgrešene in temeljijo na zmotnem razumevanju pojma »akademija«; ta namreč ni pomenil le združenja, temveč tudi nastop ali koncert. Iskanje kakršne koli zveze med »akademijo« v letu 1790 (gl. LZg, 1790) in APh bi bilo napačno in je tudi Radicsa zavedlo v nevzdržne domneve.

VPLIV AKADEMIJE FILHARMONIKOV NA USTVARJALNO DEJAVNOST

Italijanske in francoske akademije niso gojile glasbene umetnosti samo reproduktivno. Njihovi člani so tudi teoretsko razpravljali o njej, spodbujali h komponiranju in tudi sami ustvarjali.[231] Poleg odličnih instrumentalistov in teoretikov so v njihovem okviru delovali in iz njih izšli tudi znameniti skladatelji, kot na primer Jacopo Peri, Giulio Caccini, Giacomo Carissimi, Claudio Monteverdi in še mnogi drugi mojstri.

V načelu je tak značaj in pomen veljal tudi za ljubljansko akademijo filharmonikov, ki seveda še malo ni bila tako pomembna kot nekatere njene tuje vrstnice. Za to ni imela enakih pogojev, zato tudi njeni dosežki niso mogli biti isti. Navzlic temu pa je tudi njena struktura blagodejno vplivala na nastajanje in realizacijo umetniških stvaritev.

Ustvarjalni dosežki tega časa so bili posledica raznih faktorjev. Povzročile so jih potrebe, zakaj v skladu s splošno prakso in idejnimi smernicami takih institucij so tudi našo akademijo zanimale kompozicije ne samo tujih, marveč prav tako in še zlasti domačih avtorjev. Ti so imeli v akademijskem orkestru in zboru najboljše poroštvo, da bodo njihova dela izvedena. To je bilo najmočnejša in najstvarnejša spodbuda za ustvarjalno voljo akademijskih članov in skladateljev, ki iz teh ali onih razlogov z akademijo niso bili neposredno zvezani, a so bili blizu njenim pogledom in hotenjem.

Gradivo, ki ga imamo za to, je zelo pomanjkljivo. Kompozicije v tem trenutku iskanja še

---

[231] Prim. k temu Garuffi G. M., ib., 45, 46; Vallas L., ib., 9; Burton H., ib., 125 ss.

manjkajo ali pa so se morda za vedno izgubile. S tem nam je odvzet najvažnejši vir, ki bi lahko posvetil v podrobnosti njihove tehnične, oblikovne, stilne in izrazne strukture. V tem smo bolj ali manj navezani le na domneve. Te pa kar izdatno podpirajo drugi viri, ki posredujejo možnost vsaj delne rekonstrukcije tega, kar se je ustvarjalno dogajalo v prvih desetletjih 18. stoletja.

Neposredno vežemo na okvir akademije filharmonikov skladatelje, o katerih zanesljivo vemo, da so bili njeni aktivni člani. Sem se uvrščajo predvsem njeni ravnatelji, ki so bili dolžni skrbeti za reprodukcijo in zato voditi akademijske nastope. Večina tedanjih muzikov, naj so bili profesionalci ali amaterji, pa ni delovala samo reproduktivno, temveč obenem tudi ustvarjalno. Za vodjo vsakega, tudi akademijskega izvajalnega korpusa je bilo skoraj pravilo, da je tu pa tam napisal kako kompozicijo in s tem izpolnil spored ali ga napravil zanimivejšega. Ta praksa je vsaj v širšem smislu veljala tudi za ravnatelje in umetniške vodje ljubljanske akademije filharmonikov in morda še za njihove namestnike. Delno jo potrjuje gradivo, delno pa moremo to domnevati na podlagi primerjave s prakso, kakršna je bila drugod.[232]

Ožji krog skladateljev, o katerem je znano, da je bil tesno zvezan z akademijo filharmonikov v njeni prvi in v začetku druge razvojne faze, sestavljajo Höffer, Gošel in Siberau. Morda je sem spadal tudi že Janez Jakob *Labassar pl. Laubenburg*, ki se je rodil v Ljubljani 1657 in tu umrl že 23. februarja 1703.[233] Lahko je sodeloval pri pripravah

---

[232] Prim. ib.

[233] Gl. Thalnitscher J. Gr., Bibliotheca Labacensis publica. — Steska, ib., 206, omenja za Labassarja, da se je rodil 15. 7. 1657 očetu Janezu. Ta datum je iz krstnih matic ljubljanske stolne župnije. Dolničar navaja za Labassarjevo rojstno leto 1656, a se je očitno zmotil. Letnica, ki jo navaja Steska, je glede na vir gotovo zanesljiva.

za ustanovitev akademije filharmonikov in še neposredno zatem, ko je ta sprejela svoja pravila. Vendar tega ne potrjuje noben dosedanji vir. Dolničar poroča, da je napisal »Opuscula dramatum musicalium«, kar bi lahko pomenilo glasbo k več dramam. Ali so jo kdaj igrali in kdo bi jo bil izvedel, ni znano. Domnevamo pa, da je služila za predstave jezuitskega gledališča. Morda je njen avtor napisal še kakšno kompozicijo, ki so jo lahko uporabili tudi filharmoniki. Skladatelj je utegnil biti tudi Janez Andrej *Mugerle pl. Edlheim(b).* Zanj navaja podrobne podatke Dolničar in tudi pravi, da je bil ravnatelj akademije filharmonikov. Tej je tudi volil za primer, da bo še nadalje tako cvetela, če pa ne, ne dobi nič.[234] Rodil se je v Ljubljani 22. novembra 1658 in študiral pravo v Salzburgu. Ko se je vrnil v rodno mesto, se je posvetil pravniškemu poklicu in je bil odvetnik kranjskih deželnih stanov. V prostem času se je popolnoma predajal glasbi. Lutnjo je obvladal s tolikšno spretnostjo, da je s svojo igro »spravljal poslušalce v ekstazo«. Umrl je 26. novembra 1711.[235] Bil je tudi član Societas

---

[234] V izvirniku: »... Der Academiae Phylharmonicorum: Zumfahl sollche noh in Ihr fortfahr oder flore: / anderergestalt aber gar nichts: / sich befin[den] wirdet, legiere ich in T. W. fl. 20 segestalt auf damit sollchen legat sie Her[re]n Academici die Exequirn auf das beste mit denen H: Seell Messen, und zwar alsbald nach denen verrichten dreytagig Eyequirn zuhalt zum zuuerichten schuldig sein sol[ten]«. Volil je še nadaljnjih 20 gld. »der Academiae philar. mit denen von meinen anligend[en] Capital[en] fallen[den] Interesse Posten nach und nach ...«, gl. Testamenta, LIT. M, III, 25, DAS. Testament je datiran s 30. XI. 1709.

[235] Dolničar navaja za datum smrti 26. 8. 1711 (gl. Bibliotheca Labacensis publica), ravno tako tudi Verzeichnuss Aller der Abgestorbenen, aus der Hochadelichen Geselschaft der Vereinigten alda zu Laybach v Theatrum Memoriae Nobilis, kjer je navedeno: »† 1711: Johann Andre Mugerle, von Edlheimb, J: V: D. den 26. August«. Zapuščinski inventar, ki je gotovo najzanesljivejši dokument, pa je datiran s 26. novembrom 1711. Mislim, da je treba sprejeti ta datum in v tem smislu

Unitorum, posebno ozke zveze pa je imel z akademijo filharmonikov. Te so večkrat izpričane in iz njih sklepamo, da je bil njen zelo aktiven član. Kot izvrsten instrumentalist gotovo ni obvladal samo lutnje, temveč po tedanji navadi še kak drug instrument. Glede na to je verjetno, da je tudi skladal, le da nam Dolničar in tudi noben drug vir o tem ni zapustil nikakih podatkov. Tezo o njegovih ustvarjalnih prizadevanjih podpira še navedba, da je bil ravnatelj akademije in s tem ni imel le možnosti izvajanja lastnih kompozicij, ki jih je morebiti napisal, temveč tudi malone dolžnost.

Med prej navedenimi skladatelji pa je v svojem času užival največji sloves Janez Bertold pl. *Höffer*, za katerega so viri najizdatnejši. Ko ga Dolničar opisuje med ljubljanskimi muziki, pravi o njem v svojem rokopisu Bibliotheca Labacensis publica, da je njegovo ime najslavnejše v tej stroki in o njem »tamkaj zapiski mnogo poročajo.[236] Luč

---

korigirati dosedanje navedbe. Zap. inv. omenja med drugim tudi »zwey ordinarj gaigen«, »mehr ein Pretl gaigen« in »Musicalische-Instrumenta ein schon oben, beraith beschriben worden«, gl. zap. inv., LIT. M, fsc. XXXI, 58, DAS. — Bibliotheca Labacensis publica pa navaja: »Jo[ann]es Andrea Mugerle ab Edlheimb, Labacensis, mundo datus 22. Novemb: An: 1658. Pater ei Io. Josephus, clarus sui aeui Solicitator. Mater Maria, nata Roknerin. prouectior aetate juri applicitus, ope genitoris plurimu[m] profecit patrociuando clientibus. Tres duxit successive uxores. la[m] Barbaram Rüffin, ex qua Marcum Josephu[m], 2a[m] Mariam Hallerin, ex qua octo filias suscepit, quas duabus demptis in cunis amisit... Quantu[m] sibi a curis domenisticij otij relictum sanissimae Harmoniacae arti sacravit. Testudine[m] ea dexteritate ac arte movit, ut auscultantes suauitate sua in extasim rapuerit. fit director Acad. Philharmonicorum. fatis concessit 26 Aug. ann: 1711 aet[atae] 53. tumulatus in proprio Sacello Eccl. S. Michaelis Virginu[m] Ord. S. Clarae«, prim. Thalnitscher J. Gr., Bibliotheca Labacensis publica, id.

[236] Tu je Dolničar gotovo mislil na izvirno gradivo ▾ APh, sporede, sejne zapisnike in podobno. Kot sodob-

sveta je zagledal v kranjski metropoli Ljubljani 24. julija 1667 ob srečo obetajočem položaju zvezd zaradi prirojene mu plemenitosti značaja, duševne gibčnosti in ljubeznivosti v občevanju. Izmlada je bil vdan znanosti in v vseh vedah se je iskrila njegova bistroumnost. Ko je prepotoval razne dežele in se vrnil v domovino, so ga poklicali za prisednika deželnega sodišča slavne vojvodine Kranjske. Kolikor mu je preostajalo časa pri resnem poklicnem delu, se je ves posvetil glasbi, tej mogočni krotilki naših duš, ki ga je zaradi prirojenega nagona najbolj mikala. Zdravja je bil povoljnega do štiridesetega leta starosti. Od tega časa dalje je bolehal za sklepnim revmatizmom, priklenjen na posteljo. Pri tej domači oviri je skladal pesmi, zatočišče vseh, dan za dnem spodbujan od najvišjih do najnižjih. Komaj da je kdo dospel v Ljubljano, ki ga ne bi bil želel obiskati. Temu je prebiral svoje pesmi«.[237]

---

nik je spremljal H. delo, imel pa je tudi možnost, da se je podrobno seznanil z arhivom APh, od katerega je ostal le neznaten del.

[237] Izvirnik: »Clarissimum hoc in genere nomen est Joannis Bertholdi Höfferij. Patritij Carnioliae. Academiae Philharmonicoru[m] Labacen[sis] Conditoris cuius isthic multum tabella refert. Labacum Carnioliae Metropolis ei primam dedit lucis usuram 24 Julij an: 1667. felici siderum aspectu ob innata[m] morum gratiam, ingenij promptitudine[m] et conversandi suavitate[m] a teneris litteris deditus, in omni scibili acre suum emicuit judicium. Redux in Patria[m] per peragratas diversas regiones in Assessore[m] inclyti Duc[a]t[us] Carnioliae Juditii Praet[orii] adoptatur. Quod tempori a serijs vacabat Musicae, potenti illi animoru[m] nostrorum domitrici ad quam innato instincu summe trahebatur, se totu[m] adigit. / Valetudine usus est prospera ad Annu[m] aetat[is] 40: ab eo tempore artriticis laboravit doloribus, lecto affixus hoc in obstante eius domus carmina fecit omniu[m] receptaculu[m], a sumis et infimis in dies incitatus. vix Labacu[m] quispiam appulit, quin illu[m] visitare studuerit. huic libros per[legabat carminum suorum] ...«, gl. Thalnitscher J. Gr., Bibliotheca Labacensis publica, id. — Slovenski prevod je oskrbel F. Gnjezda.

O Höfferju je Dolničar pisal večkrat in vedno povedal kaj novega, čeprav se je tu pa tam ponovil. Tako je povedal v svojem Theatrum Memoriae Nobilis, ac Alma Societatis VNITORVM, s čimer je očitno hotel biografsko dopolniti že omenjeno spominsko knjigo Dizmove bratovščine, v orisu »Vita Joannis Bertholdi ab Höffer Patritii Carnioliae. / Das ist Lebens beshreibung Joh. Bertholden von Höffer, zum Saalfeld« še nekaj genealoških podrobnosti o rodovini Höfferjev,[238] v plemiški stan povzdignjenih leta 1632.[239]

---

[238] Izvirnik: »Ein ausbund eines mit allen vortrefflih[e]n gab[e]n der Natur vnnd wissenschäfft[e]n gezierte[e]n weltmensh[e]n sellet uns vor d[as] leb[e]n des berüembt[e]n Berthold[e]n v. Höffer, dieser zu Laybach d[e]n 24 Julij 1667, in guett[en aspect[e]n, als zeih[e]n des Lewens, coniunctione Martis cum Venere geböhren wordurh ihme neb[e]n der rar[e]n shön[e]n leibst gestalt, die liebreihe Sitt[e]n arth, vnnd annembligkheit in conuersir[e]n angeartet word[e]n. Sein Vater Joh: Fridrih, war vordrist in denen historisch[e]n geshiht[e]n ein wolerfahr[e[n, dess[e]n Vater Joh: Berthold, aus Saxen gebürtig, die Stöll eines Prügs Secretary in Crain mit ruhmb vertrett[e]n. Sein Muetter Maria Rosina ein gebohr[e]ne Widerholtin, von Weith hofen, dero leibliher Bruder Conrad, gewester Commendant, in der Haubt Veste Hohenwirl in Gogau, unweith Bodensee geleg[e]n, selbe Vestung in den Schwedish[e]n Krieg, so ritterlich, als Standhafftig in der scharff[e]n belagerung erhalt[e]n, dessen in Theatro Europaeo mit ruhm gedaht wird. Dise seyne Eltern haben Ihr liebwertess Söndl in bester zuht auferzog[e]n, vnnd noh volbraht[e]n münd[e]rn, vnnd höh[e]rn Shuell[e]n naher Salzburg ad jura geshikt...«, gl. cit. vir, SKL. — Nadaljnji opis H. je kmalu zatem pretrgan. Ohranjen pa je koncept, ki pravi še, da je bil H. »Liebhaber d[er] music«, »Vhrheb[e]r d[er] Academi der HH: Philharmonicoru[m]« in drugo. Sestavka Dolničar ni končal. Prezgodaj je zaključil tudi nekatere druge biografske orise ali napisal zanje le naslove. Tako n. pr. Vita Adami Antony Sigefridi Com. ad Aversberg, Vita Ioan: Danielis L: B: a Gallenfels, Vita Wolfgang Hörwardi S: R: I: Com: a Lamberg, Via Ioan: Caroli Valvasori itd.

[239] K temu prim. Globočnik A., Der Adel in Krain, Mitt. d. Musealverein XII, 1899, 14.

Höffer se je rodil Janezu Frideriku in njegovi ženi Mariji Rozini, rojeni Widerholtin. Dva dni pozneje, 26. avgusta, ga je krstil vikar Laurenz Bresquar (Breskvar), botra sta bila Johann Carl von Samburg in baronica Maria Elisabeth pl. Toller (Dolar), rojena pl. Prankh.[240] Iz njegove zgodnje mladosti vemo le to, da so ga starši dobro vzgojili in se je najprej šolal pri jezuitih. Ko so njihovi študentje leta 1678 uprizorili igro »Becrönte Cronen-Flucht / Oder Eumelus«,[241] je bil med izvajalci tudi » Joan. Bertholdus ab Hôffer, Nob. Labac. Parv.« Razen njega sinopsis navaja še Štefana Florijančiča in vrsto drugih izvajalcev.[242] Za to priložnost menda Höffer ni bil v muzikalnem korpusu, saj je bil še premlad. Pozneje pa je vsekakor imel pri jezuitih izdatno možnost, da se je v glasbeni umetnosti teoretično in praktično temeljito izobrazil, kakor pred in za njim še mnogi, ki so tako ali drugače v zadnjih desetletjih 17. in prvi polovici 18. stoletja pozitivno prispevali k razvijanju glasbenega življenja na Slovenskem.

Ko je končal nižje šolanje v Ljubljani, je nadaljeval študije v Salzburgu. Kot štipendist kranjskih stanov je bil nekaj časa tudi na Dunaju.[243]

---

[240] Prim. Liber Baptizorum ab anno 1664 usque ad annum 1669, No. 10, fol. 91, ŠAL. Ta pravi za 26. julij 1667: »Bapt. est Joannes Bertholdus filius leg. patris Nob. Dni Joannis Friderici ab Höffer I. V. D. et Mariae Rosinae. Levantibus nob. Dom. Ioanne Carolo â Samburg et Nob. Dna Maria Elisabeta Tollerin nata Baronissa de Prankh«.

[241] Prim. Dolničar, Miscelanea P. III, S II, SKL. — Sinopsis pravi, da je bila ta igra uprizorjena »von einer kunstliebenden Schuel-Jugend der Geselschafft JESU«.

[242] Kot »musici« so za to izvedbo navedeni Andreas Cliner, Sebastianus Trojer, Mich. Gallitsch, Ant. Slivar, Frideric. Woreniz, Michael Zeball in Urbanus Khissoviz. Kot v drugih primerih tudi tu pričajo mnoga imena o slovenskem rodu izvajalcev nasploh in tudi članov muzikalnega zbora jezuitskega gledališča.

[243] Prim. Radics P., Zur Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach, 1895, 1. — Radics se

Natančnejših podatkov o tem nimamo. Dolničar ve povedati, da je Höffer potoval tudi po tujih deželah. Pri tem je najbrž mislil na Italijo, kjer je spoznal razgibano in idejno napredno usmerjeno glasbeno dejavnost. Vse takšne skušnje so mu bile pozneje kakor mnogim drugim izobražencem živ vrelec, iz katerega je črpal tudi spodbudo za delo na domačih tleh. Idejno ga je seveda pomagal oblikovati tudi Salzburg, kjer je italijanski barok podobno kot še marsikje v zahodni Evropi obvladoval glasbeno umetnost. Tako je tu in tam sprejemal v glavnem iste vtise in vplive.

Kdaj natanko se je Höffer vrnil v Ljubljano, poročila ne povedo. Kaže pa, da je bilo to že pred letom 1696, ko je stopil v službo kranjskih stanov. V umetnostna prizadevanja rodnega mesta se je vključil najbrž že takoj z jasnimi pogledi na stil, bistvo in pomen glasbe. Kolikor ga ni zaposlil poklic, se je posvetil akademiji filharmonikov. Umrl je 15. junija 1718 »na veliko žalost visokih in nižjih ljudi mesta in celotne dežele, ki so ga cenili zaradi njegovih izrednih in visokih kvalitet, v starosti 51 let za vročico ... Imel je pravilno, lepo in dobro oblikovano postavo, zgledno velik razum, bil je prijazen v občevanju, vljuden in prikupen v govorjenju. Zato je vse privlačil. Vsi tujci so ga obiskovali, visoko plemstvo ga je cenilo. Bil je izrazit ljubitelj glasbe. Zato je osnoval akademijo filharmonikov in z njo raznovrstno razveseljeval mesto.«[244]

---

sklicuje na vir v muzejskem arhivu, Landtags protokoll, št. 36, fol. 474/a. Tam se omenja Höffer kot štipendist »der krainischen Landschaft«. Ko je bil 1696 poklican v deželno službo, »werden dem Herrn von Höffern bei erster apertur 200 fl. zu verwilligen sein«, gl. vir ravno tam.

[244] Izvirnik: »Den 15. ist He[rr] Berthold v. Höffer, am hizigen fieber sanfft in d[e]m herrn endtshlaff[e]n seines alters in 51 Jahr, mit grossen laydt aller hohen, vnd ni[e]d[e]rn Standts Pershon[en] der Stadt, vnd des ganz[e]n Landts weg[e]n seiner sonderlih rar[e]n und

Podobno kot Dolničar je Höfferjeve človeške in umetniške značilnosti orisal Perizhoffer. To kaže, da je Höffer najbrž res imel vse lastnosti in zmožnosti etično visokega in svetovljansko razgledanega glasbenika. Bil je osebnost, ki je začela izžarevati svoj vpliv na glasbeno kulturo v Ljubljani in v širšem smislu tudi na Slovenskem že pod konec 17. stoletja, v začetku 18. stoletja pa izrazito posegla vanjo.

Perizhoffer je še zapisal, da je bil Höffer virtuozen diletant,[245] tako spreten, da se z njim ni mogel nihče primerjati.. Še posebno je bil verziran v lutnji in teorbi.[246] Iz stilizacije sklepamo, da je obvladal še nekatere druge instrumente. Vanje in v kompozicijsko tehniko se je menda uvedel že v Ljubljani in zatem izpopolnil v tujini. Njegovo tehnično usposobljenost kaže še to, da je uspešno deloval tudi kot vodja akademijskega orkestra in

---

gross[e]n Qualitet[e]n. Er war ainer rehtshaften Statur, shön vnd wohl gestaltet. Eines ausbündig gross[e]n Verstandts, freyndlich in conuersir[e]n, höfflih vnd holtselig in red[n], dahero er aller gemütten an sih gezog[e]n, vnd von all[e]n ankhombend[e]n forestir[en] besucht word[e]n, von hoh[e]n Adel in gross[e]r estim gehalt[e]n. Er war ein sonderliher Liebhaber der musik. dahero Er di[e] Acad: PhilHar: angestelt, vnd mithin manigfalt[ig] mit der Selb[e]n die Stadt erlustigt«, gl. Thalnitscher J. Gr., Annales Vrbis Labacensis, podatek za 1718, prav tam. — Kot je razvidno, se tudi tu oris Höfferjeve osebnosti v glavnem krije z orisom, ki ga je Dolničar podal v Theatrum Memoriae Nobilis, to je že v prej cit. viru, ki sem ga nasproti spominski knjigi Societas Unitorum tudi preciziral.

[245] Beseda »diletant« nekoč ni imela prizvoka, kot ga ima danes. Z njo so označevali amaterje, ljubitelje glasbe, ki so bili mnogokrat zelo verzirani instrumentalisti, pevci, teoretiki in tudi skladatelji. Cenili so jih tudi znameniti poklicni muziki in jim večkrat posvečali svoje skladbe.

[246] »...Ein unvergleuhlicher, und Besonders in der Liute, und Teorbe virtuoser Dellectant...«, gl. cit. vir v DAS, LIT. A, 1, poročilo dvorni komisiji z dne 16. junija 1767.

zbora. Ni pa bil aktiven le v raznih smereh glasbene reprodukcije, temveč tudi kot skladatelj.

Steska je mislil, da je na Höfferjevo skladateljsko delo s svojim zgledom vplival Omerza.[247] Ta trditev ni le tvegana, temveč tudi popolnoma neutemeljena. Še bolj nevzdržna bi bila, če bi hoteli misliti, da je imel Omerza kak delež pri Höfferjevi stilni usmeritvi. Höffer je bil dovolj močan, da si je umetnostni nazor izbral in umetniško pot utrl sam. Najbrž je bil bolj razgledan kot Omerza, saj je imel v vsakem oziru za to ugodnejše razmere. Spodbud za ustvarjanje mu tudi ni bilo treba iskati pri Omerzi, kajti najvažnejša spodbuda mu je bila poleg akademije filharmonikov njegova lastna kreativna potenca, ki ga je silila k delu. Nič ne govori v prid prej omenjeni tezi, ki jo je Steska skonstruiral najbrž zato, ker sta oba, Omerza in Höffer, pisala oratorije, in je razen tega mislil, da so Höfferjeva dela nastala pozneje. Ne prvo ne drugo pa ne prepričuje. To, da sta oba komponirala isto glasbeno obliko, ni bilo nič nenavadnega. Takih primerov je bilo mnogo in oratorij je bil v začetku 18. stoletja priljubljena oblika skladanja. Zglede je lahko dobil Höffer z raznih strani in toliko bolj, ker je veliko potoval in mnogo slišal. Omerzovi mu niso bili potrebni. Prav tako ni dokazano, da so Omerzovi oratoriji nastali pred Höfferjevimi. Morda je bilo celo narobe. Iz pisma stol-

---

[247] Prim. Steska V., Župnik Mihael Omerza, skladatelj, CG LV, 1932, 17 ss. — Steska je domneval, da so prišli oratoriji v Ljubljano tudi po zaslugi Sigismunda grofa Herbersteina, ko se je ta 1701 odpovedal škofiji in odšel v samostan oratorijancev v Perugi. Tu je spoznal oratorije in o njih poročal v Ljubljano. Herberstein je na to seveda lahko sovplival. Ni pa bil edini, saj so bili razen njega še drugi izobraženci, ki so na Slovensko zanesli oratorij. Ta glasbena forma se je produktivno in reproduktivno uveljavila na naših tleh tudi zaradi splošnih razvojnih zakonitosti, katerim je sledila tedanja glasba na Slovenskem in je tako morala upoštevati tudi oratorij.

nega dekana Janeza Antona Dolničarja z dne 17. IV. 1703 prejšnjemu ljubljanskemu knezoškofu Sigismundu grofu Herbersteinu lahko razberemo, da je Höffer že takrat komponiral oratorije.[248] Torej prej, kot smo vedeli doslej, in tudi prej, kot govorijo viri za Omerzove oratorije, seveda, če tudi ti niso izpred časa, ki nam je zanje znan. A tudi v tem primeru bi ugibanje v nakazani smeri ne bilo umestno. Vse namreč pravi, da domneve o takšni zvezi med Höfferjem in Omerzo ni mogoče potrditi. To seveda ne izključuje, da ne bi skladatelja kako drugače sodelovala.

Kdaj je Höffer začel skladati, viri ne poročajo. A to je bilo vsaj že leta 1703, najbrž pa že prej, ker Janez Anton Dolničar brez začudenja piše Herbersteinu o tem, da Höffer pripravlja nekaj oratorijev. Če bi bili skladateljeva prva dela, bi pisec pisma to najbrž kako komentiral.

Viri navajajo le tri Höfferjeve oratorije. Prvi je bil »Magdalenae Conversio« (Magdalenina spreobrnitev), ki so ga izvedli v ljubljanski cerkvi sv. Jakoba 24. novembra 1715 in je bil »oratorij, prirejen za glasbeno spremljavo« (»Oratoriu[m] musicis adaptatu[m] concentibus«).[249] S to stilizacijo je hotel Janez Gregor Dolničar verjetno povedati, da je bil oratorij pisan za vokal in instrumental. Za to leto je datiran tudi Höfferjev oratorij »Mors et Vita« (Smrt in življenje), o katerem pravi Bibliotheca Labacensis publica, da je bil »melodramatičen« (»melo-dramaticale oratoriu[m]«).[250] Aka-

---

[248] V izvirniku: »... D[omi]no ab Höffer nati musici huc pertingent tanto gratiores, quanto in musica magis perfecti fuerint, quam interea parat nonnulla oratoria ventum quadragesima, si Höffer admiserit, in gratiosis-s[ima] praesentia Celsitudinis v[estr]ae R[euerent]iae producenda, ego vero Sequentia eidem humillime exponere debui ...«, izv. v ŠAL, f 36/9.

