Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani
M 147654

D'DRAGOLIN
CVETKO

ODMEVI
GLASBENE
KLASIKE NA
SLOVENSKEM

LES