[249] Prim. J. Gr. Thalnitscher, Bibliotheca Labacensis publica, id.

[250] Ib.

demija filharmonikov je tisto leto izvedla pač prvega, ne pa tudi drugega, o katerem vir ne omenja, da bi ga bila kdaj imela na sporedu svojih prireditev. V letu 1716, 23. marca, je bil v križanski cerkvi izveden nadaljnji Höfferjev oratorij »Patientia victrix in Amico Job« (Potrpežljivost, zmagovalka pri prijatelju Jobu).[251] Kaj pomeni »Epiteta Latino germanica« (1716), ki jo Dolničar tudi omenja,[252] ni mogoče dognati. Morda skladbo za zbor a cappella ali tudi delo drugačne kompozicijske vrste ali nekaj tretjega.

Neprepričljivo zveni, da bi bil Höffer napisal samo te tri oratorije, ki so povrh vsega strnjeni v letih 1715 in 1716. Menda ni tako dolgo čakal na izvedbo oratorijev, ki jih je po navedbi Janeza Antona Dolničarja pripravljal in najbrž tudi napisal leta 1703 ali neposredno zatem. Razen tega domnevamo, da je bil bolj plodovit, kot pove gradivo, in da ni pisal le oratorijev, temveč še druge in drugačne skladbe. Natančnega pa ne moremo reči nič, zato je vsako nadaljnje ugibanje odveč.

O Höfferjevih skladbah govorijo le poročila, iz katerih sicer poznamo nekatere podrobnosti, a se vanje brez izvirnih primerov ne moremo poglobiti. Nekaj več lahko sklepamo iz teksta »Potrpežljivega Jakoba«, ki je po snovi še posebej pritegnil skladatelja. V naslovu pravi, da je oratorij, ki so ga izvedli v novi cerkvi komende nemškega vi-

---

[251] Ib. — Ta oratorij omenja Dolničar tudi v Annales Vrbis Labacensis (»Jobi patientia«), medtem ko glede izvedbe v letu 1715 direktno ne pove, da je bila to ravno »»Magdalenae Conversio«, vendar je iz celotnega gradiva razumljivo in razvidno. Zlasti to potrjuje podatek, da je bil ta oratorij izveden v Ljubljani 1715, gl. Bibliotheca Labacensis publica. Ta navedba se torej krije s podatkom o izvedbi v cerkvi sv. Jakoba 24. XI. 1715. V obeh primerih gre za isto leto in gotovo tudi za isto, prej cit. delo.

[252] Ib.

teškega reda.[253] Osebe (»interlocutores«) so bile recitator (Textus), Bog (Deus), Satan, Job, Jobova žena (Uxor Jobi), prvi, drugi in tretji sel (nuntius) in prvi, drugi in tretji prijatelj (amicus). Snov je torej biblična, oblikovno najbrž še sorodna tipu, ki ga je s svojimi oratoriji dopolnil Giacomo Carissimi. Ta je tudi prvi uvedel recitatorja (historicus-textus). Pozneje se je oratorij izpopolnjeval in dosegel z J. S. Bachom in G. Fr. Händlom najpopolnejšo obliko. Ta mojstra Höfferju še nista mogla biti za zgled. Zaradi svoje razgledanosti pa je gotovo že sledil razvoju, ki se kaže do začetka 18. stoletja, ko se je tudi v oratoriju uveljavil neapeljski stil z belcantom in vsem instrumentalnim bleskom. Zato mislimo, da so bili Höfferjevi oratoriji pisani v baročnem stilu. To trditev podpira že njegova celotna usmerjenost. Zanjo pa govori tudi izrazito splošno baročno ozračje, ki je bilo prav tako značilno za akademijo filharmonikov. Kako daleč so v njegovih skladbah segli italijanski, predvsem neapeljski vplivi, brez kompozicij ni mogoče ugotoviti. Skladateljevi oratoriji so bili seveda vokalno-instrumentalni. Njihovo popolno izvedbo so lahko oskrbeli pevci in instrumentalisti, ki jih je imela akademija filharmonikov dovolj.

O Höfferjevem oratoriju »Magdalenae Conversio« beremo, da je bil lep in da je imel izvrstno

---

[253] Naslovni tekst je v celoti takle: Patientia victrix In aMICo Iob, InVICto DeI serVo. / Repraesentata seu Oratorium / Modulis expressum / In neo erecto Sacrario Divae Virginis Auxiliatricis, / Commendae Labacens[is] Equitum Ordinis Theutonici, Boliviae Austriae. / Feriis Quadragesimalibus, die Martii / Concinendum A Joanne Bertholdo âb Höffer, Inclyt. Ducatûs Carnioliae Praet. & Provinc. Tribunalium Assessore; Academiae Phil-Harmonic. Labacens. Academico Exhibitum. Primerek gl. v NUK. — Kronogram pove o letnici izvedbe in morda tudi nastanka tega oratorija (1716); njegova stilizacija govori za oboje, za nastanek in izvedbo v letu 1716, ki jo izpričuje tudi drug vir.

glasbo.[254] Izvrsten je bil baje tudi oratorij »Patientia victrix in Amico Job«.[255] Obe deli je Dolničar ocenil kot odlični, iz česar sklepamo, da sta zadovoljili zahteve umetniške ravni. To se z drugimi besedami pravi, da je dal njun avtor baročnemu oratoriju na Slovenskem kvalitetne primerke.

Tako ali vsaj zelo sorodno kot Höffer so morali biti stilno usmerjeni tudi drugi skladatelji iz njegovega ožjega kroga, ki je z njim sodeloval v okviru akademije filharmonikov. Eden teh je tudi Janez Gašpar *Gošel* (Goschel, Goschell), ki je bil pred prihodom v Ljubljano organist graškega Ferdinandeuma. Za službo organista ljubljanske stolnice je prosil leta 1679 in navedel, da se je izučil v raznih vrstah glasbe in se dalje vadi igre na orglah, kitari, harfi in violini, izpopolnjuje pa se tudi v kompoziciji. Službo je dobil in je bil najprej pomočnik glavnega organista Gregorja Wilfana, pozneje pa Janeza K. Pichlerja, ki se omenja kot stolni organist pred letom 1712, ko je 13. avgusta umrl. Koliko časa je Gošel deloval v stolnici, ne vemo. Najbrž do smrti 15. februarja 1716.[256]

---

[254] Izvirnik pravi: »...ein schönes Oratorium von treffliher music...«, prim. Thalnitscher J. Gr., Annales Vrbis Labacensis.

[255] Ib. Izvirnik navaja: »Zur h[ohen] fest[e[n zeith als d[e]n 23 war alhier in neü aufgeführt[e]n Comenda Kürch[e]n T: O: R: ein vortrefflihes musicalish Oratorium mehr den von 30 stüm[e]n vocal, vnd Ind[eme] intituliert Jobi Patientia...«.

[256] V svojem testamentu se je Gošel spomnil tudi APh (»Academia caeciliana«). Volil ji je 10 forintov. Nadalje so dobili Antonio Leuitscher Musico 10 fl., Josepho Stein Musico 24 fl., (Baltazar) Pregl Musico 10 fl., neki »Studioso« Veith 6 fl. in mestni muziki (»den städtischen Musikern«) 8 fl.; »musicus« Leuitscher je dobil še nekaj instrumentov, enega (»die grosse Geigen«) pa je Gošel volil neki gospe Hortulana, ki je bila najbrž vdova kakega muzika. Gl. Radics P. v., cit. ms., 26. — Gošel je torej mislil na vse, na filharmonike, mestne muzike in stanovske tovariše iz škofovske kapele.

Gošlove navedbe v omenjeni prošnji potrjuje tudi Bibliotheca Labacensis publica. Tam beremo, da je bil posebno močan v umetnosti zelo spretnega igranja na clavicembalo in brenkanja na harfo.[257] Njegove zmogljivosti nazorno ilustrira še to, da je bil ravnatelj akademije filharmonikov in da je zato gotovo včasih vodil tudi akademijske nastope. Zaradi svojih raznovrstnih zmožnosti je najbrž že od vsega začetka sodeloval s Höfferjem pri pripravah za formiranje akademije filharmonikov.

Dolničar navaja le malo njegovih skladb. Te naj bi bile po njegovih podatkih le »Missa cum instrumentis necesariis«, »Psalmi vespertini« in »Compositionum musicalium fasciculus«.[258] Prvi dve sta bili cerkveni kompoziciji in Gošel ju je gotovo napisal za potrebe stolnice in tam tudi izvajal. O »Compositionum musicalium fasciculus« pa ne vemo, katere vrste skladbe je obsegal. Lahko so bile cerkvene ali pa tudi posvetne, ki jih je morda avtor napisal za filharmonike. Spričo njegove aktivnosti na obeh straneh, v stolnici in akademiji, se zdi prav verjetno, da je skušal zadovoljiti potrebe tu in tam in zato skladal tako cerkvena kot posvetna dela. Obsežnosti njegovih skladateljskih prizadevanj ne poznamo. Vsekakor niso bila tako majhna, kakor bi lahko sklepali iz podatkov, ki jih ima o njih Bibliotheca Labacensis publica.

Nadaljnji član omenjenega kroga je bil Janez Jurij *Hočevar* (Hozhevar, Gottscheer, Gotscheer,

---

[257] Izvirnik: »Joannes Casparus Goschel Labacensis polebatis imprimis arte, summâ dexteritate clauicymbalu[m] pulsare, harpia sonare, fit director Academiae Philo-Harmonicorum Labacen. anno 1701. obijt 15 febr: anno 1716«, prim. Thalnitscher J. Gr., Bibliotheca Labacensis publica. — Dolničarjevo navedbo, da je bil Gošel ravnatelj APh v letu 1701, sem komentiral na ustreznem mestu v tekstu že prej.

[258] Gl. Thalnitscher J. Gr., Bibliotheca Labacensis publica.

Gottseer),[259] ki se je rodil 21. oktobra 1656 v Novem mestu. Osnovno glasbeno izobrazbo si je pridobil že v ljubljanskem jezuitskem kolegiju, če se je tam šolal na gimnaziji. Pozneje je odšel na univerzo v Padovo, se posvetil pravnemu študiju in se seznanil z glasbenim življenjem, ki je bilo v tedanji Italiji zelo razgibano. Ko je doštudiral, je postal odvetnik kranjskih deželnih stanov v Ljubljani.[260] Tu je tudi umrl 22. avgusta 1714.[261]

Razen »Lavretanskih litanij« (Litaniae lauretanae) so znani nekateri primeri glasbe, ki jo je Hočevar pisal za jezuitsko gledališče. Iz teh sklepamo, da je začel komponirati vsaj leta 1690, ko so 15. junija tam uprizorili igro »Joseph Austriacus in Josepho Aegyptio adumbratus« (Jožef Avstrijski v egiptovskem Jožefu predupodobljen) z njegovo glasbo. Sinopsis navaja, da je bil »Musices Compositore, Nobili, ac Clarissimo Domino Joanne Georgio Gottseer, J. V. Doctore, ac Inclytae Provincae Carnioliae Judiciorum Advocato«.[262]

Potem izgine sled o Hočevarjevem skladateljskem delu vse do leta 1710, ko so v istem gledališču izvedli njegovo glasbo k igri »Magnamitatis belli et pacis arbitra materna pietate et regia munificen-

---

[259] Mrliška knjiga stolne župnije v Ljubljani ga imenuje Joannes Georgius Hozhevar. Zlasti to nas torej upravičuje, da ga pišemo Hočevar. Gl. Repertorij umrlih, Mrliška knjiga stolne župnije ljubljanske, 1714, II/213.

[260] Prim. Steska V., Dolničarjeva Bibliotheca Labacensis publica, IMK X, 1900, 153; isti, Naši glasbeniki v ljubljanskih jezuitskih dramah, CG LVIII, 1935, 108.

[261] Prim. Mrliško knjigo stolne župnije v Ljubljani, ki navaja za 1714: »Augustus 22. Obijt clarissimus Dno Joannes Georgius Hozhevar Inclytae Provinciae Carnioliae J. V. Doctor, annorum 57, apud P. P. Augustianos sepultus.« — Zap. inv., ki je bil datiran 7. 9. 1714, navaja med drugim »Vndterschidliche musicalische Puecher«, gl. zap. inv. v DAS, LIT. G, fsc. XVII, 69. Da bi H. kaj volil APh, ni razvidno; testament bi nemara povedal kaj več, a ga DAS nima.

[262] Primerek gl. v Dolničarjevi Miscelanei P. III., S II, SKL.

Die gehemmte Reiß
FRANCISCI XAVERII
In das Königreich China,
Mit einem
ORATORIO
In der Kirchen bey S. Jacob der Societät JESU
Zeit der neuntägigen Andacht zu gedachten
Heiligen vorgestellet.
In die Music übersetzet
Von
R. D. Georgio Kurold, Presbytero, ex Seminario SS. Donationi & Rogatiani, SS. Canonum auditore.

Vormerckung.

Als Jacob der Patriarch in *Sirien* reisete / sahe Er die wunderbahre Himmels-Leyter / auff welcher die Engel auff- und abgestigen. *FRANCISCUS XAVERIUS*, nachdem Er allbereit drey Theil deß Erden-Kreiß durchgeloffen / und zehen Jahr seinen Schweiß an Indianern getreulich verwendet / vill hundert tausend zu den wahren Glauben bekehret / von dem grossen Seelen-Eyffer angetriben beginnet in das Königreich *China* zuübersetzen / kommet an in der Insul *Sancian* ohngefehr 30. Meilen von *China* entlegen / wird allda zur himmlischen Glory beruffen / und stirbt seeliglich.

Die

Naslovni list sinopsisa oratorija Die gehemmte Reiss Francisci Xaverii in das Königreich China J. Kurolda (primerek v SKL)

AMAZON CHRISTIANA
FUGA
De utróque Mundo triumphans
SEU
S. ROSALIA
VIRGO PANORMITANA
LUDIS THEATRALIBUS EXHIBITA,
ET DICATA
HONORI
INCLYTORUM STATUUM DUCATUS CARNIOLIÆ
DUM
Insigni munificentia bene meritæ
de re literaria juventuti præmia
elargirentur,
Ab Archi-Ducali Soc. JESU Lycæo
Labaci die Mensis
Anno a Partu Virgineo M. D. CC. IX.
MUSICES COMPOSITORE,
Admodùm Reverendo, Religioso, atque
Doctissimo
Patre Mariano Tshadesh, Sac. atque Exempti
Ord. Cistere. celeberrimi, & antiquissimi Monasterij
Sitticensis Professo.

LABACI, Typis Joan. Georgij Mayr, Incl. Prov. Carn. Typog.

Naslovni list sinopsisa igre Amazon christiana z glasbo M. Čadeža (primerek v SKL)

Fragment iz Dolničarjevega rokopisa Bibliotheca Labacensis publica (izvirnik v SKL)

PATIENTIA
VICTRIX
In AMICo Iob, InVICto DEI serVo.
Repræsentata
SEU
ORATORIUM
Modulis expressum
In neo-erecto Sacrario Diviæ Virginis
Auxiliatricis,
Commendæ Labacens. Equitum Ordinis
Theutonici, Boliviæ Austriæ.
Quadragesimalibus, die Martij
Concinendum
A JOANNE BERTHOLDO ab
Höffer, Inclyt. Ducatûs Carnioliæ Præt. & Provinc.
Tribunalium Assessore; Academiæ Phil-Harmonic. Labacens. Academico Exhibitum.
SUPERIORUM PERMISSU.
LABACI, Formis Joannis Georgij Mayr, Inclyt. Prov. Ditn. Typogr.

Naslovni list oratorija Patientia victrix in Amico Job J. B. pl. Höfferja (primerek v NUK)

tia vindicata in Critolao boni publici vindice« (Velikodušnost, v boju in miru voditeljica po materinski ljubezni in kraljevski darežljivosti, izpričana v Kritolaju, zavetniku javnih dobrin). Naslovni list sinopsisa navaja za avtorja glasbe poleg drugega to, da je bil »Phil-Harmonico Labacensi«.[263]

Presledka 1690—1710 so gotovo krivi le pomanjkljivi viri. Saj je bil Hočevar tako plodovit, da dve desetletji ne bi bil mogel molčati. To dokazujejo tudi prihodnji primeri. Spet se je namreč predstavil 30. junija 1712, ko so uprizorili igro »Ericus disertus Frothonis Daniae regis ex capitali hoste amicus gener« (Zgovorni Erik, kralja Frotona smrtni sovražnik, postane njegov prijatelj in zet). Spored, ki je izšel za to priložnost, pravi v naslovu, da je bila ta drama izvedena ob javnih igrah v ljubljanskem jezuitskem gledališču in v čast darežljivim kranjskim stanovom.[264] Glasbo je zložil in vodil Hočevar, ki je naveden kot glasbeni direktor jezuitskega gledališča. Igra je imela tri dele (pars) in med vsakim je bil muzikalni vložek (interludium). Glasba je bila tudi pred začetkom igre (praeludium musicum) in ob koncu (postludium). Vse kaže, da je bila instrumentalna. Ali in kako je morebiti spremljala tudi dogajanje v posameznih delih in ali je tu skladatelj poleg instrumentala uporabil še vokal, ni razvidno. Kot pri drugih uprizoritvah so jo tudi tu izvedli člani muzikalnega zbora, ki jih spored navaja.

---

[263] Gl. primerek prav tam.

[264] Naslovni tekst je v celoti tale: Ericus disertus Frothonis Daniae regis ex capitali hoste amicus gener. / Drama honori et munificentiae inclytorum statuum Ducatus Carnioliae, Dum annua bene meritis praemia largirentur, Ludis publicis datum / In Archiducalis Societatis JESU gymnasij Theatro Labaci mense Junio, Die 30, Anno 1712. Musices Compositore ac Directore. Praenobili ac clarissimo Domino Joanne Georgio Gottscheer V. J. D. Inclytae Provinciae Carnioliae Judiciorum-Praetorialium Advocato Jurato & Phil-Harmonico Labacensi, gl. primerek v Dolničarjevi Miscelanei P. IV., S II, SKL.

Leto zatem so v jezuitskem gledališču s Hočevarjevo glasbo predstavili še igro »Caecilia in et cum Valeriano de profano amore triumphans« (Cecilija v Valerijanu in z njim premaga posvetno ljubezen).[265] Zasnova kaže, da je imela ta igra najprej prologus, ki so mu sledile tri scene in med vsako je bil chorus, po zadnji pa epilogus. Glasbo sta predstavljala vsaj chorus I in II, ki sta bila kot interludija, preludija in postludij v igri »Ericus disertus« po vsej verjetnosti tudi le instrumentalna. Glede vokala in instrumentala v dejanjih samih pa velja najbrž to, kar sem analogno povedal za uprizoritev v letu 1712.

Kakor ni verjetno, da bi bil Hočevar napisal samo glasbo za omenjene štiri uprizoritve jezuitskega gledališča in še »Litaniae lauretanae«, tudi ne verjamemo, da bi se bil omejil zgolj na področje te vrste odrske in cerkvene glasbe. Tudi v kompozicijski tehniki očitno verzirani glasbeni direktor jezuitskega gledališča in gotovo še dober instrumentalist je bil verjetno tesno zvezan z akademijo filharmonikov. Ni bil zastonj v družbi s Höfferjem v akademiji operozov in ni se kar tako imenoval »Phil-Harmonico Labacensi«. Pri filharmonikih je bil nedvomno aktiven, izvajajoč član in ne bi se čudili, če bi bil kdaj tudi njihov ravnatelj, čeprav za to ni podatka. Kolikor je zanj gradiva, nas sili k domnevi, da je pisal tudi za akademijske izvedbe in verjetno zato še kompozicije z drugih področij posvetne glasbe. Žal so viri v tej smeri nezadostni in ne dovolijo, da bi dopolnili ali izpopolnili Hočevarjevo skladateljsko podobo.

---

[265] Naslovni tekst: Caecilia in et cum Valeriano de profano amore triumphans. Caecilia in und mit Valeriano über die eytle Welt-Lieb obsigend. Ludis Theatralibus exhibita ac honori, & munificentiae inclytorum statuum Ducatus Carnioliae / Dum annua bene meritis praemia largirentur, dedicata In Archi-Ducali Soc. JESu Lycaeo Labaci Mense Die Anno M. DCC. XIII. Musices Compositore, & Directore Praenobili ac Clarissimo Joanne Georgio Gottscheer . . ., gl. primerek prav tam.

Höfferju, Gošlu in Hočevarju se je proti koncu prve razvojne faze akademije filharmonikov pridružil še Wolfgang Konrad Andrej *Siberau,* rojen v Ljubljani 25. novembra 1688. Ko mu je umrl oče in je končal filozofske študije, ga je varuh poslal v plemiški kolegij v Parmo.[266] Tam je imel široke možnosti za vsakovrstno razgledovanje. Kot drugod so tudi v parmskem kolegiju poleg aritmetike, gramatike, metafizike, retorike, sabljanja in podobnih disciplin gojili še »Ballo alla Francese, Ballo all' Italiana, suono di Chitara, suono di Clauicembalo, Canto in Musica, suono del Violino, suono del Violoncello, suono della Tromba Marina, suono del Liuto, suono del Mandolino« in igro na drugih instrumentih, pa tudi plese, kot so bili sarabanda, ciaccona alla francese in tako dalje.[267] Vir pravi, da so »prijetno in genialno izvajanje na raznih glasbenih instrumentih« toliko gojili v parmskem kolegiju, da je bilo le »malo vitezov, ki se ne bi ukvarjali s tem ali onim od njih.«[268] Med tistimi, ki so se na vsakoletnih tekmovanjih posebno odlikovali, je bil tudi Siberau. V letu 1709 se je izkazal v igranju na flavto.[269] Dolničar ve povedati še več

---

[266] Dolničar pravi: »Wolffgang[us] Conradus And[reas] Siberaus Patritius Carnioliae Labaci Anno 1688. 25 Novemb. natus. Absolutis humanioribus et Philosophicis studijs orbatus Patre a Curatore suo ad celeberrimu[m] Collegium nobilium Parmense anno 1709 mittitur...«, gl. Thalnitscher J. Gr., Bibliotheca Labacensis publica.

[267] Prim. letopise parmskega kolegija in drugih sorodnih institucij v Dolničarjevi Miscelanei P. V, prav tam.

[268] »L' Ameno, e geniale Esercizio di diversi Strumenti da suono è tanto praticato in Collegio, che pochi sono quo' Cavalieri, quali non s' applichino a qualcheduno d'essi«, gl. Il teatro d'onore / Aperto li 11. Agosto 1709. / Nel ducale Collegio de Nobili di Parma«, primerek v Dolničarjevi Miscelanei, S. V, prav tam, podatek na str. 37.

[269] »Quelli, che meritano distinta commendazione, sono... Wolfgango Conrado di Siberau...«, gl. Il teatro

o njegovih reproduktivnih zmožnostih. Pravi namreč, da se Siberau ni zanimal samo za juridični študij, temveč tudi za »umetniško igro na vsakovrstna godala, v čemer je dosegel temeljito in široko izobrazbo in napredoval tako uspešno, da je pri javnem akademskem nastopu odnesel palmo zmage nad vsemi tekmeci«.[270] Kdaj, katerega leta je bilo to, ni razvidno. Iz raznih virov sklepamo, da je bil Siberau glasbeno zelo nadarjen in izvrstno verziran v več instrumentih, godalnih in pihalnih.

Razumljivo je potemtakem, da so ga kmalu po vrnitvi v Ljubljano pritegnili v akademijo filharmonikov. Tedaj se je starejša generacija počasi že umikala, mladi so nastopali svojo pot. To kaže tudi dejstvo, da je komaj osemindvajsetletni Siberau postal ravnatelj akademije. V njej je deloval najbrž z uspehom. Posredno izpričuje to že podatek iz leta 1716, ko je najverjetneje on vodil izvedbo Höfferjevega oratorija »Patientia victrix in Amico Job«. Za njegovo poznejše delo ni gradiva, ki bi stvarno in precizno govorilo o tem, kako ga je opravil, katere kompozicije je naštudiral za nastope, koliko je prispeval k umetniškemu razvoju akademije, kakšno je bilo njegovo lastno reproduktivno delo. Tudi ni znano, koliko časa je bil aktiven v akademiji. Najbrž vse

---

d'onore... Nel Ducale Collegio de Nobili di Parma, id. — Isti vir navaja še, da sta med drugim izstopala tudi »nel Clavicembalo, Contrapunto, e Violoncello... Leopoldo Co: Petazzi« in »nel Flauto... Francesco Giuseppe Co: d' Herberstein«. Za kulturne razmere na tedanjem Slovenskem je to gotovo zanimiv podatek. Leopold Jožef grof Petazzi je s svojimi glasbenimi zmožnostmi lahko spodbudno vplival vsaj na delo škofovske kapele, ki ji je bil v razdobju 1761—1772 vrhovni predstojnik.

[270] »... ubi praeter juris studium, animum fidibus ad omne[m] arte[m] ludere, cuius non levem prolixe halbuit cognitionem, adiecit, eo prospero successu, ut in actu Publico Academico hoc in genere musices omnibus aemulis facile palmam proripuerit«, prim. Thalnitscher J. Gr., Bibliotheca Labacensis publica. Dolničar še dostavlja: »In Patriam redux Academicis Philo-harmonicis aggregatus munus Directoris Anno 1716 cum laude subijt«.

do njenega zastoja, to je nekje do leta 1744. A tudi potlej se je glasbeno gotovo še kako izživljal. Njegovo kontinuirano povezanost z akademijo potrjuje tudi volilo, ki ji ga je namenil v svoji oporoki. Kot Perizhoffer in morda še drugi filharmoniki se je najbrž tudi on trudil, da bi jo obnovil. Še preden je dokončno usahnila, je umrl v Ljubljani 31. maja 1766.[271]

Z gotovostjo lahko sklepamo, da je bil Siberau stilno usmerjen v barok. Tako se je skoraj nujno orientiral že v Parmi. Dokaz pa je tudi v tem, da je postal ravnatelj akademije filharmonikov v času, ko je ta izrazito baročna institucija najbolj cvetela in si je gotovo iskala vodjo, ki bi nadaljeval njeno idejno linijo. Da je pretehtano izbrala in da je bil Siberau v tem pogledu primeren, potrjuje njeno delo po letu 1716. Omenjeni sklep pa podpira tudi to, da je bilo razdobje prvih desetletij 18. stoletja v polnem razmahu baročne umetnosti, ki je nedvomno pregnetla tudi Siberaua.

O njegovem skladateljskem delu imamo le malo podatkov. Dolničar omenja samo »Concentus sacri« in »Symphonias a 2 violinis cum Basso«.[272] Več tudi ni mogel navesti, ker se je največji del Siberauove ustvarjalne aktivnosti razvil šele pozneje. Če bi imeli vire, bi ti najbrž zgovorno pripovedovali tudi o skladbah, ki so bile uspeh njegovih nadaljnjih prizadevanj.

Četudi se ni ohranila nobena od kompozicij, ki jih je napisal Siberau, naj se dotaknem vsaj teh, ki

---

[271] »Obijt Perillustris D: Wolffgangus de Siberau, provisus omnibus Sacramentis aet[atis] suae 78 ann; sepultus 2da Junij ad PP: Augustinianus«, gl. mrliške matice ljubljanske stolnice št. 3 za razdobje 6. 3. 1735 do 31. 12. 1770, ŠAL. K temu še prim. Inventarium und Respective Schäz Libell Über das ad edictum gedigenes Herrn Wolf Conrad Andre von Siberau gehöriges Vermögen, DAS, zap. inv. LIT. S, fsc. XXXXIV, 16.

[272] Prim. Thalnitscher J. Gr., Bibliotheca Labacensis publica.

so znane za zgodnjo dobo njegovega ustvarjanja. »Concentus sacri« so bile večglasne cerkvene kompozicije. Ali so jih spremljali instrumenti, ni jasno, pa tudi ne nujno. Skladatelj jih je gotovo napisal v načinu, ki so ga zanje uporabljali v začetku 18. stoletja. Bolj zanimive so njegove »Symphonias«, ki seveda niso identične s poznejšim tipom klasične simfonije. V tem primeru gre za obliko trio-sonat, ker so bile za dve violini »cum Basso«, to je z basso continuo. Za take sonate se je v primerih, ko so služile uvajanju v vokalne cerkvene skladbe ali izpopolnjevanju med njimi, uporabljal tudi naziv simfonija (sinfonia), ki ga ne zasledimo le v 17., marveč tudi še v 18. stoletju. Tako imenovane simfonije, ki jih je pisal Siberau, so se menda naslanjale na italijanski tip, pri čemer so verjetno že upoštevale tudi nadaljnji razvoj te glasbene forme, kakor se kaže do začetka 18. stoletja.

V generacijo Höfferja, Gošla in Hočevarja in delno še Siberaua spadata časovno nekako tudi Čadež in Omerza. Zanju sicer ni gradiva, ki bi povedalo, ali in kako sta bila v stikih z akademijo filharmonikov. Najbrž sta bila, zlasti Omerza. Pa tudi če bi ne bila in če bi ne pisala za akademijske nastope, se zdi skoraj nemogoče, da bi bila popolnoma izolirana od stilnih tendenc akademije filharmonikov in celotnega umetnostnega ozračja, ki je bilo ob koncu 17. in v začetku 18. stoletja v tem pogledu značilno tudi za glasbo na Slovenskem. Z obeh strani smo upravičeni, da ju omenimo v zvezi z ustvarjalnimi prizadevanji, ki so bila tako značilna za naš glasbeni barok v času, ko je nastajala, nastala, se vzpenjala in vzpela ljubljanska akademija filharmonikov, k čemur sta po svoje prispevala tudi Omerza in Čadež. V delu ju je podobno kot Hočevarja spodbujalo tudi jezuitsko gledališče. Posvetila sta se predvsem ali celo izključno duhovni in v ožjem smislu verski glasbeni ustvarjalnosti.

Marijan *Čadež* je bil doma iz Novega mesta, ni pa znano, kdaj se je rodil. Študiral je pri ljub-

ljanskih jezuitih in je bil posvečen leta 1695. Sprva je bil kaplan v Trebnjem, nato pa je odšel v stiški samostan in tam umrl že 18. novembra 1718.[273] Komponiral je gotovo več, kot vemo, a znana je samo glasba za igro »Amazon Christiana fuga de utroque mundo triumphans. Seu S. Rosalia virgo Panormitana« (Krščanska amazonka, zmagoslaven beg z obeh svetov ali sv. Rozalija iz Palerma), ki so jo uprizorili v ljubljanskem jezuitskem gledališču leta 1709.[274] Vir navaja, da je ob tej priložnosti poleg igralcev in članov muzikalnega zbora sodeloval tudi plesni mojster Pietro Campe iz Turina. Ta je najbrž pripadal italijanski operni družini, ki je morda tedaj gostovala v ljubljanskem mestu. Za večjo privlačnost in razkošje svojih prireditev so torej jezuiti pritegnili tudi zunanje sodelavce, celo iz vrst italijanskih operistov. To kaže, da so se tudi oni v svojem gledališču usmerili baročno in niso zaostajali za časom. Žal ne vemo, ali je predpisala plesalca že igra sama ali so ga najeli zato, da je izpolnil pavze med posameznimi akti. Tudi v drugem primeru ga je seveda spremljala glasba, ki jo je najbrž napisal tudi Čadež.

Obsežnejši kot zanj so podatki za Mihaela *Omerzo*, ki se je rodil 28. septembra 1679 v Kamniku. Tudi on se je šolal pri ljubljanskih jezuitih, kjer je v letu 1695 omenjen kot sodelavec pri uprizoritvi igre »Lusus Fortunae — Glücks-Spill — Sive Quiricus Genxae regis Filius Throno pulsus et receptus«.[275] Ko je končal filozofske in teološke študije, je bil najprej vikar v ljubljanski stolnici in

---

[273] Prim. Steska V., Naši glasbeniki v ljubljanskih jezuitskih dramah, CG LVIII, 1935, 109.

[274] Sinopsis navaja: Musices Compositore Admodum Reverendo, Religioso, atque Doctissimo Patre Mariano Tshadesh. Sac. atque Exempti Ord. Cisterc. celeberrimi, & antiquissimi Monasterij Siticensis Professo. Gl. primerek v Dolničarjevi Miscelanei, P. III., S II, SKL.

[275] V sinopsisu je omenjen: Michael Omersa Poëta, Sem., gl. primerek v SKL.

nato od leta 1715 dalje župnik na Igu pri Ljubljani, kjer je umrl 23. aprila 1742.[276]

Tudi za njegovo skladateljsko delo je gradivo pomanjkljivo. O njem vemo le za čas, ki ga je še zajel Dolničar.[277] Nato viri zmanjkajo, čeprav je tako rekoč popolnoma gotovo, da je Omerza še komponiral.[278]

Dolničar omenja tudi Omerzovo glasbo za verski drami »Diva Magdalena poenitens« (Božanska Magdalena spokornica)[279] in »David deprecans pro populo« (David prosi milosti za ljudstvo).[280] Drugo so izvedli v Ljubljani na veliki petek leta 1713. O prvi pove vir le to, da je bila leta 1709 prirejena za glasbeno spremljavo (»musicis adaptatum concentibus«), ne pa tudi, ali je bila takrat ali pozneje izvedena in kakšna je bila glasbena spremljava. Zanjo in za vse druge primere Omerzove glasbe pa po vsej verjetnosti velja, da je bila glede na naravo in strukturo tekstov vokalna in instrumentalna. Nadalje navaja Dolničar igro »Pastor bonus« (Dobri pastir),[281] ki je prav tako imela glasbo (»mo-

---

[276] Dolničar piše: »Michael Omersa. Lithopoli civitate tribus milliaribus Labaco dissita. An: 1679 die 28. Sept. in lucem editus. absolutis Philosophicis ac Theologicis studijs egit Vicarum Cathedralis Eccl[es]iae, magna sui commendatione. Vir spectatae probitatis, eruditionis, ac moru suauitatis. fit Anno 1715 Parochus in Egg.« Gl. Thalnitscher J. Gr., Bibliotheca Labacensis publica. K temu še gl. Steska V., Župnik Mihael Omerza, skladatelj, CG LV, 1932, 17—21.

[277] Prim. Thalnitscher J. Gr., Bibliotheca Labacensis publica.

[278] Gl. še Cvetko D., Omerza Michael, MGG IX, 1961, str. 1934—1935.

[279] Izvirnik: Diua Magdalena poenitens. Drama sacrum, musicis adaptatum concentibus An: 1709. Gl. Thalnitscher J. Gr., Bibliotheca Labacensis publica.

[280] Ib. — Izvirnik: Dauid deprecans pro populo. Ad auertendam plagam suis minitata[m]. Drama sacrum in die Parasceues Lab[aci] productu[m] An[no] 1713.

[281] Ib. — Izvirnik: Pastor bonus. In Aula Confra-[ternitatis] S[anctis]ss[i]mi Corporis Ch[ri]sti Labaci, modulis expressus. An. 1710.

dulis expressus«) in so jo predstavili leta 1710 v avli stolne bratovščine. Igro »Mater Dolorosa« (Žalostna mati božja) označuje isti vir za melodramo.[282]

V vsakem primeru je bila glasba k tem igram bržkone namenjena za verske drame. O »Božanski Magdaleni« in »Davidu« pove to že Dolničarjeva stilizacija. Isto očitno velja tudi za »Dobrega pastirja«. Le glede »Žalostne matere božje« nas pušča pisec v dvomih. Melodrama prvotno pomeni uglasbeno dramo, to je opero, ki bi jo bil Omerza najbrž mogel napisati. Vendar opere z uporabo take snovi niso bile v navadi. Zato je bila »Mater Dolorosa«, ki so jo izvedli v Ljubljani leta 1711, verska drama ali oratorij. Dolničar namreč poroča, da je Omerza napisal oratorij (»oratoriu[m]«) »Christus bajulans crucem« (Kristus vzame križ na rame),[283] ki so ga izvedli na véliki petek leta 1712. Kot ta bi bil lahko oratorij tudi »Mater Dolorosa« ali celo »Pastor bonus«.

Dolničar je uporabljal za Omerzova dela različne tehnične izraze (drama sacrum, melodramma, oratorium). To daje slutiti, da je med posameznimi oblikovnimi tipi na splošno razlikoval. Vprašanje je le, ali jih je tudi precizno opredelil in ali so mu bili v vsakem primeru jasni. Vsaj glede »Žalostne matere božje« se zdi, da njegova opredelitev ne velja. Zlasti ne, če upoštevamo značaj tedanje melo-

---

[282] Ib. — Izvirnik: Mater Dolorosa. Melodramma. An: 1711 Labaci cantatu[m].

[283] Ib. — Izvirnik: Christus bajulans crucem. Oratoriu[m] die Parasceues An: 1712 Labaci exhibitu[m]. — Za vse te primere sinopsisi žal niso ohranjeni. Zato tudi ni mogoča precizna rekonstrukcija, iz katere bi bili razvidni forma, kompozicijska tehnika in stil Omerzove glasbe, podrobnosti glede skladateljeve ustvarjalne potence, morebiti še imena izvajalcev in podobno. Vse to nam ostaja zakrito in smo navezani le na domneve, kolikor jih dopuščajo in podpirajo ohranjeni viri. K že navedeni literaturi še prim. Steska V., Dolničarjeva Bibliotheca Labacensis publica, IMK X, 1900, 160 in Cvetko D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, I, 250—252, 298—300.

drame, ki se ne sklada z Omerzovo zasnovo ustreznega dela (Mater Dolorosa).

Izvajalca omenja Dolničar le za »Dobrega pastirja«. Za drugi dve verski drami (Diva Magdalena poenitens, David deprecans pro populo) domnevamo, da je bil izvajalec isti, namreč stolna bratovščina ali jezuiti. Z gotovostjo pa tega ne moremo reči, ker podrobni podatki manjkajo. Še manj zanesljiva bi bila domneva glede izvajalca »Žalostne matere božje« in oratorija »Kristus vzame križ na rame«. Lahko bi bili filharmoniki, saj bi ti dve deli, zlasti če sta bili tehnično zahtevnejši, kdo drug teže izvedel. Natančno pa tudi za njune izvajalce ne vemo.

S Čadežem in Omerzo je bil po delu soroden še Janez Mihael *Arh* (Arich, Arch). Tudi zanj utegnejo veljati domneve, ki sem jih glede na stil in morebitne zveze s tendencami akademije filharmonikov nakazal za pravkar omenjena skladatelja. Rodil se je v Kranju leta 1678 in študiral pri ljubljanskih jezuitih. Tam je kot dober pevec in instrumentalist omenjen za leto 1701, ko je sodeloval v muzikalnem zboru pri uprizoritvi igre »Libera in vinculis libertas seu Balduinus cestitatis victima«.[284] Po posvetitvi je bil v letih 1702—1722 vikar v Žusmu, od koder je odšel v Krško, kjer je živel vsaj še leta 1730.

Vir poroča, da so v letu 1701 o pustu v Auerspergovem knežjem dvorcu uprizorili Arhovo igro »Jungfräuliche Liebe Gottes / Das ist: Die hl. Jungfrauen Euphemia vnd Margaretha«.[285] Ob njenem koncu so peli hvalnico. To se pravi, da je imela igra glasbo, ki pa je bila po zgledu drugih takih

---

[284] Gl. gradivo v SKL, Dolničarjeva Miscelanea P. III, SKL, S II.

[285] Celoten naslovni tekst: Jungfräuliche Liebe Gottes / Das ist: Die heilige Jungfrauen Euphemia vnd Margaretha. Vorgetragen und dedicirt Ihro Hochgräfl. Gnaden / Der Hochgebornen Freylen / Freylen Mariae Mag-

iger najbrž mnogo bogatejša, kot je znano, in ne le hvalnica. Arh je bil očitno avtor teksta in glasbe. Tako vsaj sklepamo iz stilizacije naslovnega teksta, ki bi gotovo povedal, če bi bil glasbo napisal kdo drug. Obsega in rezultatov eventualnega Arhovega nadaljnjega skladateljskega dela ne poznamo.

Iz trojice Čadež, Omerza in Arh je utegnil le Omerza pripadati skladateljskemu krogu, ki se je že vezal na idejno linijo in okvir akademije filharmonikov in dobival bolj ali manj neposredno ustvarjalne spodbude iz nje. Ne kaže, da bi bili smeli vanj vključiti tudi Čadeža in še manj Arha. Glede na to, kar sem o njiju povedal, pa ju lahko uvrstimo v širši skladateljski krog, ki je v tedanjem obdobju na Slovenskem tudi zastopal baročno smer in se po svoje vsaj posredno stikal z akademijskimi težnjami.

Akademija filharmonikov je s svojimi prizadevanji in zgledi najbrž vplivala tudi na ustvarjanje nekaterih drugih skladateljev, ki jih navaja Dolničarjeva Bibliotheca Labacensis publica. Njihovo delo se je začelo ob koncu prve razvojne faze akademije in v glavnem teklo v nadaljevanju. Kompozicije teh ustvarjalcev se niso ohranile, zato tudi o njih konkretno ne moremo razpravljati. Razen tega so znane le za čas Dolničarjevih poročil. Ko se ta nehajo, se izgubijo tudi viri, ki bi o nadaljnjem kompozicijskem delu in avtorjih povedali kaj več. Glede na dobo, v kateri so skladbe nastale, so bile po vsej verjetnosti baročne.

Tudi o njihovih ustvarjalcih ni mogoče podrobneje govoriti. V trenutku, ko jih je Dolničar zapisal, so bili še mladi in bolj ali manj vsi komaj na

---

dalenae Teresiae des Heiligen Römischen Reichs Gräfin von Auersperg . .. Durch Joannem Michaëlem Arch AA. LL. & Philosophiae Magistrum und Theologum Moralem. Gl. primerek v Dolničarjevi Miscelanei, P. III, SKL, S II. — Da je imela ta igra obsežnejšo glasbo, je razvidno iz celotne zasnove teksta.

začetku svoje umetniške poti. Janez Krstnik *Polec* (Polz, Poliz) se je rodil 10. junija 1685 v Ljubljani.[286] Iz njegovega življenja vemo le še to, da je umrl v svojem rodnem mestu 1. februarja 1750.[287] V viru beremo, da je napisal »Concentus a 4 Violinis et 5 Instrum[entis]«. Ta stilizacija nas spravlja v zadrego, saj skoraj onemogoča, da bi jo razložili. Kajpada »concentus« v tem primeru niso bili zbori ali spevi, kajti razločno je rečeno, da je bila zasedba instrumentalna. Pomenijo torej instrumentalne skladbe, o katerih pa pisec ni povedal, kakšne forme ali vrste so bile. Tudi za formulacijo »5 Instrumentis« ni jasno, kako naj jo razumemo. Morda so bili poleg violin še drugi godalni instrumenti ali pihala ali trobila ali nemara vse troje. Ob teh ugibanjih, ki ne povedo nič dokončnega, vemo le, da se instrumental v Polčevih skladbah očitno ni družil z vokalom. Glede na tehnične možnosti reprodukcije v tedanji Ljubljani lahko domnevamo, da so bili njihovi izvajalci filharmoniki. To vodi še k verjetnemu sklepu, da je bil v tej skladateljski generaciji Polec od vseh najože zvezan z akademijo. Njegov nekoliko mlajši sodobnik Franc Ksaver *Rhode* se je neznano kje rodil leta 1695 in bil naj-

---

[286] Izvirnik: »Joa: Bapta Polz. Labaci in lucem editus 1685 die 10 junij«, prim. Thalnitscher J. Gr. Bibliotheca Labacensis publica.

[287] »Obijt Nob[ilis] D[omi]nus Joannes Bapta Polz ante obitum Suum Omnibus Sacramentis provisus, aet: Suae an[norum] circiter 60, sepultus ad P: P: Franciscanos«, prim. krstne matice ljubljanske stolnice, XII, 317, 122 in repertorij krstnih matic stolnice, tom. XII. — V Nomina eorum in arena litteraria Victorum, De Anno M. DCC. XII / Qui Munificentiâ Inclytorum Ducatus Carnioliae Statuum Labaci / Die 3. Julij Anno M. DCC. XIII. Praemijs Donati funt..., gl. Dolničarjevo Miscelaneo P. IV, SKL, S II, je omenjen tudi Franciscus Carolus Polz, Carniolus Labacensis Nobilis. Bil je najbrž brat ali ožji sorodnik našega Janeza Krstnika Polca. To ime je, konkretno tudi v skladateljevem primeru, v krstnih maticah zabeleženo še kot Poliz. Nadaljnji biografski podatki tudi iz navedenih virov niso razvidni.

prej cisterijanski duhovnik v Kostanjevici. Ko so tam ta red odpravili, je deloval kot profesor v Stični ali v Ljubljani. O njem beremo, da je bil »mož enako velik kot duhovnik, pisatelj in glasbenik« in da je tudi skladal.[288] Kaj je ustvaril, Dolničar ni zapisal ne zanj ne za Jožefa Fortunata *Hočevarja* (Gotscheer). Ta se je rodil v Ljubljani 11. julija 1693[289] in je bil najbrž sin skladatelja Janeza Jurija Hočevarja. Ko je Dolničar končeval svojo Bibliotheco, je bil Jožef Fortunat Hočevar še zelo mlad. A že to, da ga je uvrstil med skladatelje, nekaj pove. Takrat je gotovo že skladal in je bil znan kot ustvarjalec. Za njegov poznejši razvoj ne vemo. Nekoliko izčrpnejše so navedbe za Jurija *Blatnika* (Blatnig, Wlatnig), ki se je rodil v Kranju leta 1693.[290] Kje se je izšolal in za kateri poklic, Dolničar ne omeni. Iz okoliščin sklepamo, da je bil muzik ali duhovnik ali pa oboje. V letu 1718 ga omenjajo arhivi v Gradcu kot skladatelja, ki je prispeval glasbo za tamkajšnje jezuitske šolske igre.[291] Kljub mladosti je imel tedaj očitno že precejšnjo skladateljsko prakso, kajti Dolničar poroča, da je napisal kompozicije »Missa concentibus adaptata« (Maša s spevi), »Miserere« (Usmili se), »Regina coeli« (Kraljica nebes)in »Salve Regina« (Zdrava, kraljica).[292] Avtor jih je gotovo ustvaril pred odhodom iz Ljubljane, bile pa so najbrž večglasne skladbe in so morda imele še instrumentalno spremljavo.

---

[288] »Franc[iscus] Xau[erius] Rhode, Ord: Exempti Cisterc[iensis] in Landstrass, professor, in lucem editus An: 1695. Vir aeque Religiosus, Litteratus ac Musicus,« prim. Thalnitscher J. Gr., Bibliotheca Labacensis publica.

[289] Ib.: »Josephus Fortunatus Gotscheer Labaci natus 11. Julij An: 1693«.

[290] Ib.: »Georgius Blatnig Crainburgen[sis] natus anno 1693«.

[291] Gl. geslo Graz (H. Federhofer) v MGG V, 1956, 735.

[292] Gl. Thalnitscher J. Gr., Bibliotheca Labacensis publica.

Ob koncu dvajsetih let 18. stoletja se je tem skladateljem pridružil še Jurij *Kurold.* Razen tistega, kar sem že doslej povedal, vemo o njem z biografskega vidika le še to, da je bil jezuitski študent in za duhovnika posvečen jeseni leta 1730.[293] Glasbeno se je izobrazil v ljubljanskem jezuitskem kolegiju. Domnevamo, da mu je oratorij »Die gehemte Reiss Francisci Xaverii in das Königreich China« (1730) spodbudil ustvarjalno voljo k še nadaljnjemu delu.

Razen teh, ki so bili v ožjem in širšem skladateljskem krogu, so bili gotovo še drugi ustvarjalci, o katerih viri, ki so zlasti za čas po Dolničarjevi smrti tako zelo pomanjkljivi ali jih največkrat sploh ni, ne poročajo. V Ljubljani pa so v tem obdobju kot skladatelji nedvomno delovali še drugi amaterji, jezuitski muziki in poklicni škofovski,[294] plemiški in nemara tudi mestni instrumentalisti.[295] Za zadnje je ta verjetnost spričo njihovega čedalje večjega upadanja manjša. Morda bodo nadaljnja raziskovanja kdaj odkrila še nova imena in dela.

Ob orisu ustvarjalnih prizadevanj tega obdobja naj se ustavim še ob muziku, ki z navedenimi skladatelji svojega časa že najbrž ni sodeloval, a je moral imeti z njimi nekaj zvez. Bržkone ga neposredno ni mogoče uvrstiti v prej omenjeni okvir, kaže pa, da v tedanjem ljubljanskem glasbenem delu ni bil zgolj slučajen sodelavec. To je bil Giuseppe Clemente *Bonomi,* kapelnik (»Maestro di Cappella«) kranjskega vicedoma, kneza Francesca Antonia Sigifrida della Torre e Valsassina. Za uprizo-

---

[293] Prim. gradivo v ŠAL; Smolik M., ib., 190. — Nadaljnje podrobnosti o Kuroldu doslej niso znane. Po posvetitvi se je gotovo posvetil duhovniškemu poklicu in deloval kje v ljubljanski škofiji. Za njegovo nadaljnje skladateljsko delo ni gradiva. Po začetnem uspehu pa je najbrž še delal.

[294] Prim. Cvetko D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, I, 307 ss.

[295] Ib., 285, 286.

ritev njegove opere (»tragedia per musica«) »Il Tamerlano«,[296] ki je bila leta 1732 v ljubljanski vicedomski palači, je bil natisnjen libreto. Ta vsebuje tudi baročno nasičeno posvetilo knezu. Potem ko mu je v njem zapel dolžno hvalo in slavo, je med drugim dejal, da ima s pričujočim delom namen počastiti potomce svojega genija v tej slavni vojvodini, kjer njegovim prednikom ni bila usojena samo zibelka, temveč so v njej mnogo stoletij tudi srečno živeli.[297] Iz tega moramo sklepati, da je Bonomijev rod potekal s slovenskih tal in je bil morda tudi skladatelj sam rojen kje na Kranjskem. Kaže torej, da ga smemo v slovensko glasbeno preteklost zapisati ne kot tujca, ki se je za krajši ali daljši čas ustavil v Ljubljani, temveč kot muzika, ki je bil v tesnejših zvezah s tem ozemljem. Žal še ne vemo, kako daleč so segale. Z reproduktivnim in produktivnim delom, ki ga je Bonomi opravil v prestolnici vojvodine Kranjske, pa je vsekakor dal prispevek, ki je tako ali drugače pozitivno vplival na razvoj in polet našega tedanjega glasbenega življenja. Še toliko bolj, ker je bil v prvi polovici 18. stol. pri nas edini in dotlej nasploh prvi znani

---

[296] Naslovni tekst: Il Tamerlano / Tragedia per Musica / Da rappresentarsi in Lubiana / Nel Palazzo del Vice Dominato l' Anno 1732 / Dedicato à Sua Eccellenza il Sig. Francesco Antonio Sigifrido, del Sacro Romano Imperio, Conte della Torre, e Valsassina, libero Barone di Croce, Signore di Plaiburg, Rattmanstorff, Anchen e Plonchenstain, Maggiordomo maggiore Ereditario nel Ducato di Carniolia, e della Marca di Slavonia, Maresciallo Maggiore Ereditario nella Contea di Gorizia, Cameriere, e Consigliere Intimo di Sua Maestà Cesarea, e Cattolica, e suo Vice-Domo nel Ducato di Carniolia ec. Primerek, ki ga je natisnil Girolamo Savioni v Benetkah leta 1732, gl. v Dolničarjevi zapuščini, SKL, Z IV, 1.

[297] V izvirniku: »... Con il presente però Drama non altro intendo, che cominciare ad onorare i deboli parti del mio ingegno in questo Inclito Ducato (ove i miei Antavi non solo ebbero in sorte di averne la Cuna, mà per più, e più Secoli goderono un felice soggiorno) ...«, gl. prav tam.

operni skladatelj. »Il Tamerlano« najbrž ni bil osamljen primer njegovega ustvarjanja na tem kompozicijskem področju.[298] Razen tega je že po svoji dolžnosti gotovo napisal še vrsto drugih kompozicij, ki so bile potrebne za muziciranje njegovemu knezu, »mecenu lepih umetnosti in vzvišnih znanosti«.[299]

Kako in koliko je bil morda Bonomi zvezan z akademijo filharmonikov, ne vemo, ker za to nimamo stvarnih podatkov. Le slutimo lahko, da v koncentriranem, intenzivnem kulturnem dogajanju ljubljanskega mesta skoraj ni mogel biti brez stikov z njo, naj so bili že taki ali taki. Ni izključeno, da je akademijski orkester igral tudi njegove skladbe. Vsekakor in ne glede na nedokazane medsebojne stike, ki jih vsebina in smisel akademijskih Leges dopuščata, je Bonomi posredno ali neposre-

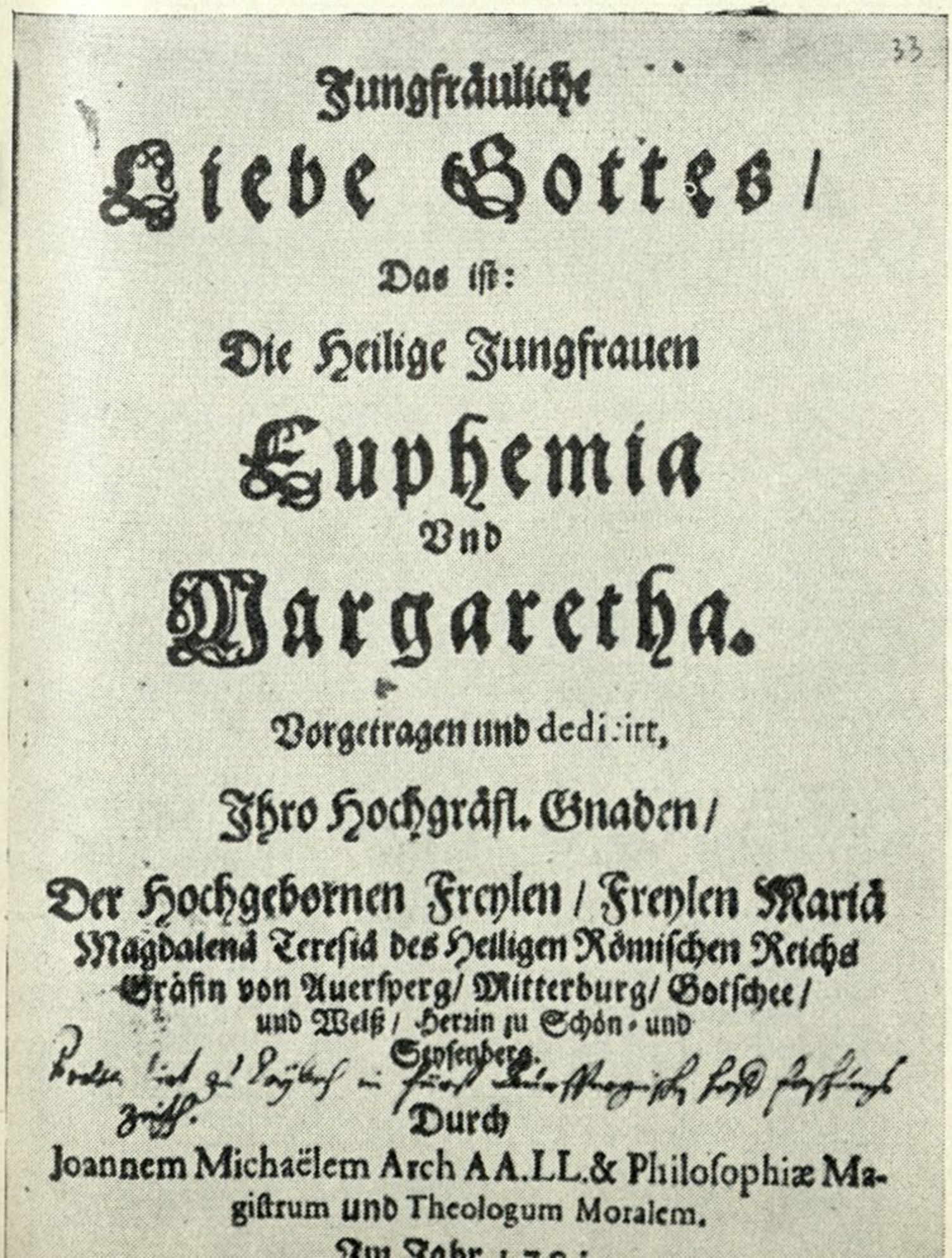
---

[298] Na str. 6 cit. libreta je Bonomi takole naveden kot skladatelj: »La Musica è Virtuosa fatica del sempre Celebre Signor Abbate D. Giuseppe Clemente de Bonomi attuale Maestro di Cappella di Sua Eccellenza il Sig. Francesco Antonio Sigifrido Conte della Torre, e Valsassina &c.

[299] Po uvodnih besedah, polnih dolžnega občudovanja knezove veličine, nadaljuje Bonomi v cit. dedikaciji tako: »Vaša milost se niste zadovoljili s sijajem svojih presvetlih, plemenitih prednikov. Ti so se vedno v dolgi vrsti stoletij odlikovali v vseh civilnih in vojaških stvareh in se povzpeli do tistih visokih časti, ki danes po dednih pravicah krasijo vašo najvišjega spoštovanja vredno rodovino in so vaša neizmerno bogata dediščina. Vi se hočete prav tako s tem, da ste se oklicali za mecena lepih umetnosti in vzvišenih znanosti, proslaviti, hočete postati slavni in znani za vsa stoletja v spominu izobražencev, ki so gotovo bolj kot kdor koli drug vredni, da ovekovečijo vaše ime...« V izvirniku: »Voi però Eccellenza non contento dello splendore de Vostri Illustri, generosi Antenati, che per lunga serie di Secoli hannosi sempre, e nelle Civili, e nelle Militari incombenze distinto, ed innalzato a quelle onorevolissime cariche, che ora per successione Ereditaria si rendono nella vostra riguardevolissima Famiglia decoroso, e richissimo Patrimonio, volete anche col dichiararvi Mecenate delle belle Arti, e dell' Ottime scienze rendervi, e famoso, e noto per tutt'i Secoli nelle memorie de' Letterati, che certamente più dell'altre di qualunque sorte si siano, vagliono eternare il Nome.«



Simbolna vinjeta
z imenom, geslom in grbom
J. B. pl. Höfferja
kot člana
Societas Unitorum
(v. Theatrum memoriae
nobilis)



33

Jungfräuliche

Liebe Gottes /

Das iſt:

Die Heilige Jungfrauen

Euphemia

Und

Margaretha.

Vorgetragen und dedi:irt,

Ihro Hochgräfl. Gnaden /

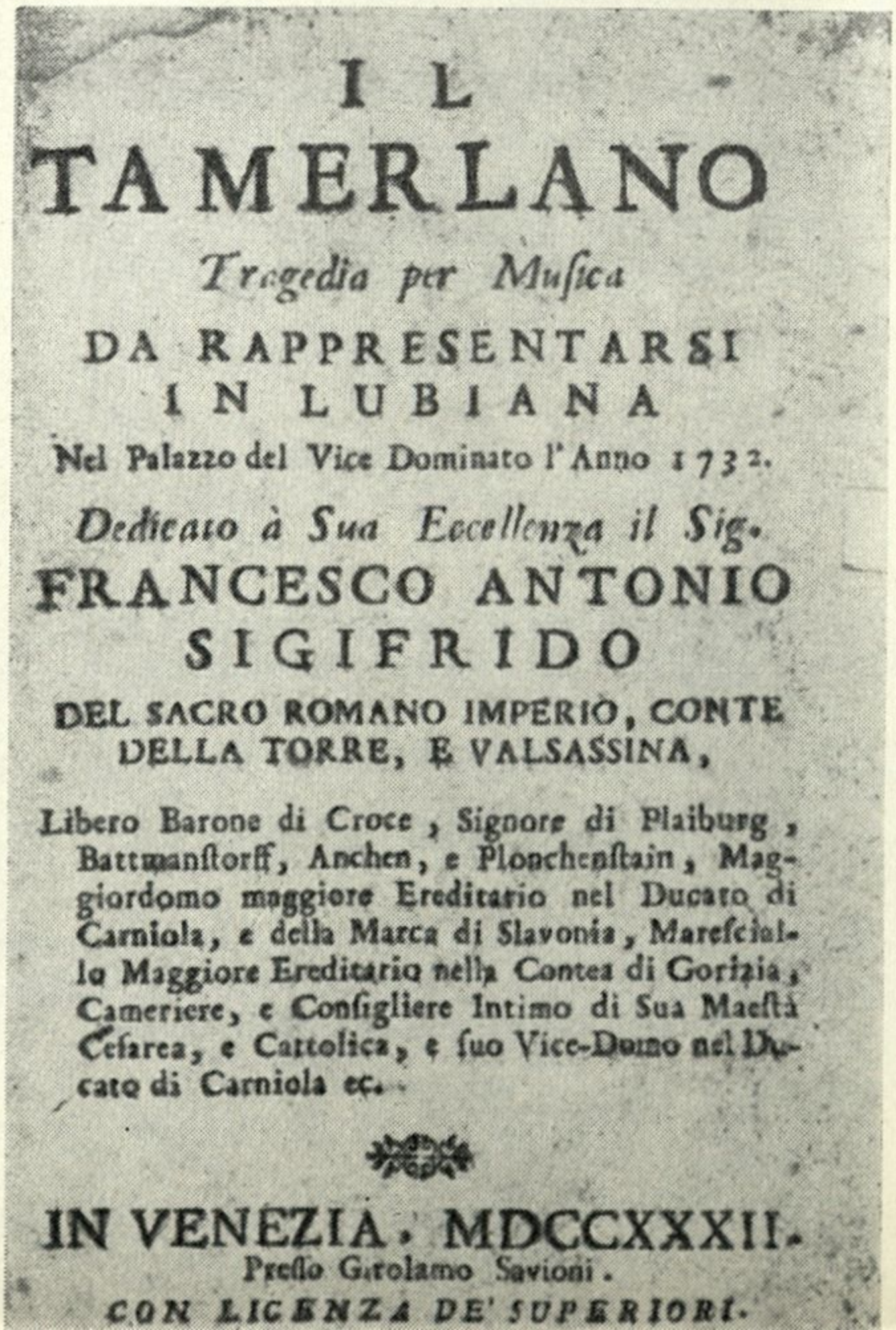
Der Hochgebornen Freylen / Freylen Maria
Magdalena Tereſia des Heiligen Römiſchen Reichs
Gräfin von Auerſperg / Mitterburg / Gotſchee /
und Welß / Herrin zu Schön- und
Sypfenberg.
Durch

Joannem Michaëlem Arch AA.LL.& Philoſophiæ Magiſtrum und Theologum Moralem.

Naslovni list sinopsisa
igre Jungfräuliche
Liebe Gottes
J. M. Arha
(primerek v SKL)



Simbolna vinjeta z imenom, geslom in grbom
W. K. A. Siberaua kot člana Societas Unitorum
(v. Theatrum memoriae nobilis)



I L
TAMERLANO
Tragedia per Muſica
DA RAPPRESENTARSI
IN LUBIANA
Nel Palazzo del Vice Dominato l'Anno 1732.
Dedicato à Sua Eccellenza il Sig.
FRANCESCO ANTONIO
SIGIFRIDO
DEL SACRO ROMANO IMPERIO, CONTE
DELLA TORRE, E VALSASSINA,

Libero Barone di Croce, Signore di Plaiburg, Battmanſtorff, Anchen, e Plonchenſtain, Maggiordomo maggiore Ereditario nel Ducato di Carniola, e della Marca di Slavonia, Mareſciallo Maggiore Ereditario nella Contea di Gorizia, Cameriere, e Conſigliere Intimo di Sua Maeſtà Ceſarea, e Cattolica, e ſuo Vice-Domo nel Ducato di Carniola ec.

IN VENEZIA. MDCCXXXII.
Preſſo Girolamo Savioni.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Naslovni list libreta opere
Il Tamerlano
G. C. Bonomija
(primerek v SKL)

dno nanjo vsaj toliko vplival, kolikor je koristilo nadaljnji utrditvi in poglobitvi tedanje stilne miselnosti. Tej se je nedvomno prišteval in najbrž poznal nove pridobitve glasbene umetnosti svojega časa, ki jih je v tem primeru v svojih ustvaritvah tudi realiziral. Vse to se je utegnilo kazati v načinu akademijskega delovanja in še zlasti v ustvarjalnih naporih Bonomovih sodobnikov na Slovenskem.

Možnosti za Bonomove zveze z akademijo filharmonikov se ponujajo še z druge strani. Razen pevcev in instrumentalistov knežje kapele so bili za izvedbo njegove opere najbrž potrebni še drugi muziki, ker je orkester bržkone zahteval številnejšo zasedbo.[300] Mestni in deželni muziki na splošno niso bili več na taki izvajalni stopnji, da bi se lahko spodobno vključili med knežje instrumentaliste in kvalitetno prispevali k reprodukciji. Morda le še ta ali oni od njih, v celoti pa vsekakor ne. Najbližji in najsorodnejši sodelavci so bili pravzaprav člani kake druge ljubljanske plemiške ali mogoče tudi škofovske kapele. Razen tega obstaja še možnost, da je Bonomi za instrumentalno izvedbo svojega »Tamerlana« pritegnil tudi posamezne fil-

---

[300] Kot izvajalci (»interlocutori«) »Tamerlana« so navedeni naslednji pevci in pevke: »attuale Virtuoso di Sua Ecc.za il signor Conte della Torre« Giuseppe Cabbiati (Tamerlano), Carlo Amaini (Bajazet), Paolo Vida (Andronico), Maria Cittadini (Irene) in »attuale Virtuosa« Rosa Poshin (Asteria), ki je bila najbrž iz rodu ljubljanskih Pošev, Roza Poš. Gl. cit. libreto, id. — Ta knežja kapela je imela torej poleg instrumentalistov tudi dva angažirana pevca, Cabbiatija in Poševo, druge pa je za to priložnost najela in so bili najbrž iz kake italijanske operne družine. Važna je ugotovitev, da Bonomijeve opere niso izvajali italijanski operisti, temveč domači, z gosti pomnoženi izvajalci. Pobudnik uprizoritve je bil knez della Torre, realizator pa Bonomi. Cittadinijeva in Vida sta pela tudi leta 1733, ko so v Ljubljani uprizorili (»Da rappresentarsi in Lubiana del Ducato di Carniolia / Nel Carnevale«) opero (»dramma per musica«) »Euristeo«, ki ji je glasbo napisal znameniti Giovanni Adolfo (Johann

harmonike. Zdi se toliko verjetnejša, ker je bil knez della Torre e Valsassina bržkone podpornik akademije in Bonomi plemiškega rodu, uprizoritev sama pa je bila namenjena predvsem visoki aristokraciji. Vse to je bilo v skladu s položajem, ki ga je v načelu imela akademija v ljubljanski družbi. Na rod filharmonikov, ki so morebiti sodelovali ob tej priložnosti, se gotovo niso ozirali. V poštev so prišli oboji, meščanskega in aristokratskega rodu.

Domneve, ki sem jo nakazal, ne morem dokumentirati, a se zdi za tedanjo glasbeno situacijo Ljubljane na moč verjetna. Kakor so namreč filharmoniki potrebovali zunanje sodelavce, kadar so izvajali večje, zlasti vokalno instrumentalne skladbe, tako jih je skoraj gotovo potreboval tudi Bonomi. Za kvalitetno izvedbo, ki jo je avtor »Tamerlana« želel in hotel in tudi posredoval, so bili poleg knežjih nujni še drugi instrumentalisti. Če so bili med njimi še filharmoniki, so morale biti tudi neposredne zveze med njihovo akademijo in Bonomijem. V tem primeru se teza o njegovih stikih z našimi tedanjimi skladatelji še okrepi. Nanje je vsekakor vplival in mednje se vsaj v širšem smislu lahko uvršča.

Adolf) Hasse. Drugi pevci so bili še Chiara Orlandi, Madalena Carrara, Giuseppe Alberti in Barbara Bianchi, ki je umrla v Ljubljani že 31. januarja tega leta. Primerek libreta gl. v Dolničarjevi zapuščini, SKL, E, št. 45. Kdo je bil nosilec izvedbe, ni navedeno. Lahko bi bili italijanski operisti, ki bi po tedanji navadi najeli domači orkester in katerih gostovanje nikakor ni izključeno. Libreto pa jih ne omenja in tudi ne impresarija. Glede na dejavnost kapele ljubljanskega vicedoma v letu 1732 se zdi mogoče in verjetno, da bi tudi »Euristea« izvedli ti, ki so uprizorili »Tamerlana«, in prav tako v vicedomski palači. Ne njih ne kraja izvedbe pa ne omenja libreto tako, kot beremo za izvedbo »Tamerlana«. Vendar navaja dva izmed pevcev, ki sta sodelovala že pri uprozoritvi leta 1732. Neposrednega dokaza pa ni ne v tej ne v oni smeri. K temu še prim. Škerlj St., ib., 30; Cvetko D., ib., 260 in op. 249.

RAZVOJNA VLOGA IN POMEN AKADEMIJE FILHARMONIKOV

Po Perizhofferjevi razlagi je povzročil usihanje akademije filharmonikov Anton Jožef grof Auersperg. Ne bi pa bilo pravično, če bi mu hoteli pripisati neposredno krivdo za njen zastoj, razpadanje in konec. Auersperg je bil res vnanji faktor, ki je zaustavil njeno delo, a bolj verjetno zaradi smernic od zgoraj kot zavoljo osebne pobude. Njeno usihanje pa je bilo v resnici posledica globljih vzrokov, ki niso vplivali samo na njen razkroj. Naj govori primerjava.

V začetnih desetletjih druge polovice 18. stoletja so izginjali tudi drugi činitelji, ki so imeli skozi dolgo dobo važno vlogo v ljubljanskem glasbenem življenju. Z dvornima dekretoma Marije Terezije iz leta 1754 in 1767 in z odločitvijo deželne vlade iz leta 1769 so postopno odpravili institucijo deželnih trobentačev,[301] ki so bili tako kot mestni muziki spričo čedalje večjih tehničnih in umetniških zahtev vedno manj zmogljivi in aktualni. Okostenela forma, ki so jo obdržali iz preteklosti, jim ni dovoljevala ne prilagajanja ne nadaljnjega razvoja in jih je že sama nujno vodila k odmiranju. Z odpravo jezuitskega reda je prenehalo tudi jezuitsko gledališče. V bogati in dolgi dejavnosti skozi vse 17. stoletje in začetek 18. se je izčrpalo in usihalo že nekaj časa sèm.[302] Z italijanskimi operisti ni moglo tekmovati, k prvotnemu pomenu pa se

---

[301] Prim. Cvetko D., ib., 285, 286.

[302] Ib., 326, 327. — Od dvajsetih let 18. stoletja naprej so podatki za ljubljansko jezuitsko gledališče manj obilni. Delalo je seveda še vedno, a ne več s tistim poletom in uspehom kot nekoč. V jezuitskem kolegiju pa so še v

tudi ni moglo vrniti. Oboje, mestne muzike in deželne trobentače na eni in jezuitsko gledališče na drugi strani je prerasel čas.

Čas je v podobnem smislu in zaradi sorodnih razlogov skoraj hkrati in analogno kot mnoge njene tuje vrstnice prizadel tudi akademijo filharmonikov. Pešanje ekonomske in politične moči plemstva, ki je bilo nujna posledica nastajajoče uradniške države in koncentracije oblasti v vladarjevih rokah, se je čutilo tudi v akademiji kot eminentno aristokratski instituciji. Sočasno je usihal tudi barok, zaradi katerega je akademija tako rekoč nastala in živela. Ne slučajno, temveč v vzročni zvezi z družbenim spreminjanjem so v glasbeni umetnosti nastajala nova naziranja, ki so malo pozneje vodila v klasicizem. Akademija se jim ni ne znala ne mogla prilagoditi, saj je bila organsko vezana na zahajajoči barok in odmirajoči fevdalizem.

Globlje in prave razloge za krizo, ki je nazadnje privedla do tega, da je akademija tudi formalno prenehala obstajati, je torej treba iskati predvsem ali pa izključno v teh, umetnostnih in družbenih momentih. Vsi drugi vzroki so bili z Auerspergom vred le vnanji in so imeli samo posredno vlogo. Neizbežni konec filharmonikov so morda le pospešili, nikakor pa ga niso povzročili.

Dokler med družbenim redom in glasbeno umetnostjo, se pravi med barokom in fevdalizmom, ni bilo nasprotij, temveč idejno soglasje in podpiranje, pa je bila akademija filharmonikov upravičen in pomemben sad svojega časa. Njena dejavnost, ki sicer ni bila vedno enakomerna, a ji bolj ali manj lahko sledimo ves čas, je intenzivno trajala več ko štiri desetletja. V tem razmeroma dol-

---

sredi in na začetku druge polovice 18. stoletja intenzivno gojili glasbo. Kot izvrsten muzik se za časa od 1766 dalje navaja tudi jezuit Franc I(n)singer de Paula, ki je bil rojen neznano kje okrog 1720 in umrl jeseni 1773 v Ljubljani. Prim. SBL III, 1928, 363.

gem razdobju je ta institucija značilno posegala v glasbeno dogajanje ljubljanskega mesta. Njena prizadevanja so tekla v več smereh. Pregledamo in ocenimo jih lahko z raznih vidikov.

Značaj in bistvo njenih pravil sta ji dala pretežno reproduktivno funkcijo. Ta se je ob vstopu v 18. stoletje in v njegovih prvih desetletjih kazala nekoliko drugače kot v preteklosti. Tudi pred nastopom akademije so bile možnosti za glasbeno reprodukcijo; opravljale so jo razne plemiške kapele, k nji so prispevali še škofovski muziki. Njihovo področje pa je bilo zelo ozko. V bistvu so služili le tistemu, ki jih je vzdrževal in jim kot sočasni protektor določil tudi način dela, se pravi knezu ali škofu in drugim osebnostim aristokracije in klera, njim samim in njihovim gostom. Nekoliko širše, a obenem precej drugačno je bilo področje mestnih in deželnih muzikov, ki reproduktivno tudi niso bili toliko pomembni. Muzikalni korpus jezuitskega gledališča je opravljal podobne naloge kot drugi reproduktivni ansambli, a ni bil samostojen in je imel le omejeno, spremljevalno funkcijo.

Z vstopom akademije filharmonikov v ljubljansko glasbeno življenje so se vse oblike glasbenega dela bolj ali manj enako nadaljevale in se bistveno niso spremenile, dokler je trajala fevdalna družba in se je v njej in z njo držal barok.

Tudi akademija je bila v glavnem podvržena tem razvojnim zakonitostim, v način svojega glasbenega dela pa je vendar vnesla nekaj novega. Njeno muziciranje ni veljalo le filharmonikom in njihovemu najožjemu krogu, ne samo aristokraciji in ne zgolj vernikom ob raznih pomembnih cerkvenih slovesnostih. Tudi ni bilo namenjeno samo vsakoletnim regatam, ki so bile sicer za širši krog, a ne toliko za poslušalce kolikor gledalce in tudi med njimi vendarle predvsem za plemstvo. V tem primeru muziciranje ni imelo razvojnega pomena in umetniškega namena. Šla mu je le stranska vloga

in po tej strani ni vneslo v dotedanji način glasbenih prizadevanj nobenih bistvenih sprememb. Razvojno pa vsekakor lahko priznamo nekaj veljave izvedbam oratorijev, serenadam, koncertom in drugim oblikam javnega akademijskega nastopanja, kakor koli so ga že imenovali. Čeprav se tudi to še ni raztegnilo v kdove kakšno širino, že predstavlja prvi korak k prenosu glasbene umetnosti iz zaprtih dvoran na odprt prostor. Poslušalci iz širših vrst so zdaj imeli prvič priložnost poslušati novejše in nove kompozicije koncertnega karakterja.

Ti nastopi so bili sicer redki in krog poslušalcev je bil še vedno zelo omejen. Širše plasti zaradi pomanjkanja izobrazbenih možnosti namreč takega muziciranja niso mogle sprejemati in uživati in se ga zato v večjem številu gotovo niso udeleževale. Visoka umetnost je bila privilegij tistih, ki so imeli vse pogoje, da so jo lahko temeljito spoznali, aristokracije, klera in bogatih meščanov. Vsem drugim pa je bila taka glasba bolj ali manj nedostopna, čeprav so se spričo obetajočih se družbenih sprememb njena vrata počasi odpirala in so formalno dobili tudi ljudje iz nižjih socialnih plasti možnost, da so jo včasih poslušali.

Že to je v tedanji družbi nekaj pomenilo in zavrtelo kolo časa naprej, čeprav še ni steklo tako, kot vidimo po nekaterih progresivnejših zahodnoevropskih deželah. Tudi javni nastopi akademije filharmonikov se niso razvili v tiste oblike javnega muziciranja kakor na primer ob koncu 17. in v prvih desetletjih 18. stoletja ponekod v Angliji, Franciji in Nemčiji. Zaradi svoje družbene pogojenosti in splošnih razmer, ki so obvladovale tudi kulturno življenje tedanje Avstrije, akademija ni mogla učinkovito izkoristiti tega, kar je tako uspešno začela. Njeni javni nastopi so ves čas ohranili obliko, kot so jo imeli v začetku, in niso privedli do javnega koncertiranja, ki bi omogočilo in pospeševalo širjenje glasbe navzven, obenem pa bi bilo v oporo razvijanju novih umetnostnih tendenc

in naprednejših družbenih klic. Bilo je še prezgodaj, čas še ni bil dozorel in akademija s te strani ni postala in tudi ni mogla postati nositeljica tega, v zahodnoevropski glasbeni umetnosti se prebujajočega in vedno pomembnejšega poslanstva. Četudi ji ni bila naloga le exercitium inter parietes in prijetno muziciranje za plemstvo, temveč tudi actus publici,[303] je to še vedno ozko razumela ali se vsaj ni zavedala, kaj bi lahko storila, če bi bili v ta namen izpolnjeni vsi potrebni pogoji in bi si zanj še bolj prizadevala. Javno koncertiranje je moralo še dolgo čakati na pravo obliko, s svojimi javnimi nastopi pa je akademija vendar ustvarila njegov zametek.

V svojih prizadevanjih, ki sta jih podpirala tako aristokracija kot visoki kler, je sprejemala spodbude od drugod in svoje skušnje dajala drugim. Zato lahko razumemo tudi sodelovanje filharmonikov s škofovskimi, plemiškimi, mestnimi in deželnimi muziki, ki ga lahko zasledimo tu pa tam med njenim delovanjem. Teh zvez akademiji brž-kone niso narekovale samo tehnične potrebe, temveč tudi bolj ali manj skupni značaj dela. Ta je vsaj v omejenem smislu nujno zbliževal muzike raznih institucij, naj so bili ti amaterji ali profesionalci, takega ali drugačnega stanu, tega ali onega nacionalnega porekla. Tudi nacionalnost še ni bila v tem trenutku aktualna. V akademiji, ki jo je ves čas do njenega konca vodila aristokracija, so se družili vsi ne glede na to, od kod so prišli. Bolj kot nacionalna sta bili važni razredna in pokrajinska pripadnost. Precejšnja širina glede prve in nezainteresiranost za drugo, oboje je akademiji omogočilo nadaljevanje univerzalističnega duha, ki se je tu

---

[303] Cit. dvorni komisiji je Perizhoffer med drugim poročal tudi to, da »Academia Labacensis« ni imela za cilj le »dass Exercitium Musices inter parietes, und die angenehme diversion unter dem Adel, als auch die actus publici«, prim. cit. gradivo v DAS, LIT. A, 1, poročilo z dne 22. oktobra 1767.

še držal, v zahodni Evropi pa ga je polagoma že nadomeščal nacionalizem. Spričo kozmopolitske miselnosti je bila akademiji gojitev umetnosti prva in zadnja naloga, vse drugo je bilo v ozadju.

Tako so lahko med ljubljanskimi glasbenimi ali za glasbo si prizadevajočimi institucijami nastali tesnejši stiki, ki so po eni strani vplivali na prikazano sodelovanje, po drugi pa na prenašanje in izmenjavanje dosežkov. Vse to se je pozitivno kazalo pri kvaliteti posameznih muzikov in korpusov in na njihovi izvajalni ravni. Že medsebojno primerjanje je spodbujalo k posnemanju in sodelovanju. Gradivo dovoljuje misel, da so bili akademijski nastopi zgled za druge ansamble, ki so se tako ali drugače in v tem ali onem okviru ukvarjali z reprodukcijo. Seveda pa je tudi akademija sama opazovala, kaj se dogaja v ljubljanskem glasbenem svetu in drugod, in rezultate svojih opazovanj porabljala v svoj prid. Čeprav so druge institucije sestavljali večinoma poklicni muziki, ji niso bili tekmeci, ki jih ne bi mogla dohiteti ali celo prerasti. Še manj bi mogli biti to jezuitski muziki, italijanski operisti pa za to obdobje najbrž ne pridejo kaj bolj v poštev. Izdatneje so izkazani šele za takrat, ko se je začela intenzivnost akademijskega dela že končevati. Iz virov sklepamo, da je imela akademija v tedanji glasbeni Ljubljani dominanten položaj, ki se ga je zavedala in ga je hotela tudi obdržati. Tudi to jo je sililo, da je napela svoje moči in uresničevala svoje naloge tako, kot so narekovale okoliščine. Ta situacija je bila zanjo karakteristična za prva štiri desetletja 18. stoletja in je bila posledica umetniških hotenj in družbenih zakonitosti.

Akademija je združevala amaterje,[304] ki po svojih sposobnostih in zmogljivostih najbrž niso za-

---

[304] Perizhoffer pripoveduje, da so bili pripravljeni za sodelovanje v APh »in verschiedener Musique wol Erfahrne, so wol Höchern, als Mindern standes Jedoch

ostajali za poklicnimi muziki. Zato je lahko uspešno opravljala svoje delo in v reprodukciji dosegla ugodno raven. Te ne izpričujejo samo poročila, temveč tudi dejstvo, da ne bi mogla toliko časa voditi, če bi njeno delo ne bilo kvalitetno. V tem primeru pa tudi ne bi imela ugledne pozicije, o kateri lahko tolikokrat izvemo iz raznih virov.

Akademijski orkester in zbor sta se orientirala v kompozicijske zvrsti, ki jih je zahteval razvoj in so bile aktualne v ljubljanskem okviru. Serenade in koncerti, razkošno sodelovanje v cerkvi in pri raznih imenitnih posvetnih priložnostih, izvajanje oratorijev in kantat in najbrž tudi trio sonat in drugih podobnih skladb, vse to govori o tem, da se je akademija posvetila posvetni in cerkveni ustvarjalnosti in gojila orkestralno, vokalno-instrumentalno in komorno glasbo, vse, kar je bilo tipično za to razvojno obdobje glasbene umetnosti. Ali se je specifično ukvarjala tudi z vokalno glasbo, ne vemo, ker viri o tem niso zapustili zanesljivega in podrobnega gradiva. Najbrž je delovala tudi v tej smeri, kolikor je bilo potrebno za cerkev. Vendar so bile možnosti s te strani manjše, ker je tudi v cerkveni umetnosti vokal skoraj redno spremljal instrumental, ki je prvega preraščal in vedno bolj prevzemal vodilno vlogo. Iz tega, kar vemo o akademiji, je razvidno, da so ji bile najbolj pri srcu vokalno-instrumentalne in čiste instrumentalne skladbe. Ta njena usmeritev se sklada z značilnost-

---

noble Personnen von Achtsamckeit mit Ihrer virtu«, ti pa so bili »fürsten, grafen, freyherrn, Praelaten, Bräbste, Pfarrer, und Viele derley Inn- und ausländische vornehme Geist, und Weltliche . . .«, ib. — Zanimivo je še, da v APh sprva pojem amaterja še ni bil popolnoma jasen. Pozneje se je seveda pokazalo, da so jim bili pojmi amater, diletant in ljubitelj glasbe identični. Poznali pa so finese med temi, ki so delali kot izvajalci, in tistimi, ki so bili le poslušajoči ali podporni člani, kakor koli so jih že imenovali.

mi dobe, ki je dajala instrumentalni glasbi odločno prednost. Zlasti je bilo to razločno v tisti razvojni fazi glasbenega baroka, v katero sodi tudi delovanje akademije filharmonikov.

Vse kaže, da je šla akademija z reproduktivnega vidika vzporedno z razvojem tedanje zahodnoevropske glasbene umetnosti. Svoja prizadevanja je v splošnem izoblikovala tako, kakor so jih drugod.[305] Kakor pa je bila v tem vštric z drugimi deželami, tako je bila tudi glede na stilno usmeritev.

Akademija filharmonikov je obstajala in delovala v času, ko se je v glasbeni umetnosti ustalila tonaliteta, ko so poudarjali tehniko kontrapunkta in zvečali razsežnost izraza, ki se je čedalje bolj barval tudi z nacionalnimi elementi. Opera se je še izpopolnila, ob njej pa so se razvili oratorij, kantata, solo sonata, trio sonata, komorni duo, preludij, fuga, koralna fantazija, concerto grosso, solistični koncert. Oboje, razrast form in koncertnega stila, je prineslo nove razvojne možnosti in postavilo velike zahteve glasbeni produkciji in reprodukciji.

Koliko in kako je naša akademija sledila tej razvojni situaciji, pove gradivo. Iz njega je razvidno, da se je reproduktivno orientirala tako, kot je zahtevala doba. Za svoje nastope, naj so bili tu ali tam, je najbrž uporabljala tudi skladbe, ki so nastale v zgodnjem in srednjem baroku, poleg njih

---

[305] Ko je Keesbacher omenil APh, je zapisal tudi tole: »Ist es bei allen diesen Reflexionen nicht auffallend, in Laibach eine Musikgesellschaft entstehen zu sehen, schon im Jahre 1702, also 91 Jahre früher, als das Konservatorium in Paris...«, gl. ib., 9. — Če pustimo ob strani zgrešeno letnico ustanovitve, pa ne moremo mimo razlage, ki kaže, da je bila APh Keesbacherju nekaj takega kot konservatorij. Tako pojmovanje seveda ni pravilno. Pozneje so sicer privzele naziv »akademija« najvišje oblike glasbenega šolstva. Tega značaja in namena pa akademije prvotno niso imele, tudi ne ljubljanska APh.

pa še stvaritve te razvojne faze glasbene umetnosti, ki jo imenujemo pozni barok. Viri to trditev podpirajo.[306]

Baročna orientacija je razvidna iz strukture akademije, ki se je razločno naslonila na italijanske vrstnice druge polovice in konca 17. stoletja in je gotovo prevzela tudi njihove nadaljnje dosežke.[307] Dokazujejo jo tudi načini in oblike akademijskega dela, vsi drobni viri od pravil iz leta 1701 in v italijansko umetnost zagledane Höfferjeve osebnosti[308] vse tja do izvedbe Reutterjevega oratorija in slavnostne kantate na čast knezoškofa Ernesta grofa Attemsa.

Posredno in delno tudi neposredno jo potrjuje še kompozicijsko delo, ki se je stilno prav tako usmerjalo v barok te razvojne faze in se neverjetno razraslo. Ustvarjalni razmah najbolj nazorno priča o vplivu, ki ga je nanj imela akademija filharmonikov. Saj se je zanj gotovo zavzela tako ali vsaj podobno, kot so se za domačo ustvarjalnost zavzele druge akademije povsod, kjer so delovale. V tem ji gre nedvomna zasluga, ki pomembno veča tehtnost njenega prispevka k razvoju tedanje glasbe

---

[306] Omenil sem že, da se sporedi niso ohranili, in poskušal sem rekonstruirati vsaj njihovo splošno fiziognomijo. Ta je nedvomno sledila drugim zgledom in se od tujih primerov ni mnogo ločila. Koncert v Lillu je n. pr. 1747 obsegal Prolog de Phaeton (Lully), neko Simphonie, Air Italien, Fragment du Premier acte de Jephté (Montéclair), spet Symphonie in Credidi propter locutus sum (psaume XCV) mis en musique par M. Bordery, Maître de musique du Concert, gl. Lefevbre L., Le Concert de Lille, Lille 1908, 21. Poudarek je na skladbah domačih avtorjev, ki jim je najbrž tudi naša APh v mejah danih možnosti posvetila ustrezno pozornost. K temu še prim. literaturo, ki sem jo citiral v zvezi z italijanskimi in francoskimi akademijami.

[307] Tudi Perizhoffer je zapisal, da je Höffer ustanovil »Eine Academia Philharmonicorum ad exemplum Wälschlands«, prim. cit. vir. v DAS, LIT. A, 1.

[308] Prim. še Cvetko D., Höffer, Johann Berthold v., MGG VI, 1957, 514—515.

na Slovenskem. Število skladateljev, ki so se razvili in delovali na domačih tleh in izšli iz slovenskega ali na Slovenskem bivajočega tujega elementa, se je naravnost presenetljivo zvečalo. Akademija jim je najbrž v večini primerov s svojo reproduktivno dejavnostjo omogočila izvedbe in jih spodbudila k intenzivnim prizadevanjem. Skladateljska emigracija, v katero smemo morda šteti tudi Amandusa Ivančiča, se je zato občutno skrčila.[309] Od reformacije in Hrenovih časov sèm še ni bilo take priložnosti kot zdaj, ko so se reproduktivni muziki in tudi skladatelji lahko bolj zaposlili doma in jih potreba ni nujno gnala v tujino. V primerjavi s preteklostjo so bile v tem obdobju razvojne možnosti neprimerno ugodnejše, zato tudi učinki večji in obsežnejši.

Baročna usmeritev produkcije in reprodukcije postavlja še vprašanje, kateri idejni liniji, južni ali severni, se je pridružilo glasbeno delo na Slovenskem, naj gre že za delo, ki ga je opravljala akademija filharmonikov ali katera koli druga institucija, ali pa delo tedanje skladateljske generacije širšega ali ožjega akademijskega kroga začetka ali dvajsetih in tridesetih let 18. stoletja. Glede na okoliščine, v katerih je nastajalo, po vsej verjetnosti še ni vsebovalo nacionalnih tipičnosti, ki so sicer bolj ali manj že značilne za nekatere druge

---

[309] Ivančičevo narodnostno poreklo je zaradi pomanjkljivega gradiva še sporno in ga ne moremo precizno določiti. Nemara so bili še drugi skladatelji slovenskega rodu, ki so delovali v tujini, vendar za to dobo in v tej smeri ni konkretnejših podatkov. Instrumentalisti, ki so izšli iz slovenskega elementa, so seveda tudi še zdaj delovali v raznih tujih glasbenih kapelah, a ne več v tolikšnem obsegu kot nekoč. Vsaj dosedanja raziskovanja govorijo v korist tej trditvi, ki jo še podpira dejstvo, da so se s tehničnega vidika glasbene razmere na Slovenskem občutno izboljšale. K temu prim. Cvetko D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, I, 288 ss, 324 ss. in III, 453—456, op. 485.

kulture in tudi s te strani dopuščajo diferenciranje baročne glasbene umetnosti.

Gradivo govori za ugotovitev, da se je celotno glasbeno delo s tem vred, ki ga je pokazala akademija filharmonikov, orientiralo v italijanski in ne v severni, posebej še nemški barok. Tudi to smemo reči, da si je prav akademija prizadevala za takšno orientacijo, ki jo razlaga in utemeljuje neposredna bližina italijanskega ozemlja, tradicija, zgledovanje po italijanskih akademijah, šolanje mnogih, za razvoj našega tedanjega glasbenega življenja pomembnih izobražencev na univerzah in v plemiških kolegijih italijanskih mest, intenzivno pritekanje italijanskih skladb in podobno.[310] Slovensko ozemlje razen štajerske in koroške pokrajine že prej ni nič dobivalo iz tedanjih avstrijskih središč. Toliko manj je bilo to mogoče in potrebno zdaj, ko je bila Ljubljana že nekaj časa vedno izrazitejši kulturni center z izdatnim glasbenim življenjem in ni vplivala le na vso vojvodino Kranjsko, temveč precej tudi na drugo slovensko ozemlje. V tej zvezi je še zanimivo in za primerjavo značilno, da so bila mesta, kot na primer Salzburg, Innsbruck, Gradec in tudi Dunaj, sama pod močnimi vplivi italijanskega baroka. Nemški stil si je sicer na avstrijskem teritoriju hotel utreti pot, a se mu to ni kdove kaj posrečilo. Razen manjših njegovih in zlasti italijanskih vplivov so se tu uveljavljali še vplivi francoskega stila, vse tri pa je zlil v sintezo dunajski dvorni kapelnik Johann Joseph Fux, ki predstavlja vrhunec in sočasni konec nekakšnega

---

[310] Prim. še gradivo v NUK, M. (tiski in rokopisi iz prve in iz začetka druge polovice 18. stoletja) in SKL (Dolničarjeva Miscelanea, Thallmainerjev katalog). — Naj iz komparativnih razlogov omenim še, da APh ni iskala vzorov v takih tipih, kot so bili collegium musicum, kantorije, gilde in podobna združenja. Tudi ta so sicer gojila glasbo, a so se od akademij organizacijsko in razredno precej razlikovala.

avstrijskega baroka.[311] Vendar ta ni segel v Ljubljano in tudi v drugih tedanjih avstrijskih glasbenih središčih ni bistveno zmanjšal vloge italijanske glasbe.

Stilni vplivi s severa torej niso ali vsaj izdatneje niso pritekali na slovensko ozemlje. Zato tudi niso bili pomembni. Tu so se utrdila naziranja italijanskega baroka, ki so obvladala celotno razdobje, v katerem je živela akademija filharmonikov, ne glede na to, kje je teklo glasbeno delo.

Ti vplivi so se mogli uveljaviti pri nas predvsem zaradi orientacije, ki je videla v italijanskem baroku duhovno soroden, napreden in privlačen umetnostni pojav. Iz tega razloga se mu je odprla svobodna in zmagovita pot tudi drugje, skoraj čez ves evropski kontinent. Drugačno pojmovanje bi bilo pač zgrešeno. Kot so ga drugod sprejemali zaradi tega in v tem smislu, ga je sprejela tudi Ljubljana in z njo slovenska dežela. Odmeval je v umetni in ljudski posvetni in cerkveni ustvarjalnosti,[312] izrinil vokalno glasbo ali jo podredil instrumentalni tudi na podeželskih cerkvenih korih; iz knežjih dvoran, škofovske palače in osrednjih ljubljanskih cerkva, kjer se je glasil v izvirni obliki in interpretaciji, je modificiran segel tudi med preproste ljudi. Zajel je tako rekoč vse, ki so se udeleževali glasbenega življenja in kar se je glasbenega dogajalo na slovenskih tleh ob koncu 17. in v večjem delu 18. stoletja.

Akademija filharmonikov ni bila edina, ki je pomagala baroku, da se je čudovito razrasel in si pridobil trdno pozicijo v glasbenem doživljanju, reprodukciji in snovanju na Slovenskem.[313] Skoraj vso prvo polovico razsvetljenega stoletja pa je bila

---

[311] Prim. geslo Österreich (splošni del, Kärnten, Salzburg, Steiermark) v MGG IX, 1961 (H. Federhofer).

[312] Gl. Cvetko D., ib., I, 308 ss.

[313] Gl. gradivo v MKL, SKL, MAL, ŠAL in DAS in prim. druga dosedanja izvajanja.

njena vloga tako izrazita in močna, da ji smemo za ta čas pripisati vlogo najpomembnejšega faktorja pri širjenju in uveljavljanju baroka. Posredno in tudi neposredno se je njen vpliv razodel še v razgibanih, v širšem smislu baročno usmerjenih glasbenih prizadevanjih zunaj prestolnice,[314] pa v slovenskih cerkvenih pesmaricah, ki so nastale v prvi in na začetku druge polovice 18. stoletja in kažejo v preprosti melodiki svojih napevov snovalcu in namenu prikrojen odsev baročnega čustvovanja.[315]

Ljubljanska akademija filharmonikov je bila prva te vrste na ozemlju zunaj romanskega in anglosaškega prostora. V nasprotju z italijanskimi in

---

[314] Cerkvena glasbena praksa je v baročnem razdobju cvetela tudi v manjših slovenskih krajih, kot na primer v Kranju, Škofji Loki, Idriji, Kamniku, Ptuju, Novem mestu, Celju, in podobno kot prej tudi drugod po Slovenskem. Gornji grad sicer ni imel več iste vloge kot nekoč. Njegov Collegium Marianum pa je še vedno dajal v glasbi izobražene in baročno usmerjene duhovnike, ki so odhajali v najrazličnejše kraje slovenskega ozemlja in v njih širili to, kar so spoznali v svoji matični instituciji. Za razvoj in stilno usmeritev tedaj glasbeno razgibanega Kamnika si je pridobil mnogo zaslug operoz in morda tudi član APh Maksimilijan Leopold baron Rasp, ki je bil tu župnik v razdobju 1699—1742. Deloval je tudi glasbeno in utrdil tradicijo, ki je koristila tudi zadnjemu slovenskemu baročnemu skladatelju Jakobu Zupanu. K temu prim. Pokorn Fr., Gradivo za zgodovino Stare Loke in Škofje Loke, ms., ŠAL; Arko M., Idrijski organisti, CG LII, 1929, 55, 56; Pohlin M., ib., 53; Rakuša Fr., Slovensko petje v preteklih dobah, Ljubljana 1890, 26; Cvetko D., ib., 274 ss, 308 ss; SBL IX, 1960, 34, 35.

[315] Te so Ahaca Steržinarja »Catholish Kershanskiga Vuka Peissme« (1729), rokopisna pesmarica Franca Mihaela Paglovca (Cantilenae variae parti[m] antique parti[m] novae in hunc libellu[m] transcriptae, 1733, 1744) in »Missionske Catholish karshanske Pejssme« (1752) Primoža Lavrenčiča. V vseh se kaže večji ali manjši smisel za baročno figuriranje. Prim. Cvetko D., ib., 313—316. Naj še omenim, da je bil tudi Steržinar (Achatius Stersinar) med glasbeniki, ki so 1693 sodelovali pri uprizoritvi igre »Kindliche Trey in Florinda Spanischer Infantin, Alphonsi vnd Constantiae Tochter» v ljubljanskem jezuitskem gledališču. Prim. gradivo v SKL.

francoskimi vrstnicami se je imenovala po latinsko. Morda je hotela s tem poudariti svoj kozmopolitski namen in pomen, ki se je kazal tudi v raznih podrobnostih njene strukture in njenega dela.

Njeni rezultati so bili v skladu z danimi možnostmi in mejami. Ljubljana ni bila rezidenčno mesto vojvod, nadvojvod, kraljev, cesarjev in nadškofov. Podobno kot drugod na Slovenskem so bili v njej aristokratski dvorci redkejši. Na splošno so bili manj premožni in tudi katedrala in škofovska palača nista bili tako bogati kot njune vrstnice marsikje v tujini. Baročno glasbo pa sta širila in gojila tudi na Slovenskem plemstvo in cerkev. Pri teh prizadevanjih je delno sodelovalo že tudi meščanstvo, ki je bilo seveda še vedno v ozadju.

Čeprav je bila torej naša glasbena situacija v načelu ravno taka kakor v zahodnih deželah, se je vendar od nje v marsičem razlikovala. Dosežki pa so bili navzlic temu relativno obilni. Specifično slovenski glasbeni barok se menda sicer ni razvil. Glasbena dejavnost nasploh še ni imela takega poleta kot ponekod v tujini. Koncerti niso bili tako razkošni in tu niso delovali skladatelji, ki bi imeli tako ali vsaj sorodno razvojno vlogo in umetniško vrednost kot Rameau, Bach, Händel, Lully, Pergolesi, oba Scarlattija, Purcell in še kdo od njihovih manj pomembnih sodobnikov. V Ljubljani in na Slovenskem vsega tega ni bilo in ni moglo biti v takem stilu. Splošne razmere niso bile tako spodbudne, tehnične možnosti so bile ožje in mnogo skromnejše. Narodnostni faktorji niso sodelovali v glasbenem vrenju te dobe, saj se še niso rodili niti kot problem. Kljub temu se je tudi v teh okoliščinah produktivno in reproduktivno delo izredno razmahnilo. Njegovih storitev ne po obsegu ne po kvaliteti seveda ni mogoče vzporediti z uspehi zahodnoevropskega glasbenega baroka. Stilno pa so se z njim skladale, kar priča, da glasbena dejavnost na Slovenskem z idej-

nega vidika razvojno ni zaostajala. V evropski okvir se je vključila kot njegov sestavni del.

Glasbeni barok je svoje delo strnil z drugimi umetnostnimi prizadevanji te dobe. V primerjavi z likovno umetnostjo se njegov razvojni proces razlikuje toliko, da so domači slikarji nastopili nekoliko pozneje kot domači skladatelji. Ko so prvi še razvijali svoje ustvarjalne moči, se je v domači ustvarjalnosti glasbeni barok že umikal vedno bolj razvidnim predklasicističnim naziranjem. Kljub temu so se — in zdaj še bolj kot prej — razrasla gostovanja italijanskih operistov, ki so v začetku druge polovice 18. stoletja obvladala ljubljansko operno uprizarjanje in mu pozneje v Stanovskem gledališču še dolgo narekovala baročno linijo.[316]

Ko je odmirala akademija filharmonikov, ki je precej preživela akademijo operozov, so bili stilni tokovi na Slovenskem v glasbi potemtakem bolj zapleteni kot v likovni umetnosti. V prvih desetletjih tega stoletja pa je vse umetnostne veje vezala skupna ideja, ki je posredovala Ljubljani podobo vitalnega baročnega središča in po svoje zasejala duh baročne čustvenosti tudi drugod na Slovenskem. Vanjo je akademija filharmonikov dala pomemben delež. Pri nas baroka sicer ni začela šele ona, ker sledimo njegovim klicam že vse v dvajseta leta 17. stoletja.[317] Z napori za obliko-

---

[316] Prim. Cvetko D., ib., 264 ss.

[317] Zgodnjebaročne tendence kaže že Inventarium Librorum Musicalium Ecclesiae Cathedralis Labacensis iz leta 1620. O pritekanju baročne glasbe v 17. stoletju govorijo zatem šele poročila o operni uprizoritvi v Auerspergovem ljubljanskem knežjem dvorcu. Primerov, ki bi izpričali baročno orientacijo pred APh, bi bilo brž kone precej več, če bi se bili viri ohranili. Prim. v zvezi s tem že cit. literaturo in izvirno gradivo v ASK; nadalje še Cvetko D., Ein unbekanntes Inventarium Librorum Musicalium aus dem Jahre 1620, Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958, Kassel—Basel—London—New York 1959.

vanje estetske fiziognomije tedanjega izvajalca in poslušalca in z razločnimi vplivi na smer in rezultate domače ustvarjalne misli, ki označujejo obdobje njenega intenzivnega dela, pa je vodilno posegla v dogajanje svojega časa. Postala in bila je glavna nositeljica glasbenega baroka, ki mu je bistveno pomagala k najsijajnejšemu vzponu, kar ga je ustvarjalno in delno tudi poustvarjalno doživel na slovenskih tleh.

Résumé

Les conditions d'évolution. Lorsque, dans la musique occidentale, se conclue la période du baroque moyen et commence la phase du baroque avancé, évolue, en accord avec les possibilités et les conditions données, une activité musicale aussi en Slovénie. Il est vrai que les données pour la seconde moitié du 17e siècle sont plutôt modestes, de même pour la pratique dans le domaine de la musique religieuse que pour celle de l'activité du théâtre des jésuites, des musiciens de la ville, des trompettes provinciaux et des représentations d'opéras. Ce qui cependant est sûr, c'est que cette activité avait lieu. Car il est impossible de croire que, par exemple, la représentation d'un opéra italien qui eut lieu en 1660 dans le palais du prince d'Auersperg à Ljubljana, ait constitué un phénomène isolé, pour de longues décades. Pour le théâtre des jésuites, il existe des documents particulièrement importants notamment pour la période de 1684—1799, dans laquelle les représentations avaient lieu presque régulièrement et quand elles étaient aussi régulièrement accompagnées de musique. Les synopsis qui se sont conservées citent les exécutants, et parmi ceux-ci aussi les membres du choeur musical. Celui-ci se composait pour la plupart d'étudiants jésuites très versés dans la musique instrumentale et dans le chant. Selon le besoin, on y attirait aussi des collaborateurs extérieurs. Les auteurs de la musique cependant sont rarement mentionnés dans les synopsis. Pour la période mentionnée, seuls sont cités les noms de Bernhard Staudt et de Janez Jurij Hočevar (Gottscheer, Gotscheer, Gottscher, Hozhevar). Vers la fin du 17e siècle les documents contiennent des rapports relativement vastes sur les musiciens de la ville et les trompettes provinciaux qui conti-

nuent d'être un facteur assez important de la vie musicale de Ljubljana et qui, en principe, y détiennent encore le même rôle que dans la période précédente. Quant à la chapelle épiscopale cependant les données sont assez déficientes. On ne sait rien de ce qui fut exécuté au choeur de la cathédrale labacienne ou dans le palais de l'évêque, car une documentation concrète n'existe pas. Ce ne sont que des sources indirectes qui nous permettent de faire quelques conclusions concernant ce répertoire, et parmi celles-ci, en premier lieu celle que nous a conservée J. F. Thallmeiner avec son catalogue d'oeuvres musicales figurant dans la bibliothèque du séminaire et servant probablement, en tant qu'il s'agit de compositions, à l'exécution de la musique religieuse et profane dans la chapelle épiscopale, et peut-être aussi à d'autres exécutants de la ville de Ljubljana de ce temps-là.

Dans les deux dernières décades du 17e siècle, l'activité musicale à Ljubljana fut très vitale, ce qui fut la conséquence des conditions économiques améliorées et de la stabilité temporaire de l'organisation sociale. Outre l'aristocratie, la bourgeoise elle aussi participe déjà dans une mesure relativement considérable à la vie musicale de la ville. L'atmosphère générale qui influença d'une manière tellement positive la vie musicale, se reflète d'une façon caractéristique aussi dans les autres arts et dans les sciences et elle constitue une impulsion excellente au développement de la pensée créatrice à la fin du 17e siècle. Cette activité était conçue sur une large échelle et les résultats se montraient de tous côtés. C'est en ce temps-là que naquirent la Societas Unitorum (1688) et l'Academia Operosorum (1693), et que fut fondé le Colegium juridicum (1698) et, bientôt après l'aube du 18e siècle, aussi l'Academia incultorum (1702). J. Gr. Dolničar (Thalnitscher) a préparé le règlement pour une autre association qui aurait dû porter le nom de Academia trium artium et qui aurait dû embrasser la peinture, la sculpture et l'architecture. On ne sait pas si cette académie ait commencé à fonctionner ou non. Ce

bouillonnement et cette recherche de formes nouvelles destinées à affranchir et à donner libre cours aux énergies intellectuelles et sentimentales, ont donné aussi l'initiative pour la fondation de l'Academia Philharmonicorum. Ce fut l'atmosphère générale qui, à elle seule déjà, offrit à la nouvelle association certains exemples, mais elle en chercha aussi ailleurs. Ce qui est surtout important, c'est que l'atmosphère générale de la fin du 17e siècle a préparé toutes les conditions nécessaires à son développement ultérieur.

La fondation de l'Académie philharmonique de Ljubljana. On ne sait pas si, au milieu du 17e siècle environ ou au début de sa seconde moitié, la ville de Ljubljana avait possédé ou non une association de ce genre ou d'un genre pareil, mais cela aurait été bien possible. L'initiative en aurait pu venir de l'Italie voisine dont la porte était, en ce temps-là, largement ouverte et où florissaient, depuis le milieu du 16e siècle, de nombreuses académies. Les représentants de la vie culturelle en Slovénie étaient, en tout cas, pénétrés de ces désirs, si encore ils n'étaient pas en état de les réaliser. Les contacts étroits que les intellectuels de ce territoire avaient avec des académies étrangères dont quelques-uns étaient aussi des membres, en témoignent. Si leurs désirs n'avaient pas été réalisés plus tôt, cela arriva avec la fondation de l'Académie philharmonique.

L'Academia Philharmonicorum (APh) n'apparut pas gratuitement et tout d'un coup. Elle avait besoin d'une certaine période de préparation. Elle résulta de l'activité animée des deux dernières décades du 17e siècle et des efforts accomplis dans les divers autres domaines de la création spirituelle. Il nous est permis de supposer que son prédécesseur ait été, dans un certain sens, déjà la Societas Unitorum, qui, dans ses statuts, prévoyait déjà une chapelle musicale. On ignore si celle-ci ait été réalisée ou non. L'Academia Operosorum elle aussi devait sentir le besoin d'un corps musical convenable qui aurait été à sa disposition pour ses solennités. Partant du fait que parmi les operosi, il y avait deux musiciens, J. J. Hočevar et J. B. Höffer, et que, en général,

ils penchaient à l'activité musicale, les efforts accomplis jusqu'à présent dans l'étude de ce matériel étaient dirigés dans la recherche d'un certain lien entre ces deux académies et surtout de la part que l'Académia Operosorum aurait eu à la fondation de l'APh. Le matériel nouveau cependant met ce problème dans une lumière considérablement différente.

Dans le premier article des »Leges Academiae Phil-Harmonicorum Labaci Metropoli Carnioliae adunatorum...« on lit que l'idée de cette académie a été conçue déjà auparavant, mais qu'elle n'a été fondée que vers la fin de 1701. Il s'en suit qu'effectivement, elle existait déjà auparavant. En partie, les rapports de Dolničar dans les Annales Urbis Labacensis nous induisent à cette même acceptation. Eu égard au fait que Höffer, qui est considéré comme le fondateur de l'APh, était aussi membre de l'Académie des operosi, on serait amené à la conclusion que l'idée de l'APh fût conçue dans l'Académie des operosi et qu'à côté de Höffer un certain rôle échût aussi à Hočevar et au président de l'Académie des operosi J. Krstnik Prešeren. Il est vrai que ces hypothèses sont séduisantes, mais elles manquent d'une base solide bien que les contacts entre Höffer et Prešeren soient attestés et que, dans une certaine mesure, Hočevar lui aussi se fût engagé. Pourtant, l'analyse du matériel démontre que l'APh n'a pas poussé de l'Academia Operosorum et qu'elle n'était aucunement une espèce de branche de celle-ci. Elle était une institution autonome avec sa propre forme d'organisation et elle avait aussi toutes les conditions nécessaires à ce but. Cet état de choses est attesté aussi par les Leges, où il n'y a rien de concret sur un lien qui aurait uni l'APh avec l'Académie des operosi ou qui l'aurait mise dans une dépendance quèlconque de celle-ci. Si celle-ci avait existé sous une forme quelconque, cela devrait être évident ou du statut de l'APh ou de celui de l'Academia Operosorum, ou des deux. Et pourtant, ni l'un ni l'autre ne contiennent rien de pareil. Il est évident que ce fait n'exclue pas la possibilité d'une collaboration et d'un lien spirituel entre les deux institutions qui, au

fond, étaient le fruit d'aspirations et de tendances pareilles ou semblables qui, vers la fin du 17e et au début du 18e siècles, appelèrent à la vie d'autres formes apparentées qui, toutes, furent, dans la dernière conséquence, le reflet de cette époque vitale et orientée vers l'esprit humaniste et encyclopédique. Il va de soi que ces institutions n'étaient point isolées l'une de l'autre, ce qui vaut évidemment aussi pour l'Académie philharmonique et celle des operosi. Toutefois, chacune avait son propre champ d'activité et son propre chemin d'évolution.

La forme de l'APh résulte clairement de son statut. Le premier article de celui-ci dit que le but de l'Académie philharmonique est que les membres ne se divertissent pas seulement de temps en temps en exécutant de la musique harmonieuse, mais en exécutant cette musique profane, ils rappellent dans leur mémoire cette autre musique céleste et éternelle. C'est pourquoi furent choisies comme symbole de l'académie des orgues avec la devise suivante: Recreat mentique perennia monstrat!

L'APh de Ljubljana fut formée à l'exemple des académies italiennes, dans lesquelles les membres se réunissaient aussi pour exécuter ensemble de la musique. C'est sur leur modèle que l'APh prit aussi le symbole et la devise, au moins en principe, sans égard aux différences qui, de ce côté, existaient entre les diverses académies. Et le symbole et la devise étaient caractéristiques pour la voie que devrait suivre l'APh. On ignore cependant si ces membres avaient, en outre, des symboles académiques personnels et s'ils portaient des noms académiques comme les membres de l'Académie des operosi. Chaque membre dut s'inscrire dans un album, dit académique, qui cependant ne s'est pas conservé. Nous ignorons donc comment il était fait et ce qu'il contenait. D'autres sources sûres nous permettent tout de même de conclure que les membres de l'APh n'avaient pas le symboles personnels et ne portaient pas de noms académiques. De même, on ignore la raison pour laquelle ils avaient renoncé à la pratique exercée

p. ex. dans l'Académie des operosi et dans la Societas Unitorum et qui n'aurait point été déplacée dans l'APh.

Par la suite, les Leges sus-mentionnées citent que l'Académie se compose non seulement de musiciens formés, mais aussi d'amateurs de la musique qui ne possèdent pas d'instruction musicale. L'APh avait donc deux sortes de membres: des exécutants et des non-exécutants qui, sans doute, étaient les auditeurs de ses représentations et une espèce de membres de secours. Le nombre régulier des membres de l'Académie ne devait comporter que 31 membres. Une augmentation éventuelle ne devait avoir lieu qu'avec la permission du directeur et des membres de la direction. Les experts en musique — musices periti — étaient en principe des amateurs qui souvent étaient des musiciens excellents. L'APh étant une institution aristocratique qui était dirigée et composée en premier lieu par des individus appartenant à cette classe, c'est bien compréhensible. Ceux-ci avaient toutes les possibilités pour acquérir une vaste culture musicale et pour y atteindre à la plus grande perfection. Mais on y admettait aussi des bourgeois instruits, car les différences entre l'aristocratie et les intellectuels de la classe bourgeoise devenaient de moins en moins sensibles.

La protectrice de l'APh était sainte Cécile. Le jour de sa fête, on organisait, chaque année, en son honneur, des solennités accompagnées de musique.

La présidence de l'Académie était composée du directeur, de son remplaçant, des membres du comité, du caissier et du secrétaire. Le directeur et son remplaçant devaient posséder des connaissances musicales suffisantes pour pouvoir conduire les concerts de l'académie. C'est-à-dire qu'ils devaient être des musiciens d'une vaste culture professionelle et qu'en principe, ils devaient posséder des capacités bien supérieures à celles des autres membres.

Le matériel disponible et le règlement ne permettent pas d'établir si, parmi les membres de l'APh, il y avait aussi des musiciens professionnels. En principe et surtout dans la pratique, c'était bien possible, pour

autant que les musiciens appartenaient à la classe qui correspondait aux prescriptions de l'académie. Dans la pratique cependant on avait besoin d'autres musiciens encoro qui n'étaient pas des membres del l'APh et que selon le besoin, on prenait dans les rangs des musiciens de la ville des musicions provinciaux ou de ceux épiscopaux.

En tout cas, les Leges constituent une documentation précieuse qui, directement ou indirectement, nous renseigne sur la gestation et la naissance de l'académie et sur ses buts. Elles légalisèrent le déjà existant, en le complétant avec ce qui, dans le moment de la fondation formelle, se montra comme nécessaire, et en consolidant la forme extérieure dans laquelle évoluait, dorénavant, l'activité de l'APh, sur des bases nouvelles et améliorées.

La croissance et l'essor. Du matériel disponible on conclue que déjà en 1701 et probablement aussi avant cette date, les membres de la Philharmonie cultivaient la musique instrumentale. Pour la réalisation de leurs buts cependant ils avaient besoin et d'un orchestre et d'un choeur. De nouveau, les documents nous apprennent que, dès le début, elle possédait et l'un et l'autre. Ainsi, ils relatent qu'en 1706, à l'occasion d'une solennité dans la cathédrale de Ljubljana, le Te Deum fut accompagné de plus de 60 musiciens, membres de la Philharmonie. A ce qu'on dit, pendant la messe officiée par le prévôt Leopold comte de Cobenzl lors de la consécration de la nouvelle cathédrale, en 1707, deux choeurs de musiciens, composés de 50 membres de la Philharmonie choisis, sous la direction de son fondateur Höffer, concurraient, dans l'exécution musicale la plus solennelle possible, en alternant d'une façon la plus agréable. Le rapport ajoute qu'ils jouaient des instruments les plus divers et qu'ils chantaient en langue slovène et avec verve et allégresse. La stylisation »omnis generis vocum et instrumentorum« dit qu'il s'agit et d'instrumentistes et de chanteurs. En majeure partie, les données de 1706 et de 1707 s'accordent, bien qu'il y ait une petite différence dans la ciation du nombre des exécutants. A ce qu'il

paraît, dans l'avenir aussi, le nombre est resté à peu près le même. En 1716, lors d'une solennité, il y eut de nouveau deux choeurs d'exécutants, sans doute de nouveau des instrumentistes et des chanteurs, qui se produisirent dans le choeur musical de la cathédrale de Ljubljana et dont le nombre était approximativement le même que dix ans auparavant.

Les documents ne nous permettent pas d'établir avec exactitude la composition de l'orchestre. Ici ou là, ils mentionnent certains instruments qui résonnaient à diverses occasions. On sait aussi que divers musiciens qui déployaient leur activité dans l'APh, étaient des exécutants excellents et qu'ils jouaient de divers instruments. J. A. Mugerle p. ex. était, à ce qu'on dit, un excellent virtuose au luth, tandis que W. K. A. Siberau jouait des instruments à cordes. Les données sur les compositeurs nationaux citent, dans quelques cas, aussi les instruments pour lesquels sont écrites leurs compositions. C'est ainsi que p. ex. J. K. Polec écrivit une composition pour 4 violons et 5 autres instruments. Mais on ne sait pas si c'étaient des instruments à vent, des cuivres ou d'autres instruments, car les documents n'en disent rien de précis. Il est évident que ce matériel extrêmement déficient ne nous permet guère de reconstruire l'orchestre de l'APh. Toutefois, nous sommes en droit de supposer que sa structure fût égale à celle des orchestres ailleurs dans le monde et que, selon le besoin, on l'adaptait aux exigences du moment. Il contenait en tout cas toutes les sortes d'instruments, car divers documents attestent que les membres de la Philharmonie ne se limitaient guère à quelque genre particulier de composition qui aurait exigé une composition instrumentale déterminée et limitée.

De même que l'orchestre de l'Académie ne différait guère, quant à son organisation et sa structure, des orchestres étrangers, il n'en différait, non plus, quant à l'application de la technique instrumentale et l'interprétation et quant au répertoire qui, évidemment, tenait compte du but auquel était destinée la musique. C'est ici que nous touchons à la question du champ d'action

de la APh en général, car à la fin des comptes, c'est de lui que dépendait ce qu'exécutaient les membres de la Philharmonie. Divers rapports nous renseignent, en lignes générales, aussi sur cela.

Selon ces rapports, l'une des occasions principales à laquelle se produisaient les membres de la Philharmonie, était la fête de leur protectrice, la sainte Cécile. Elle avait lieu chaque année et elle offrait l'occasion de présenter diverses compositions de caractère religieux qui contribuaient à la splendeur du culte.

Une autre occasion étaient les régates qui, elles aussi, avaient lieu tous les ans, à la belle époque, sur la rivière de la Ljubljanica. Toutefois, la musique n'y tenait pas le rôle principal et son importance n'était que secondaire. A ces occasions, le public était plus spectateur qu'auditeur et le rôle accompli par les membres de la Philharmonie lors de ces spectacles, doit être apprécié sous cet angle. Bien que les régates qui constituaient une réunion mondaine très populaire, fussent organisées par l'APh, le côté musical n'y était que secondaire et elles ne représentent pas un facteur de première importance pour l'histoire de l'APh. Elle n'organisait pas ces régates dans l'intention de consolider avec elles sa fonction musicale, mais celle sociale et mondaine.

Aux membres de l'APh s'offraient de nombreuses occasions bien plus importantes, où ils pouvaient déployer leur activité musicale. Les documents relatent qu'ils se produisaient pour ainsi dire lors de toutes les solennités ecclésiastiques plus importantes et qu'ils exécutaient aussi des oratorios. C'est ainsi qu'en 1715, ils exécutèrent dans l'église des jésuites, à Saint Jacques, l'oratorio »Magdalenae conversio« de Höffer et en 1716, dans l'église de l'ordre de la Croix, l'oratorio »Patientia victrix in Amico Job« du même compositeur. Sans doute, les exécutions de ce genre étaient-elles bien plus nombreuses de ce que nous en apprennent les documents assez déficients.

Mais l'APh ne s'intéressait pas seulement à la musique religieuse, mais, au moins dans la même mesure, aussi à celle profane. Les documents nous apprennent

qu'on exécutait de la musique lors des réceptions d'hôtes éminents dans le palais épiscopal ou dans celui du vidame et ailleurs. Ils nous apprennent aussi que l'APh donna au peuple une sérénade avec instruments divers que, probablement, on ne doit pas entendre dans le sens d'une forme de composition, mais comme une forme d'exécution en public, semblable à celle qui, dans les documents, est désignée sous le nom de concert. Toutefois, nous ne sommes pas en droit d'exclure aussi la sérénade et le concert, exécutés par les membres de l'Académie, comme formes de composition, car nous rencontrons ces deux termes dans les deux sens. Dans la pratique de l'APh, ils ont été réalisés et dans l'un et dans l'autre.

Ce qui fut exécuté par les membres de la APh à diverses occasions, dépendait évidemment du caractère de chacune d'elles. Le champ d'action était, en tout cas, très vaste et les possibilités étaient, par conséquent, innombrables. Il ne faut pas oublier, en outre, qu'ils faisaient de la musique aussi en petit comité et pour un cercle limité d'auditeurs invités. Comme ailleurs dans le monde, à Ljubljana aussi cette forme interne d'exécution musicale était, à cette époque-là, très en vogue et populaire.

Pourtant, il faut souligner que les membres de l'Académie ne s'enfermaient aucunement dans un cercle étroit. Il se peut bien que ce fussent aussi des exemples étrangers qui les avaient encouragés à déployer une activité musicale externe. Les documents attestent que celle-ci fut interne et publique. Les exécutions internes avaient lieu à huis clos, pour les hôtes choisis, les membres de l'APh, la haute aristocratie et le clergé, dans le palais de l'évêque ou de quelque aristocrate, tandis que les exécutions publiques avaient lieu dans une place, ouverte à un cercle plus large d'auditeurs qui n'étaient pas seulement des aristocrates, mais aussi des bourgeois. Dans les églises, déjà, les exécutions de la APh avaient un auditoire très vaste, composé d'auditeurs de toutes les classes sociales. Les places publiques, où les membres de l'APh exécutaient des concerts, des sérénades et

d'autres formes de composition, étaient évidemment d'autant plus ouvertes et accessibles au public le plus large.

Les assistants y étaient, en premier lieu, des auditeurs et non plus uniquement ou principalement des spectateurs. Cette exécution musicale et cette présentation de compositions d'une certaine qualité artistique créatrice et interprétative, tendait à donner aux interprètes ainsi qu'aux auditeurs une satisfaction intime, spirituelle, et à inciter à une expérience musicale intense. C'était justement le but que, consciemment ou inconsciemment, voulait atteindre l'APh. En tout cas, tel fut l'effet de ses exécutions publiques et il nous donne le droit d'en tirer ces conclusions.

Les exécutions musicales publiques de l'APh peuvent être considérées comme le premier germe de l'interprétation musicale en Slovénie. Elles n'évoluaient évidemment que dans la mesure conforme aux origines et au caractère socialement assez strictement conditionnés de l'APh. Elles ne dépassaient pas ces limites que, du reste, elles ne pouvaient guère dépasser. Toutefois, dans cette forme aussi, elles ont leur importance.

Si nous nous posons encore la question, quels étaient concrètement les programmes des productions musicales de l'APh, nous ne pouvons malheureusement pas donner de réponse précise, car les programmes ne se sont guère conservés.

Toutefois, d'autres documents qui les concernent indirectement, nous permettent de nous en faire une certaine idée. Les réceptions et les diverses autres solennités et cérémonies, les sérénades ou les concerts, tout cela exigeait évidemment l'exécution de compositions correspondantes. Les programmes devaient nécessairement tenir compte du lieu et de l'auditoire, auquel était destinée l'exécution musicale. Ce n'était point la même chose s'ils avaient un cercle étroit d'auditeurs versés dans la musique, ou bien de larges rangs d'auditeurs dans une place ouverte. Le but et la place influençaient donc et souvent d'une manière décisive la physionomie des programmes qui, à l'occasion, embrassaient des allè-

gres compositions à danser ou bien des compositions qui invitaient l'auditeur à se plonger avec toute la sériosité dans la technique de composition, la forme et l'expression des oeuvres exécutées. Nous savons déjà que l'APh exécutait des sérénades et des concerts. Mais nous savons aussi que les compositeurs qui à ce temps-là, travaillaient en Slovénie, écrivaient aussi des trios, des sonates, et d'autres compositions de ce genre qui, sans doute, furent exécutées par les membres de l'APh. Cela vaut en premier lieu pour les compositeurs qui étaient en même temps aussi membres de l'APh ou même ses directeurs artistiques et qui, de ce fait, avaient toutes les possibilités pour faire rentrer leurs oeuvres dans le cadre des concerts de l'Académie. Dans leur pratique d'exécution cependant, les membres de la Philharmonie tenaient compte aussi de la production musicale étrangère et leurs programmes se composaient en partie aussi de compositions d'auteurs étrangers, surtout italiens.

La qualité technique de l'exécution et l'interprétation dépendaient naturellement principalement du degré de la force artistique des interprètes. Eu égard au fait que de nombreux membres de l'Académie s'étaient formés dans divers collèges italiens pour aristocrates et aux universités italiennes, il nous est permis de croire que le niveau technique de leurs exécutions fût assez élevé. Ce niveau musical élevé était du reste caractéristique pour de nombreux amateurs des rangs de l'aristocratie et des intellectuels de la bourgeoisie de toute l'Europe Centrale et de même pour les amateurs qui composaient l'APh. La qualité dépendait évidemment aussi de la qualité des directeurs artistiques de l'APh. Dans la période de 1718, ce furent au moins Höffer, Gošel (Goschell, Goschel), Mugerle et Siberau. Les documents les citent concrètement comme accomplissant cette fonction. Il est probable qu'il y en ait eu, outre ceux-ci, aussi d'autres, mais des documents qui le prouveraient font défaut.

Quant à la qualité des exécutions de l'APh, nous trouvons certains renseignements dans les rapports laissés par l'operosus Janez Gregor Dolničar, humaniste de

vaste culture qui avait voyagé beaucoup, qui avait beaucoup entendu et qui était doté d'un sens esthétique sûr. C'est pourquoi on peut bien se fier à ses jugements. Il parle souvent d'exécutions de l'APh particulièrement réussies, de musique instrumentale choisie ou la plus choisie, de sérénade excellente ou de sérénade-modèle, d'oratorio magnifique avec musique excellente et ainsi de suite. Par cela, Dolničar voulut exprimer l'impression qu'avaient fait sur lui la qualité technique et l'interprétation de l'exécution et aussi les compositions exécutées. Nous sommes en droit de croire qu'il avait des critères assez sévères et surtout que ses jugements étaient le résultat d'une comparaison critique avec les exécutions et les compositions qu'il avait entendues dans les centres musicaux étrangers plus importants. Nous en tirons aussi la conclusion qu'à Ljubljana, l'état de l'interprétation et de la production devait être plus ou moins égal qu'ailleurs dans le monde, sans quoi l'auteur des rapports aurait nécessairement tiré l'attention sur quelques différences. Dans ses rapports, on ne trouve rien de ce genre.

La suite et la fin des efforts de l'APh. Après que Dolničar eut terminé ses Annales Urbis Labacensis, dans lesquels un inconnu a inscrit encore de minces données qui vont jusqu'à 1718, les sources disparaissaient pour assez longtemps. Avec sa mort disparut le dernier chroniqueur d'une vaste culture de ce type. La conséquence de cette disparition est que, désormais, le matériel sur les événements dans la vie musicale se fait très déficient. Ces lacunes ne sont aucunement dues au manque de ces événements, mais au manque de documents.

Pour la période de 1718—1743, les sources ne recommencent qu'en 1727, lorsque les franciscains de Ljubljana invitèrent les »très fameux, très nobles, très illustres et très doctes messieurs de la Philharmonie« à collaborer à la cérémonie de la canonisation des franciscains Jacob de Marehia et Francesco Solano, ce qui confirme gue l'activité de l'Académie avait évolué aussi dans la période précédente, c'est-à-dire de 1718 à 1727, pour laquelle nous ne disposons pas de documentation. L'activité de l'APh est

démontrée aussi pour 1728 avec le témoignage de Carl Seyfrid Perizhoffer de Perizhoff d'Ehrenhaim(b) qui en parle dans son écrit intitulé »Erb-Huldigungs Actus im Herzogthum Krain«, paru en 1739. Il y décrit d'une façon étendue et alerte la visite de Charles IV à Ljubljana. La présence de l'empereur offrit naturellement de nombreuses occasions pour diverses manifestations, parmi lesquelles évidemment aussi celles musicales. À l'une de celles-ci, les membres de l'APh jouaient à l'empereur pendant tout le temps du dîner, tandis qu'à son arrivée dans la résidence qui était dans le palais épiscopal, ce furent les musiciens provinciaux qui lui jouèrent l'entrée. Dans la suite de l'empereur, il y avait aussi la musique de la cour presque au complet, et elle se produisait naturellement à diverses occasions pour ajouter à la splendeur de la fête. L'empereur exprima son contentement pour l'exécution de l'APh, ce qui évidemment contribua à la consolidation de sa renommée. C'est au moins ce que nous apprend la source citée qui parle de l'exécution musicale des membres de l'APh avec des termes les plus approbatifs.

En 1730, ce furent probablement encore les membres de l'Académie qui exécutèrent les deux oratorios: l'oratorio »Die gehemmte Reiss Francisci Xaverii (In das Königreich China)« du compositeur slovène Jurij Kurold et l'oratorio »Joannes in eodem« (Das ist »Der im Leben und Todt unveränderlich- beständige Liebhaber Gottes und der Kirchen Heiliger Joannes von Nepomuk«) de Johann Georg Reutter. Bien que les noms des exécutants ne figurent pas sur les synopsis, toutes les circonstances ne permettent aucun doute sur le fait que ce furent des membres de l'APh qui exécutèrent les deux oratorios. La chapelle épiscopale ne disposait pas d'un nombre suffisant d'exécutants et un autre corps musical qui aurait pu exécuter ces deux oeuvres, ne vient pas en considération, à ce temps-là. Il ne reste donc que la possibilité que les deux oratorios furent exécutés par les membres de l'APh, peut-être avec le concours des musiciens de la chapelle épiscopale. Dans la suite, les documents font encore défaut jusqu'à 1741, lorsque les

membres de l'APh célébrèrent, avec une musique excellente, comme relate la documentation, la naissance de l'archiduc Joseph II. Voilà une autre preuve qui atteste que l'activité de l'APh existait et évoluait aussi dans la période de 1730 à 1741. La donnée suivante se rapporte à l'année 1742, quand elle fut mentionnée, avec des paroles choisies, dans le sermon solennel du R. P. F. Théophile Schinl. Dans cette même année, les membres de la Philharmonie collaborèrent aussi à l'intronisation de l'archevêque Ernst comte d' Attems. A cette occasion, ils exécutèrent, dans le palais épiscopal, la cantate »Theresiade. Il giubilo dell' incoronazione dell' Augustissima Regina d'Angaria, incoronata Regina di Boemia.« Le texte imprimé en 1743 les cite comme exécutants, sans indiquer cependant le nom du compositeur de la cantate. Quant à celle-ci, nous en savons seulement qu'elle était composée »a quattro voci« et qu'elle était, naturellement, vocale-instrumentale.

En 1743, l'APh est attestée par l'Actus Publicus qui décrit les solennités à l'occasion de l'intronisation de Anton Jožef comte d'Auersperg comme gouverneur de la province de Carniole. Il est intéressant qu'il fût aussi directeur de l'APh. Cela veut dire que cette fonction ne signifiait plus la même chose qu'auparavant. Car il n'est guère probable que le gouverneur de la province, dans sa fonction de directeur de l'APh, ait été aussi son directeur artistique, même s'il avait été féru de musique et un amateur des plus versés dans cet art. Du reste, on ne sait rien des capacités musicales du comte d'Auersperg. A ce qu'il paraît, cette fonction avait changé et »directeur« avait commencée à signifier une espèce de protecteur ou président. Il se peut même que cette fonction ait été absolument autonome.

Toutefois, on ignore le moment et l'occasion à laquelle advint ce changement de la signification de cette fonction. En tout cas, il fut dicté par la pratique dans le but d'une consolidation de la position de l'APh et pour obtenir l'appui et la protection que l'APh attendait et espérait de la part du gouverneur de la province.

L'Actus publicus cite que, lors de la cérémonie susmentionnée, fut exécutée »eine vollkommene Musik«.

Des efforts ultérieurs accomplis par les membres de l'APh rapportent en outre trois sermons faits à l'occasion de solennités religieuses par le P. Felice a S. Matre Anna, probablement en 1743, 1744 et 1745. Lui aussi, il s'exprima sur l'APh dans des termes les plus choisis et avec des fioritures de style baroque et il était plein de louanges pour l'activité de ses membres. En 1746, l'APh est encore mentionnée dans les chroniques du couvent des cordeliers. Après cette date, les documents ne disent plus rien sur l'APh.

Le matériel qui servit aux recherches sur l'activité de l'APh, s'arrêtait jusqu'à présent à l'année 1746. Il paraissait qu'après cette date, cette institution n'existât plus. Le matériel récemment découvert cependant nous apporte des renseignements nouveaux et il jette la lumière sur un aspect nouveau de l'APh et de son activité.

En 1767, C. S. Perizhoffer s'adressa à la commission pour les institutions de bienfaisance en Carniole pour l'approbation anticipée de 700 florins que les membres de la Philharmonie désiraient transférer aux augustins afin que ceux-ci s'occupassent à leur place de l'organisation de la cérémonie obligatoire de leur sainte protectrice. Cela donna lieu à une vaste correspondance qu'on peut poursuivre jusqu'au 24 septembre 1768. Dans une de ses lettres, Perizhoffer mentionne, entre autre, que le comte Anton Jožef Auersperg avait prolongé, contrairement aux Leges, sa fonction de directeur de l'APh pour 18 années, qu'il ne convoquait plus de réunions générales et qu'il ne permettait pas d'accomplir les devoirs de l'Académie de façon que toute son activité s'en trouva entravée. Les divers recueils ont cessé de paraître, l'exécution musicale elle non plus n'avait plus lieu. De nombreux membres de l'APh, mécontents de cet état de choses, ne payaient plus leurs cotisations et il arrivait même qu'ils se retiraient de l'Académie sans avoir accompli leurs devoirs. C'est pourquoi, successivement, avait cessé l'activité de l'APh. Perizhoffer en assigna

toute la faute à Auersperg. Nous nous posons évidemment la question, quels pouvaient être les motifs qui l'avaient induit à entraver l'activité de l'APh. Selon mon avis, il faut les chercher moins dans la personne du comte d'Auersperg que dans la situation générale, caractéristique pour l'Autriche de ce temps-là et aussi pour les régions slovènes qui alors y étaient incorporées. Le nouveau système administratif naissant réduisit le pouvoir des états et, par cela, le rôle de l'aristocratie, ce qui réduisit, dans le même temps, la possibilité de la continuation de l'APh, et d'autre côté, aussi l'activité des musiciens provinciaux ainsi que du théâtre des jésuites. C'est-à-dire que la situation musicale, telle qu'elle apparaît au début et au milieu de la seconde moitié du 18e siècle, était le reflet du procès social général auquel se joignirent aussi des moments artistiques.

Après la mort d'Auersperg, on désirait réorganiser l'APh, mais elle n'avait plus de perspectives pour une nouvelle existence. La longue interruption avait mutilé son activité, elle n'avait presque plus de membres et tous ceux qui lui étaient restés fidèles, étaient déjà âgés. Il est intéressant qu'à l'exception de deux de ces membres, tous étaient des aristocrates. La dernière donnée concrète sur l'APh date de 1769. À ce temps-là, le nombre de ses membres commençait déjà à se réduire. Il est probable que ce fût environ 1770 que, sous l'influence des circonstances externes et internes, sa force vitale était définitivement épuisée.

L'influence de l'Academie Philharmonique sur l'activité créatrice. Par son activité dans le domaine de l'interprétation musicale, l'Académie incita aussi l'activité créatrice qui, dans la période de son existence active, devint incroyablement intense. Elle exerçait une influence immédiate sur les compositeurs qui étaient ses membres actifs. Au cercle de ceux-ci appartenait probablement déjà Jakob Labassar de Laubenburg (1657—1703), l'auteur des »Opuscula dramatum musicalium«. Les documents ne nous apprennent rien de concret sur cette oeuvre et les compositions ne se sont malheure-

sement pas conservées. Il est probable que Janez Andrej Mugerle de Edelheim(b) (1658—1711) qui fut directeur de l'APh et excellent instrumentiste, fût aussi compositeur. Cette thèse est appuyée par le fait que Mugerle était directeur artistique de l'APh et que cette fonction par elle-même l'obligeait presqu'à composer. Toutefois, dans cette direction, on ne dispose pas de données concrètes.

Au cercle plus étroit se rangent Höffer, Gošel, Hočevar et Siberau qui tous étaient étroitement liés avec l'APh. J. B. de Höffer (1667—1718) ne fut, à ce qu'il paraît, seulement un bon juriste, mais aussi un excellent instrumentiste, compositeur et directeur d'orchestre. Tous les rapports qu'on possède sur lui sont pleins de louanges sur ses capacités générales et, en particulier, celles musicales. Ils mentionnent les oratorios »Magdalenae conversio«, »Mors et vita« et »Patientia victrix in Amico Job« dont l'auteur est ce compositeur et qui, au moins en partie, furent aussi exécutés. Toutefois, des sources qui en parlent indirectement, il résulte qu'il devait avoir écrit encore d'autres oeuvres et qu'il doit avoir travaillé aussi dans d'autres domaines de composition. J. G. Gošel (?—1716) fut, lui aussi, excellent instrumentiste, directeur de l'Académie etc, et en même temps, aussi organiste dans la cathédrale de Ljubljana. Dolničar ne cite dans sa »Bibliotheca Labacensis publica« manuscrite que ses compositions »Missa cum instrumentis necesariis«, »Psalmi vespertini« et »Compositium musicalium fasciculus«, mais sans doute, il est, dans ce cas aussi, assez inexact dans ces citations. Comme Höffer, Janez Jurij Hočevar (1656—1714) fut juriste de profession; il était l'avocat des États provinciaux de la Carniole. Il est connu qu'il a écrit, outre les »Litaniae lauretanae«, quelques compositions pour les représentations théâtrales des jésuites et il est aussi cité comme leur directeur musical. Les synopsis montrent comment il avait conçu la musique. Lorsque p. ex. en 1712 fut réalisée la pièce »Ericus disertus« pour laquelle il avait écrit la musique, celle-ci avait trois parties (pars) et entre chacune, un intermezzo (interludium); il y avait de la musique aussi

avant le début du spectacle (praeludium musicum) et aussi après sa fin (postludium). La musique était instrumentale. On n'en apprend pas, si elle avait accompagné aussi l'action sur la scène dans les diverses parties et de quelle manière, et si le compositeur avait écrit, outre la musique instrumentale, aussi celle vocale. Les synopsis citent aussi les membres du corps musical qui ont collaboré à l'exécution. A peu près de la même manière fut réalisée en 1713, sur la scène du théâtre des jésuites à Ljubljana, la pièce »Caecilia in et cum Valeriano de profano amore triumphans«, accompagnée de la musique de Hočevar. Celle-ci fut conçue de manière que la pièce était précédée d'un prologus, suivi de trois scènes, entre lesquelles il y avait des chorus, et après la dernière scène, il y avait un epilogus. Au moins le chorus I et II qui, très probablement, étaient instrumentaux comme l'interludium, le postludium et le praeludium dans la pièce »Ericus desertus«, avaient de la musique. Il n'est pas vraisemblable que Hočevar n'ait écrit que cette musique-ci. De même, il n'est pas vraisemblable qu'il se soit limité uniquement au domaine de ce genre de musique scénique et religieuse. Hočevar, le directeur musical du théâtre des jésuites et Phil-harmonico Labacensis, qui possédait une telle maîtrise de composition, aurait bien été capable de faire autre chose. Toutefois, les documents n'en disent rien de concret. Il se peut bien qu'ils se soient égarés. De même, W. K. A. Siberau (1688—1766) devait être un compositeur de talent. Il fit ses études dans le collège des nobles à Parme où il excella, lors des concours annuels, surtout dans le jeu de la flûte. Mais il était aussi bon virtuose sur d'autres instruments. Pour lui aussi, les données sur son activité de compositeur sont très modestes, surtout parce que Dolničar qui était le chroniqueur de la vie musicale de ce temps, mourut peu après l'entrée active de Siberau dans la vie musicale de la ville de Ljubljana et du territoire slovène. Pour plus tard, les rapports font défaut, ou bien, ils sont extrêmement rares. Dolničar ne mentionne que ses »Concertus sacri« et »Symphonias a 2 violinis cum Basso« qui, sans doute, était une trio-sonate.

Dans la génération Höffer-Gošel-Hočevar-Siberau se rangent chronologiquement aussi Čadež et Omerza. Bien que les données qui parleraient de leur contact direct avec l'APh n'existent pas, celle-ci devait exercer sur eux une influence au moins indirecte. Marijan Čadež (?—1718) écrivit la musique pour la pièce »Amazon Christiana fuga de utroque mundo triumphans. Seu S. Rosalia virgo Panormitana«, représentée dans le théâtre des jésuites à Ljubljana en 1709. Mihael Omerza (1679—1742), lui, déploya une activité de composition plus étendue. Selon les rapports de Dolničar, il écrivit la musique pour les drames religeux »Diva Magdalena poenitans« et »David deprecans pro populo«, et ensuite pour la pièce »Pastor bonus« qui avait le »modulis expressus« et qui fut représentée en 1710. Par la suite, la source relate que Omerza écrivit le mélodrame »Mater Dolorosa« et l'oratorio »Chrisus bajulans crucem«. D'une orientation apparentée à Čadež et Omerza fut probablement J. M. Arh (Arch, 1678—?) qui écrivit la musique pour la pièce »Jungfräuliche Liebe Gottes / Das ist: Die hl. Jungfrauen Euphemia und Margaretha«, représentée dans le palais princier des Auersperg à Ljubljana.

De ce trio (Čadež - Omerza - Arh), ce ne fut propablement que Omerza qui seul, appartenait au cercle de compositeurs plus étroitement lié à la ligne idéologique et au cadre de l'APh. Celle-ci incitait avec ses exemples aussi les autres compositeurs connus en ce temps et au temps immédiatement postérieur. Sur eux non plus on ne possède pas beaucoup de données, car au temps des rapports de Dolničar dans sa Bibliotheca Labacensis publica, tous étaient encore très jeunes et au début de leur carrière de compositeurs. J. K. Polec (1685—1750) est l'auteur au moins du »Concertus a 4 violinis et 5 Instrumentis«. Malheureusement, la source ne cite aucun détail précis, mais ce qui est sûr, c'est qu'il s'agit de compositions instrumentales. Dolničar cite comme compositeur aussi F. X. Rhode (1695—?) qui, selon lui, fut »vir aequae Religiosus, Litteratus ac Musicus«, et J. F. Hočevar (Gottscheer), sans toutefois citer des compositions de l'un ou de l'autre. Pour Hočevar, il dit encore qu'il naquit

à Ljubljana en 1693 et c'est tout. Il mentionne encore J. Blatnik (Blatnig, Wlatnig, 1693—?) qui, d'abord, travaillait à Ljubljana et que, déjà en 1718, on mentionne à Graz comme compositeur de la musique pour les drames scolaires des jésuites. Dolničar mentionne ses compositions »Missa concentibus adaptata«, »Miserere«, »Regina coeli« et »Salve Regina« qu'en tout cas il a écrites déjà avant son départ de Ljubljana. Plus tard se joignit à ces compositeurs aussi J. Kurold qui fut étudiant chez les jésuites et qui fut consacré prêtre en 1730, lorsque fut exécuté l'oratorio sus-mentionné. Son activité de compositeur ultérieure n'est pas connue, car les documents manquent.

Sans doute, dans cette période y devait-il avoir d'autres compositeurs déployant leur activité musicale à Ljubljana, sur lesquels nous n'avons point de donnés. Il se peut bien qu'ils fussent des amateurs ou bien aussi des musiciens de profession, car les uns comme les autres ne s'employaient pas seulement comme instrumentistes, mais aussi comme compositeurs.

A cette brève vue sur ces efforts créateurs, il me faut mentionner encore un musicien qui, probablement, n'était pas dans un contact étroit avec ceux dont nous venons de parler, mais qui, en tout cas, n'était pas un hôte seulement fortuit dans la vie musicale slovène de ce temps-là. Ce fut Giuseppe Clemente Bonomi, le maître de chapelle du vidame carniolais, le prince Francesco Antonio Sigfrid della Torre a Valsassina. Lorsqu'en 1732 fut représenté, dans le palais du vidame, son opéra »Il Tamerlano«, fut publié son libretto, dans lequel figurait aussi la dédicace au prince. Dans celle-ci, Bonomi raconte, entre autre, qu'à ses ancêtres ne fut pas seulement destiné le berceau dans le duché de la Carniole, mais qu'ils y avaient heureusement vécu. Ce qui nous amène à conclure que la famille de Bonomi était originaire du territoire slovène et que le compositeur lui-même était né quelque part dans la Carniole. Il paraît donc qu'il nous soit permis de le considérer non comme étranger dans l'histoire de la musique slovène, mais comme un musicien plus profondément lié à ce territoire. Par son activité

d'interprète et de compositeur déployée à Ljubljana, il apporta une contribution sans doute considérable et influença d'une manière positive la vie musicale slovène de ce temps-là. Il est probable que l'opéra »Il Tamerlano« ne soit pas un exemple isolé de sa création dans ce domaine de composition. Rien que par le devoir que lui imposait sa fonction de directeur de chapelle, il a sans doute écrit une série d'autres compositions. Bien qu'on ne sache rien de ses contacts avec l'APh, on est en droit de supposer que dans l'atmosphère culturelle tellement intense et concentrée de la ville de Ljubljana de ce temps, il ne pût guère ne pas avoir des contacts avec cette institution représentative. Mais même si ces contacts n'existaient guère, nous pouvons supposer qu'il l'avait influencée au moins indirectement par ses efforts d'exécutant et de créateur et, surtout, dans le sens de l'esprit et du style baroque. C'est sans doute à ceux-là qu'il adhérait, et connaissant sans doute toutes les acquisitions nouvelles de l'art musical de cette époque, il les appliquait dans sa propre création. Tout cela a pu se refléter d'une certaine façon aussi dans le style de l'activité de l'APh et dans les efforts créateurs des contemporains de Bonomi en Slovénie.

Le rôle d'évolution et l'importance de l'APh. Je pense qu'il ne serait pas juste si on voulait attribuer la faute directe pour l'arrêt, le déclin et la décadence de l'Académie philharmonique au comte Anton Jožef de Auersperg, comme l'explique C. S. Perizhoffer. Des raisons plus profondes en furent la cause et elles n' influençaient pas seulement la décadence de celle-ci. En comparant les événements qui la concernent avec ceux qui eurent lieu dans les institutions culturelles et notamment dans celles musicales, on voit qu'au début de la seconde moitié disparaissent aussi divers autres facteurs qui, pendant une période très longue, avaient joué un rôle important dans la vie musicale de Ljubljana. Par les deux décrets de l'impératrice Marie Thérèse de 1754 et 1767 et par le décret du gouvernement de la Province de Carniole de 1769 fut successivement supprimée l'institution des musiciens de la ville et des trompettes provinciaux qui, à

mesure que s'élevait le niveau technique et artistique de la musique, étaient de moins en moins capables de satisfaire aux exigences du temps et qui, à cause de leur forme même, n'étaient guère en état de s'adapter à évolution ultérieure. Avec la suppression de l'ordre des jésuites expira aussi le théâtre des jésuites dont la longue activité qui s'était étendue à travers le 17e siècle tout entier et le début du 18e siècle, était épuisée et qui depuis quelque temps déjà était en déclin. Il n'était guère en état de concourir avec les opéristes italiens. De même, il ne pouvait évidemment pas revenier en arrière, à son but primitif.

Le temps a dépassé les trompettes provinciaux, les musiciens de la ville et le théâtre des jésuites, et, dans un sens pareil, l'Académie philharmonique, elle aussi. L'affaiblissement du pouvoir économique et politique de l'aristocratie qui était la conséquence de l'introduction de l'état de fonctionnaires et de la concentration du pouvoir dans les mains du souverain, eut son écho aussi dans l'Académie qui fut une institution typiquement aristocratique. En outre, c'est à ce temps qu'expire le style baroque et que les tendances d'art nouvelles se font valoir de plus en plus.

L'Académie philharmonique ne sut s'adapter ni à l'un ni à l'autre, ni aux changements artistiques ni à ceux économiques. C'est en ceci qu'il faut chercher les causes de sa déchéance et non pas dans les décrets d'Auersperg dont le rôle n'était qu'indirect et extérieur. Jusqu'au temps, où il n'y avait pas de conflits entre le baroque et le feudalisme, elle avait sa raison d'être et elle était un fruit remarquable de son temps. Son activité intense dura plus de quatre décades. Dans cette période, elle intervint, d'une façon caractéristique, dans la vie musicale de Ljubljana. Ses efforts évoluaient dans plusieurs directions et ils peuvent être envisagés et appréciés de plusieurs points de vue.

L'APh fut, en premier lieu, une association reproductive qui introduisit de nombreuses innovations dans le domaine de l'interprétation musicale. Elle transféra l'exécution musicale dans un espace ouvert. Cela n'a-

boutit guère, évidemment, dans ces genres de concerts publiques comme il y en avait, p. ex., à la fin du 17e et au début du 18e siècles ici ou là en Angleterre, en France et aussi en Allemagne. A cause de sa situation sociale et des conditions générales, l'Académie philharmonique de Ljubljana ne put guère développer et exploiter, d'une façon efficace, ce qu'elle avait initié avec tant de succès. Pendant tout le temps, ses productions conservaient la forme qu'elles avaient dès le début. Si son devoir ne fut pas seulement un »exercitium inter parietes« et une exécution musicale agréable destinée aux aristocrates, mais aussi un »actus publici«, elle l'entendait toujours dans un sens étroit ou au moins, elle ne se rendait pas compte de ce qu'elle aurait pu faire si elle avait orienté ses efforts dans cette direction. De ce fait, l'interprétation concertiste publique devait attendre longtemps encore sa réalisation. Néanmoins, avec ses exécutions musicales publiques, l'Académie philharmoniques avait créé son premier germe.

Dans ses efforts dans le domaine de l'interprétation musicale, elle créa des contacts avec les divers autres corps musicaux qui, dans la ville de Ljubljana de ce temps-là, s'occupaient de l'exécution musicale, et aussi avec ceux composés de musiciens de profession, elle encouragea leurs efforts et leur donna de nombreuses initiatives. Elle exerça une influence particulièrement importante sur le niveau de la qualité de l'interprétation musicale.

Ses deux ensembles d'exécution, l'orchestre et le choeur, étaient orientés vers les genres musicaux exigés par l'évolution et actuels aussi dans le milieu national. La collaboration magnifique dans l'église et à diverses importantes occasions culturelles, les sérénades et les concerts, l'exécution d'oratorios, de cantates, de trios et de sonates et d'autres compositions semblables, tout cela témoigne que l'académie cultivait de la musique orchestrale, vocale-instrumentale et de chambre. Cette orientation d'interprétation s'accorde avec les caractéristiques de l'époque qui donnait à la musique instrumentale une priorité décidée.

Par son style, L'APh était orientée vers le baroque. Sa structure elle-même, faite sur le modèle de ses soeurs italiennes, le démontre, de même que les façons et les formes de son activité et d'autres nombreux faits mineurs. D'une façon indirecte, son orientation baroque est confirmée aussi par son activité dans le domaine de la composition qui, par son style, appartient au baroque et plus particulièrement, au baroque dans la phase avancée de son évolution. Son épanouissement créateur est le témoignage le plus convaincant de l'influence que l'Académie philharmonique exerçait dans ce domaine. Elle lui consacrait la même attention que les académies étrangères consacraient à la production musicale nationale. De ce côté, elle a des mérites particuliers qui augmentent encore l'importance de sa contribution à l'évolution de la musique en Slovénie. A ce temps-là, le nombre des compositeurs s'accrut d'une manière surprenante. Rendant possible l'exécution de leurs oeuvres, l'Académie les encourageait à une création de plus en plus intense. Ce fut grâce à cette activité reproductive de l'Academie philharmonique ancienne que l'émigration des compositeurs slovènes à l'étranger, autrefois si fréquente, fut considérablement réduite, car, désormais, les compositeurs et les exécutants avaient toutes les possibilités de travailler et de se faire valoir dans leur propre pays.

L'orientation baroque pose, en outre, la question quelle fût la ligne que suivit l'activité musicale de ce temps en Slovénie: la ligne méridionale ou celle septentrionale. Le matériel parle en faveur de la constatation que l'activité musicale tout entière, y compris celle exercée par l'Académie philharmonique, était orientée vers le baroque italien et non pas vers celui septentrional, et particulièrement celui allemand. Ce fut justement l'Académie philharmonique qui faisait des efforts dans cette direction, expliquée et justifiée par le voisinage du territoire italien, la tradition, l'exemple des académies italiennes, la formation de nombreux intellectuels remarquables pour l'évolution de la vie musicale slovène aux universités et dans les collèges aristocrati-

ques en Italie, l'afflux intense de compositions italiennes et par d'autres facteurs semblables. Exception faite pour une partie de la région styrienne et carinthienne, le territoire slovène n'avait rien reçu, dans les temps précédents déjà, des centres musicaux autrichiens d'alors. C'était d'autant moins nécessaire à cette époque-là, où ceux-ci aussi étaient sous l'influence absolue du baroque italien et où Ljubljana, en tant que capitale du Duché de la Carniole et, en vérité, du territoire slovène tout entier, était, depuis quelque temps déjà, un centre culturel très marqué. Les influences septentrionales n'y étaient donc ni considérables ni remarquables. Ici, sur le sol slovène, s'étaient consolidées les idées esthétiques du baroque italien et elles dominaient pendant toute la période de l'existence de l'Académie philharmonique et sans égard au lieu et à la façon dans lesquels évoluait l'activité musicale. Ces influences purent se faire valoir en Slovénie principalement à cause de l'orientation qui voyait, dans le baroque italien, un phénomène artistique spirituellement apparenté, avancé et attrayant. C'est par cette raison qu'il trouva le chemin libre dans presque tous les pays du continent. Comme ailleurs dans le monde, il fut accueilli aussi à Ljubljana et, avec elle, dans tout le territoire slovène. Il résonna dans la création artistique et dans celle populaire, il supplanta la musique vocale aussi dans les choeurs d'églises, ou bien, il la subordonna à la musique instrumentale; des salles princières, des palais épiscopaux et des églises centrales de Ljubljana, il se propagea aussi parmi les gens simples.

L'Académie philharmonique ne fut évidemment pas le seul propagateur du baroque en Slovénie et ce ne fut pas uniquement grâce à elle qu'il connut un tel épanouissement dans la vie musicale slovène. Toutefois, pendant presque l'entière première moitié du 18e siècle, son rôle fut tellement important que nous sommes bien en droit de lui assigner le rôle du facteur principal dans la propagation et la mise en valeur du baroque. D'une façon directe et indirecte, son influence se refléta aussi dans les efforts musicaux animés, orientés dans un sens

plus vaste du mot vers le baroque, hors de la capitale, et aussi dans les recueils de chants religieux slovènes, parus dans la première moitié et au début de la seconde moitié du 18e siècle.

Les résultats de l'Académie philharmonique, qui fut la première de son genre sur un territoire hors de l'espace roman et anglosaxon, étaient en accord avec les limites et les possibilités données. Les conditions générales étaient moins encourageantes et les conditions techniques moins favorables que dans la plupart des pays occidentaux. En dépit de cela, l'activité musicale eut un épanouissement extraordinaire même dans ces circonstances-là. Il est évident que les résultats obtenus ne peuvent guère être comparés, ni par leur étendue, ni par leur qualité, à ceux du baroque musical dans l'Europe occidentale. Par leur style cependant ils s'accordaient avec eux, ce qui prouve que du point de vue des idées, l'évolution de l'activité musicale en Slovénie ne restait pas en arrière. Elle s'intégra dans le cadre européen comme une de ses parties composantes.

L'APh apporta une contribution importante à la physionomie baroque de la ville de Ljubljana. Il est vrai que ce ne fut pas elle à initier le baroque en Slovénie, car on peut en retracer des germes jusque dans les années de la seconde décade du 17e siècle. Néanmoins, par ses efforts dans la formation de la physionomie esthétique de l'exécutant et de l'auditeur et par sa forte influence sur la direction et les résultats de la création nationale, elle accomplit une fonction dirigeante dans les événements de son époque. Elle devint le support principal du baroque musical et contribua essentiellement à l'épanouissement le plus brillant qu'il eût sur le territoire slovène.

Viri in literatura

Navajam važnejšo specialno literaturo in vire, ki sem jih uporabljal neposredno in so citirani že v opombah ali tekstu. Drobni tiski (libreti, sinopsisi in podobno) in leksika so mi sicer tudi pomagali pri delu, a jih tu posebej ne omenjam, ravno tako ne splošne glasbenozgodovinske literature.

Actus publicus / Womit die Hochlöbl. Academia Philharmonicorum zu Ehre Seiner Excellentz Herrn / Herrn Antoni Josephen... Graffen von Auersperg ... den 6. Jenner wehrenden Jahrs alhier zu Laybach ... anstellet ... (1743), SKL.

Apes ACaDeMICae Operosorum Labacensium, sive institutum, leges, scopus, nomina, et symbola novae academiae sub apum symbolo Labaci adunatae, orbi literario exhibitae cum oratione inaugurali in primo conventu publico ad proCeres AeMonae DICta, SKL.

Battaggia M., Delle Academie veneziane, Venezia 1926.

Bäumker W., Das katholische deutsche Kirchenlied II, Freiburg im B., 1880.

Bren Hugo, Za zgodovino akademije ljubljanskih operozov, C IX, 1919.

Brenet Michel, Les Concerts en France sous l'ancien Régime, Paris 1900.

Burckhardt J., Die Kultur der Renaissance in Italien, Leipzig 1885.

Cavazzocca Mazzante V., Contributo alla storia dell'Academia Filarmonica di Verona, Verona 1926.

Churelichz L. de, Breve, e succinto Racconto del Viaggio ... dell'Augustissimo Imperatore Leopoldo, 1661.

Costa Etbin Henrik, Die Academie Operosorum in Laibach, MHVK XVI, 1861.

Cvetko Dragotin, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I in III, Ljubljana 1958 in 1960.
Odmevi glasbene klasike na Slovenskem, Ljubljana 1955.

Duhr Bernhard, Die Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge IV/2, Regensburg 1928.

Felice â S. Matre Anna p., Drey mit Treu ... Verfasste Lob-und Danck-Reden ... (1743—1745?), SKL.

Fellerer Karl Gustav, Beiträge zur Musikgeschichte Freisings, Freising 1926.
Garuffi Gioseppe Malatesta, Italia accademica, Rimini 1688.
Globočnik Anton, Der Adel in Krain, Mitteilungen d. Musealverein XII, 1899.
Gradivo: ASK (Inventarium Librorum Musicalium Ecclesiae Cathedralis Labacensis); DAS (Raigersfeld, Diaria, Dolski arhiv; testamenta; LIT. A, 1, mapa APh; zapuščinski inventarji); KAL (fsc. 38/97; fsc. 203/1; fsc. 218/21); MAL (Cod. I/56, 57); NUK, M. in Ms (arh. FD, tiski in rkp. 17. in 18. st.); SKL (Dolničarjeva zapuščina: Miscelanea P. II, III, IV; E 45; Z IV, 1; operni libreti, sinopsisi oratorijev in jezuitskih šolskih dram; katalog J. F. Thallmainerja); ŠAL (PP I/2; 9/4—35; f 38/8; 4/39; f 36/9; F 35/43; krstne in mrliške matice).
Humphrey Burton, Les Académies de Musique en France au XVIIIe siècle, RM XXXVII, 1955.
Jakob Schell von und zu Schellenburg und seine Stiftungen, Laibach 1843.
Keesbacher Friedrich, Geschichte der philharmonischen Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862, Laibach 1862.
Koczirz A., Exzerpte aus den Hofmusikakten des Wiener Hofkammerarchivs, StMw I.
Leges Academiae Phil-Harmonicorum Labaci Metropoli Carnioliae Adunatorum, SKL.
Lefevbre L., Le Concert de Lille, Lille 1908.
Mal Josip, Stara Ljubljana in njeni ljudje, Ljubljana 1957.
Maylender M., Storia delle Accademie d'Italia, Bologna 1926.
Molè Rudolf, K zgodovini knežjega dvorca v Ljubljani, K IV, 1937.
Nečásek J., Statistik des Laibacher Gymnasiums 1661 bis 1670, MHVK XIII, 1858.
Nečásek J. — Costa E. H., Statistik des Akademischen Gymnasiums in Laibach von 1770—1857, MHVK XI, 1856.
Peritzhoff Carl Seyfrid von / auf Ehrenhaim, Erb-Huldigungs Actus im Hertzogthum Crain, Laibach 1739.
Pohlin M., Bibliotheca Carnioliae, priloga MHVK XVII, 1862.
Pokorn F., Gradivo za zgodovino Stare Loke in Škofje Loke, ms., ŠAL.

Polec Janko, Ljubljansko višje šolstvo v preteklosti in borba za slovensko univerzo v publikaciji Zgodovina slovenske univerze do leta 1929, Ljubljana 1929.
Radics Peter v., Die Entwickelung des deutschen Bühnenwesens in Laibach, Laibach 1912.
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 neuberarbeitet und ergänzt, ms., NUK, Ms.
Frau Musica in Krain, Laibach 1877.
Johann Weikhard Freiherr von Valvasor, Laibach 1910.
Rakuša Fran, Slovensko petje v preteklih dobah, Ljubljana 1890.
Schinl Theophil, Drey Lob- und Ehren-Predigen . . ., Laybach (1742), SKL.
Siezenhaimb Adam Sebastian v., Zucht-Spiegel der Adelichen Jugendt, München 1659.
Smolik Marjan, Glasbeno življenje v baročni Ljubljani, K VIII, 1960.
Stelè Melita, Aleš Žiga Dolničar, Zbornik za umetnostno zgodovino, nova vrsta I, Ljubljana 1951.
Steska Viktor, Academia Operosorum, IMK X, 1900.
Academia Philo-Harmonicorum v Ljubljani, DS XV, 1902.
Dolničarjeva ljubljanska kronika od leta 1660 do leta 1718, IMK XI, 1901.
Jezuitske šolske drame v Ljubljani, M XVI.
Naši glasbeniki v ljubljanskih jezuitskih dramah, CG LVIII, 1935.
Župnik Mihael Omerza, skladatelj, CG LV, 1932.
Svetina Anton, Ljubljanski mestni piskači in ljubljanski mestni godbeniki, SGR III in IV, 1955 in 1956.
Škerlj Stanko, Italijanske predstave v Ljubljani od XVII. do XIX. stoletja, Ljubljana 1936.
Thalnitscher Alexius Sigismundus, Descriptiones Rariorvm Templorvm Venetos, etc., ms., SKL.
Thalnitscher Janez Gregor, Annales Vrbis Labacensis.
Das ist: Jahrs-geshihten. Von An: 1660, bis 1700. Continuiert von an: 1700. bis 1717, ms., SKL.
Bibliotheca Labacensis publica collegii Carolini Nobilium, ms., SKL.
Epitome chronologica, continens res memorabiles, nobilis & antiquissimae urbis labacensis, metropolis inclyti Ducatûs, Labaci 1714.
Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis S. Nicolao Archiepiscopo Myrensi Sacrae. Cum chronologica eiusdem fabricae Veteris, et Novae narratione. Cui

accesserunt sacra aedificia, et multiplices aruditiones ipsam Basilicam concernentes ... Labaci Anno Aerae Christianae MDCCI, SKL.
Theatrum Memoriae Nobilis, ac Alma Societatis VNITORVM..., ms., SKL.
Translatio S. Peregrinae V. et. M. ad Aedem D. Josephi Nutritii D. N. RR. PP. Eremitarum Discalceatorum S. Augustini, Labaci. Anno MDCLX. die V. Octob., ms., Metropolitanska knjižnica v Zagrebu.
Theatrum memoriae nobilis, ac Almae societatis unitorum / Das ist Schau Bühne der Gedächtnuss der Adelichen vnd Gottseeligen Gesellschaft / der Vereingten / zu Stättswehren Andenken eröffnet / In der Vhralten Haubt Statt Laybach 1688, ms., DAS, inv. št. 131, I. 5 c.
Trstenjak Anton, Slovensko gledališče, Ljubljana 1892.
Turrini Giuseppe, L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione (Maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico, Verona 1941, Atti e memorie della Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona, Serie V, Vol. XVIII.
Vallas Léon, La Musique à Lyon au dixhuitième siècle, Lyon 1908.
Valvasor Janez Vajkard, Die Ehre des Hertzogthumes Crain VI, X, XI, 1689.
Vernon Lee, Il Settecento in Italia, Accademie, musica, teatro, Napoli 1932.

Ilustracijsko gradivo sem dobil na uporabo z raznih strani. Zanj se predvsem zahvaljujem Državnemu arhivu Slovenije, glasbenemu in rokopisnemu oddelku Narodne in univerzitetne knjižnice, Inštitutu za umetnostno zgodovino Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Mestnemu muzeju, Narodni galeriji in Semeniški knjižnici v Ljubljani.

Kratice

APh = Academia Philharmonicorum; ASK = Arhiv stolnega kora v Ljubljani; C = Carniol(i)a; CG = Cerkveni glasbenik; DAS = Državni arhiv Slovenije; DS = Dom in svet; FD = Filharmonična družba v Ljubljani; GMD = Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo; IMK = Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko; K = Kronika slovenskih mest oziroma Kronika; KAL = Kapiteljski arhiv v Ljubljani; M = Mladika; MAL = Mestni arhiv v Ljubljani; MHVK = Mitteilungen des Historischen Vereines für Krain; MKL = Muzejska knjižnica v Ljubljani; NUK, M. in Ms. = Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani, glasbeni in rokopisni oddelek; NZ = Naši zbori; RM = Reuve de musicologie; SGR = Slovenska glasbena revija; SKL = Semeniška knjižnica v Ljubljani; StMw = Studien zur Musikwissenschaft; ŠAL = Škofijski arhiv v Ljubljani.

Imensko kazalo

Alberti, Giuseppe 178
Amaini, Carlo 177
Ambroshiz, Josephus 12
Ambrožič v. Ambroshiz
Andrejka, Rudolf 134
Arch v. Arh
Arh, Janez Mihael 12, 170 do 171, 214
Arich v. Arh
Arko, Mihael 191
Attems, grof, Ernest 121, 171
Auersperg, grof, Adam Anton Siegfried 150
Auersperg, grof, Anton Jožef 122, 123, 124, 125, 126, 132, 133, 134, 135, 137, 179, 209, 210, 211, 216, 217, 223
Auersperg, grof, Henrik 134
Auerspergova, kneginja 73
Auerspergi, knezi 10, 19
Auersperg, knez, Wolf Engelbert 8, 9, 193, 195
Aversberg v. Auersperg

Bach, Johann Sebastian 157, 192
Badia, Carlo 110
Baïf, de, Jean Antonie 23, 38
Banister, John 86
Barbo, grof, Jožef 129
Barbo, grof, Waicard 129
Battagia, M. 223
Bäumker, W. 17, 223
Berardi, Angelo 18
Bianchi, Barbara 178
Biber, Henricus Franciscus 17, 20
Bittorfer, Georg 46
Blatnig v. Blatnik
Blatnik, Jurij 173, 215
Bock, Emil 143
Bonomi, de, Giuseppe Clemente 174—178, 215
Bononcini, Giovanni Maria 18
Borenz, Josephus 12
Bordery, M. 187
Bren, Hugo 102, 106, 223
Brenet, Michel 88, 223
Breskvar v. Bresquar
Bresquar, Laurenz 151
Burckhardt, Jakob 23, 223

Cabbiati, Giuseppe 177
Caccini, Giulio 145
Caldara, Antonio 82, 111
Campe, Pietro 167
Carissimi, Giacomo 145, 157
Carrara, Madalena 178
Castelez v. Kastelec
Cavazzocca, Mazzante V. 90, 223
Chren, Johannes Vincentius 64
Christian, Franc Saleški 140, 141, 142
Christian, Janez Krizostom 140
Churelichz, de, Lorenzo 8, 223
Cittadini, Maria 177
Cliner, Andreas 151
Cobenzl, grof, Gvido 138, 139
Cobenzl, grof, Janez Gašpar 112, 121, 123
Cobenzl, grof, Leopold 60, 83, 201
Compar, Joannes 12
Conti, Francesco 110
Costa, Etbin Henrik 27, 31, 142, 223

Courville v. Thibaut
Cvetko, Dragotin 7, 8, 9, 11, 13, 15, 16, 20, 34, 63, 69, 102, 107, 110, 141, 168, 169, 178, 179, 187, 188, 190, 191, 193, 223

Čadež Marijan 166—167, 170, 171, 214

Deloviz, Georgius 12
Dimitz, August 102, 121, 140
Diringer, Michael 12
Dolar v. Toller
Dolničar, Aleš Žiga 68, 225
Dolničar, Janez Anton 33, 48, 155, 156
Dolničar, Janez Gregor 7, 8, 9, 11, 14, 15, 19, 21, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 36, 37, 39, 45, 50, 51, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 85, 87, 90, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 107, 146, 147, 148, 151, 152, 153, 155, 156, 158, 159, 170, 171, 173, 174, 175, 178, 189, 196, 198, 206, 207, 212, 213, 214, 215, 224, 225, 226
Duhr, Bernhard 13, 223

Ehrenreich, pl., Jožef Valentin 139, 140
Eitner, Robert 17, 116
Engelshaus, grof 73
Evgen Savojski, princ 82, 113

Fabian, Franciscus 12
Federhofer, Hellmut 173, 190
Feliks (Felice) â S. Matre Anna 122, 123, 126, 127, 210, 223
Fellerer, Karl Gustav 91, 224
Floriantschitsch de Grienfeld v. Florijančič
Florijančič, (Janez) Štefan 33, 39, 41
Frančišek Solanski (Francesco Solano) 104, 106, 207
Fux, Johann Joseph 111, 189

Gallenberg, grof 129
Gallenfels, Ioannes Daniel 150
Gallitsch, Michael 151
Galob, Fridericus Joannes 64
Galob, Michael 64
Gantar, Kajetan 37, 40, 42, 72, 73, 124, 125
Garuffi, Gioseppe Malatesta 38, 45, 49, 51, 54, 74, 90, 145, 224
Gladič, Jurij 33
Globočnik, Anton 150, 224
Gnjezda Franc 58, 149
Goschel[l] v. Gošel
Goschl v. Gošel
Gošel, Janez Gašpar 15, 28, 35, 51, 78, 92, 94, 95, 96, 97, 99, 146, 158—159, 163, 166, 206, 212, 214
Gotscheer v. Hočevar
Gottscheer v. Hočevar
Gottscheer, Honoradus 139
Gottseer v. Hočevar
Gottwaldt, Josephus 12
Gspan, Alfonz 141

Hallerin, Maria 148
Händel, Georg Friedrich 157, 192
Hasse, Johann Adolf (Giovanni Adolfo) 177, 178
Herberstein, grof, Franc Jožef (Francesco Giuseppe) 164
Herberstein, grof, Karl 141
Herberstein, grof, Sigismund Krištof 48, 154, 155
Hočevar, Jožef Fortunat 173
Hočevar, Janez Jurij 12, 14, 25, 35, 42, 159—162, 163,

166, 195, 197, 198, 212, 213, 214
Hoffstetter, Filip (Philipp) 76, 77
Höffer, Conrad 150
Höffer, Janez Bertold 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 50, 58, 60, 69, 73, 74, 80, 83, 94, 95, 96, 97, 99, 101, 102, 103, 105, 131, 146, 148—158, 163, 164, 166, 187, 197—198, 201, 203, 206, 212, 214
Höffer, Janez Friderik 150, 151
Höffer, Marija Rozina 150, 151
Höffer, jun. 73
Hortulana, vdova 158
Hren, Tomaž 8, 188
Hozevar, Adamus 12
Hozhevar v. Hočevar
Hozhevar, Joannes Georgius v. Hočevar Janez Jurij
Humphrey, Burton 23, 38, 145, 224

I(n)singer, de Paula, Franc 180
Irmel, Josephus Paulus 12
Ivančič, Amandus 188

Jager, Andreas 12
Jakob Pičenski (Jacob de Marchia) 104, 106, 207
Jambschig, Josephus 12
Jamšek v. Jambschig
Jenziz, Jacobus 64
Jožef I., cesar 81
Jožef II., nadvojvoda oz. cesar 118, 209

Kappus, pl. Pichelstein, Anton 131, 138, 139
Karel VI., cesar 79, 109, 112, 114, 120
Kastelec, Matija 17
Kasteliz, Friderik Janez 46
Kavizh, Franciscus 12
Kaunitz, grof, Franz Karl 81
Keesbacher, Friedrich 27, 31, 49, 101, 102, 142, 143, 186, 224
Khiller v. Killer
Khissoviz, Urbanus 151
Khozer v. Kozhar
Killer, Michael 12, 13, 33
Kness, Thomas 12
Knez v. Kness
Kobal, Ludvik 33
Koblar, Anton 7
Koczirz, Adolf 66, 67, 110, 224
Kozhar, Adamus 12
Kozher v. Kozhar
Kren v. Krenn
Krenn, Joannes 12
Krusiz, Andreas 12
Kuenburg, grof, Ferdinand 59
Kühnburg v. Kuenburg
Kühnpach, von, Wolf Sigismund 25
Kuralt v. Kurold
Kurold, Jurij 115, 117, 174, 208, 215

Labassar, pl. Laubenburg, Janez Jakob 146—147, 211
Labukar, Franciscus 12
Lanthieri, grof, Franc Anton 82
Lavrenčič, Primož 191
Lefevbre, L. 187, 224
Leopold I., cesar 8, 76, 109, 111, 223
Leopold, princ 62, 73, 102
Leuitscher, Antonio 158
Linhart, Anton Tomaž 141
Lukman, Franc Ksaver 59
Lully, Jean Baptiste 187, 192

Mal, Josip 7, 224
Mantuani, Josip 20
Marija Terezija, cesarica 179, 216

Maylender, M. 23, 224
Merighi 51
Molè, Rudolf 8, 224
Montéclair, Michel 187
Monteverdi, Claudio, 145
Mrak, Laurentius 64
Mugerl, Roberto, cistercijan 125
Mugerle, Ioannes Josephus 148
Mugerle, pl. Edlheim(b) 65, 96, 97, 99, 147—148, 202, 206, 212
Müller, Maksimilijan 137, 138, 139

Nachodiz, Joannes Michael 12
Nečásek, Johann 142, 224

Omersa v. Omerza
Omerza, Mihael 12, 154, 155, 166, 167—170, 171, 214, 225
Orlandi, Chiara 178
Orlandi, Luigi 92
Orzzon, grof, Henrik 111
Ottenfels, von, Hans Sigmund 110

Paglovec, Franc Mihael 191
Penna, Lorenzo 17
Pergolesi, Giovanni Battista 192
Peri, Jacopo 145
Perizhoffer, pl. Perizhoff, Anton 139
Perizhoffer, pl. Perizhoff, Carl Seyfried 28, 43, 44, 55, 109, 111, 112, 114, 118, 123, 126, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 165, 179, 183, 184, 187, 208, 210, 216, 224
Petazzi, grof, Leopold Jožef 141, 164
Piccha, Janez 33
Pichler, Janez Krstnik 158
Pilligraz, Frančišek Godefrid 33
Plauz, Josephus Carolus 64
Podgoršek v. Podgorschigk
Podgorschigk, Matthaeus 12
Pogačnik, Jurij Žiga 71, 72
Pogatschnig, v. Pogačnik
Pohlin, Marko 140, 191, 224
Pokorn, Franc 7, 140, 191, 224
Polec, Janez Krstnik 66, 172, 202, 214
Polec, Janko 21, 225
Poliz v. Polec
Polz v. Polec
Polz, Franciscus Carolus 172
Porsile, Giuseppe 110
Poshin, Rosa 177
Poš v. Poshin
Potozhar, Josephus 64
Prankh, pl., v. Toller
Pregl, Balthasar 12, 16, 64, 158
Prešeren, Janez Krstnik 30, 32, 33, 34, 48, 80, 198
Prešeren, Jurij 33
Prešeren, Marija 33
Purcell, Henry 192

Rabatta, grof 85
Rabensperg, Venantius 138, 139
Radics, Peter 8, 20, 27, 30, 31, 49, 80, 81, 121, 127, 140, 141, 142, 143, 151, 158, 225
Raigersfeld, Franc 128, 129, 224
Rakuša, Fran 191, 225
Rameau, Jean Philippe 192
Rasp, baron, Maksimilijan Leopold 31, 191
Rebeussek, Martinus 64
Reese, Gustave 23, 38
Reichhardt, Adam Friedrich 122
Reigersfeld v. Raigersfeld
Repich, Franciscus 12
Reuter v. Reutter
Reutter, Johann Georg 116, 117, 187, 208

Rhode, Franc Ksaver 172 do 173, 214
Rok, jezuit 15
Roknerin, Maria 148
Rosman, Franciscus 12
Rubida, Joannes Georgius 12
Rüffin, Barbara 148

Samburg, von, Johann Carl 151
Scarlatti, Alessandro 192
Scarlatti, Domenico 192
Schäffer, Johann Wilhelm 17, 18
Schell, von Schellenburg, Jakob 28, 49, 81, 96, 224
Scherbinz, Petrus 12
Schinl, F. Teofil 118, 119, 120, 122, 127, 209, 225
Schonsleder, Wolfgang 18
Schonslederus v. Schonsleder
Schott, Gaspar 18
Schottus v. Schott
Shetina, Jacobus 64
Siberau, Wolfgang Konrad Andrej 66, 93, 97, 99, 102, 138, 146, 163—166, 202, 206, 212 213, 214
Siezenhaimb, von, Adam Sebastian 20, 225
Skerpin, Sigmund 105, 106, 108
Skok, Joannes 12
Slivar, Anton 151
Smolik, Marjan 11, 117, 122, 126, 225
Smolle, Andreas Josephus 12, 13
Smrekar, v. Smrekher
Smrecker, v. Smrekher
Smrekher, Janez Gregor 131, 138
Sovrè, Anton 39
Sparber, Andreas 12
Srabotnig, Joannes 12
Staudt, Bernhard (Bernardus) 14, 195
Stein, Josephus 158
Steinbergova, pl. 128
Stelè, Melita 68, 225
Sterssinar v. Steržinar
Steržinar, Ahac 12, 191
Steska, Viktor 7, 9, 11, 15, 19, 21, 29, 32, 37, 38, 51, 54, 63, 70, 72, 102, 142, 146, 154, 160, 167, 168, 169, 225
Svetina, Anton 7, 107, 225
Swietten, baron 128

Škerlj, Stanko 8, 178, 225

Taufferer, baron, Maksimilijan 129
Thallmainer, Franc Jožef 10, 11, 14, 16, 17, 18, 81, 92, 115, 189, 196, 224
Thalnitscher v. Dolničar
Thalnitsher v. Dolničar
Thibaut, Joachim 23
Toller, Maria Elisabeth 151
Torre, della, Francesco Antonio Siegfried 174, 177, 178, 215
Trojer, Sebastianus 151
Trost, Andrej 41
Trstenjak, Anton 226
Tshadesh v. Čadež
Tureg, Josephus 12
Türgkh, Samuel 64
Turrini, Giuseppe 37, 45, 50, 54, 90, 226

Untersinger, Janez Jurij 16

Vallas, Léon 37, 49, 145, 226
Valvasor, Ioannes Carolus 150
Valvasor, Janez Vajkard 7, 8, 20, 110, 226
Vermati, pl., Anton 138, 139, 140
Vermatti v. Vermati
Vernon, Lee 74, 90, 226
Vida, Paolo 177
Volupius Decorus v. Schonsleder

Wallensperg, pl., (Jožef) Michael 139, 140, 142
Walther, Johann Gottfried 17, 18, 20
Wermati v. Vermati
Wetstain, Jurij 33
Widerholtin v. Höffer, Marija Rozina
Wildenstein, grof 129
Wilfan, Gregor 16, 158
Wlatnig v. Blatnik
Wollwiz, pl., Lorenz 33
Woreniz, Fridericus 151
Wusseth, pl., (Wolf) Engelbrecht 139, 140

Zeball, Michael 151
Zermel v. Zhermel
Zhermel, Jacobus 12
Zlatinger, Martinus 12
Zois, baron, Michelangelo (Michael Angelo) 139, 140
Zois, baron, Žiga 138
Zupan, Jakob 191

Vsebina

PREDGOVOR 5

RAZVOJNI POGOJI 7

Glasbena situacija na Slovenskem in posebej v Ljubljani po letu 1660. Viri. Jezuitsko gledališče v razdobju 1684—1699, njegov muzikalni korpus, avtorji tekstov in glasbe za posamezne uprizoritve. Ljubljanska škofovska kapela pod koncem 17. stoletja. Thallmainerjev katalog. Glasbeni tiski in rokopisi. Glasbena praksa, reprodukcija in vprašanje produkcije. Mestni in deželni muziki. Societas Unitorum, Academia Operosorum, Collegium juridicum, Academia incultorum. Umetnostno vrenje ob izteku 17. stoletja v ljubljanskem mestu.

USTANOVITEV LJUBLJANSKE AKADEMIJE FILHARMONIKOV 23

Italijanske in francoske akademije in njihove značilnosti. Pripravljanje APh, problem takega združenja v 17. stoletju. Societas Unitorum in Academia Operosorum in njuna zveza z APh. Leges Academiae Phil-Harmonicorum. Ustanovitveno leto APh, zmote in dejstva. Analiza pravil APh in konsekvence glede na dejanski začetek Akademije. J. K. Prešeren in J. B. Höffer, njuni stiki in posledice. Prešernova vloga pri ustanavljanju APh. Struktura akademije filharmonikov. APh : Academia Operosorum. Zgledovanje APh pri tujih vrstnicah. Simboli in gesla. Primerjava med akademijo operozov, Dizmovo bratovščino in akademijo filharmonikov. Höfferjev grb in simbol v spominski knjigi Societas Unitorum. Höfferjevo in Hočevarjevo akademsko ime v akademiji operozov. Operozi v APh. Problem osebnih simbolov in akademskih imen v APh. Člani APh, primerjava s prakso drugod. Amaterji in poklicni muziki. Zavetnica APh, tuja in naša praksa. Vodstvo APh v smislu pravil, interpretacija.

RAST IN VZPON 57
Naloge in cilji akademij in posebej APh. Podatki o delovanju APh v razdobju 1701—1718. Izvajalci APh, orkester in zbor. Sodelovanje zunanjih muzikov. Pevci in instrumentalisti, podrobnejši oris glede na ohranjeno gradivo. Področje APh, gojitev cerkvene in posvetne glasbe. Oblike glasbenih prizadevanj APh. Dolničarjeva poročila. Podroben pregled akademijskih nastopov v ljubljanski stolnici in pri drugih slovesnostih posvetne in cerkvene narave v omenjenem razdobju. Način dela, izvajalna tehnika, zasedba orkestra in zbora, interpretacija in sestava sporedov. Interno in javno muziciranje APh. Zveze med javnimi akademijskimi nastopi in začetkom javnega koncertiranja v nekaterih glasbenih centrih konec 17. in v začetku 18. stoletja. Serenade, koncerti in drugi načini in oblike javnega nastopanja APh. Poskus rekonstrukcije glasbenih sporedov APh. Umetniški vodje APh do 1718, določbe v pravilih in praksa, nejasnosti v virih in njih razlaga.

NADALJEVANJE IN KONEC PRIZADEVANJ . . 101

Akademija filharmonikov v razdobju 1718—1743 102
Situacija po Höfferjevi smrti. Siberau. Viri za delo APh iz 1727, 1728 (Erb-Huldigungs Actus) in 1730 (Kuroldov in Reutterjev oratorij v ljubljanski izvedbi). Nadaljnji podatki za 1741, 1742 (slavnostna pridiga p. F. T. Schinla, slavnostna kantata ob umestitvi knezoškofa Ernesta grofa Attemsa) in 1743 (Actus publicus). Spremembe v pojmovanju ravnatelja APh. Trije govori p. Feliksa â S. Matre Anna, domnevno v času 1743 do 1745. Analiza posameznih podatkov.

Zadnji viri o akademiji filharmonikov 128
Podatki o delu v letu 1746. Raigersfeldova poročila o glasbenih izvedbah 1752. Perizhofferjevo poročilo dvorni komisiji za dobrodelne ustanove na Kranjskem. Anton Jožef grof Auersperg in APh, Perizhofferjeva razlaga njegove vloge in krivde za zastoj akademije filharmonikov. Splošna družbena in upravna situacija v vojvodini Kranjski in njen eventualni delež pri usihanju APh. Poskus obnovitve APh po Auerspergovi smrti. Zadnji člani APh. Radicseva zmota o APh 1773. Stagnacija in konec APh.

VPLIV AKADEMIJE FILHARMONIKOV NA USTVARJALNO DEJAVNOST 145

Činitelji, ki so vplivali na ustvarjalno delo in njegove dosežke. Delež APh. Ožji skladateljski krog: J. B. pl. Höffer, J. J. Hočevar, W. K. A. Siberau, J. G. Gošel, oris življenja in dela. J. J. Labassar pl. Laubenburg, J. A. Mugerle pl. Edlheim(b). Širši skladateljski krog: M. Čadež. M. Omerza. Problem J. M. Arha kot skladatelja. Drugi ustvarjalci prve in druge razvojne dobe APh, njihove eventualne zveze z akademijo in njihovo delo: J. K. Polec, F. Ks. Rhode, J. F. Hočevar, J. Blatnik, J. Kurold. Skladatelj G. C. Bonomi, njegovo ustvarjanje, domneve o njegovih stikih z APh in tedanjimi skladatelji na Slovenskem. »Tamerlan« v ljubljanski vicedomski palači (1732); možnosti sodelovanja filharmonikov.

RAZVOJNA VLOGA IN POMEN AKADEMIJE FILHARMONIKOV 179

Značilna stagnacija ljubljanskega glasbenega življenja v sredini 18. stoletja in v začetku njegove druge polovice. Konec mestnih in deželnih muzikov in jezuitskega gledališča. Pravi vzroki za krizo in konec APh. Medsebojna povezanost družbenih in umetnostnih dogajanj. Rezultati dela APh. Reprodukcija, način, smer, kvaliteta, učinki. Pomen javnega nastopanja in njegovo nadaljnje razvijanje. Sodelovanje ljubljanskih institucij in muzikov. Nacionalnost in razredna pripadnost v APh, njena kozmopolitska orientacija v pojmovanju glasbene umetnosti in koncentraciji izvajalcev. Prispevek APh k razvijanju posameznih reproduktivnih področij. Zgledovanje po zahodnoevropskih primerih. Vpliv APh na ustvarjalni razmah v prvi polovici 18. stoletja. Stilna usmeritev APh. Razlogi za povezanost z italijanskim stilom. Ime APh, prvega združenja te vrste na ozemlju zunaj romanskega in anglosaškega prostora. Vprašanje slovenskega glasbenega baroka. Kriteriji za ocenjevanje vloge in pomena APh. Mesto APh v evropskem okviru in baročnem glasbenem delu Ljubljane in celotnega slovenskega ozemlja.

RÉSUMÉ 195

VIRI IN LITERATURA 223

KRATICE 227

IMENSKO KAZALO 229

Knjižnica Narodna in univerzitetna Ljubljana

DRAGOTIN CVETKO

ACADEMIA PHILHARMONICORUM LABACENSIS

OPREMIL
MARJAN DOLENC

IZDALO
ČASOPISNO-ZALOŽNIŠKO PODJETJE
»LJUDSKA PRAVICA«
CANKARJEVA ZALOŽBA
V LJUBLJANI

PREDSTAVNIK DJURO ŠMICBERGER

NATISNILA BLASNIKOVA TISKARNA
V LJUBLJANI 1962

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA
COBISS ²
0000019227O

družbene pogoje, v katerih je nastala, delala in usihala; začrtal je njen pomen za baročno glasbeno produkcijo ljubljanskega mesta in vpliv, ki ga je imela na tedanje glasbeno delo celotnega slovenskega ozemlja.

Za ta namen je avtor uporabil obsežno gradivo, ki je rezultat njegovega sistematičnega, vse v najnovejši čas segajočega raziskovanja. Z njim je Cvetko še širše in globlje kot prej segel v zgodovino Academiae, ki je dobila s pričujočo monografijo v marsičem doslej še nepoznano podobo.

Cvetkova nova monografija je prispevek komparativni muzikologiji, ne samo v slovenskem, ampak tudi v mednarodnem merilu. Z njo se še bolj kot dozdaj precizira bistvo sorodnih akademij, ki so nekoč nastajale širom Srednje in Zahodne Evrope. Še zlasti pa bo to delo osvetlilo mesto Academiae Philharmonicorum Labacensis in vlogo slovenskega elementa v evropski glasbi tega razvojnega obdobja.

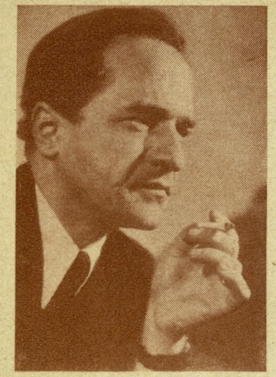
36
p

ACADEMIA PHILHARMONICORUM LABACENSIS

Dragotin Cvetko

ACADEMIA PHILHARMONICORUM LABACENSIS

ZALOŽBA



V tem svojem delu je avtor zajel specifično problematiko konca 17. in dela 18. stoletja, ki ga je v glasbi tudi na Slovenskem obvladal barok. Temu stilu je Academia Philharmonicorum prispevala delež, ki je bistveno omogočil, da je glasbeni barok tudi tu dosegel izreden vzpon.

Da bi kar najbolj plastično orisal razvoj in delo Ljubljanske akademije filharmonikov, je avtor to institucijo primerjal tudi z njenimi italijanskimi in francoskimi vrstnicami, prikazal skupnosti, ki so jo z njimi vezale, in razlike, zaradi katerih je imela nekatere posebne poteze; izčrpno je zajel umetnostne

Ljuv. št. p. 362

NASA ZENA, 12 LJUBLJANA, ERJAVČEVA

Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

494818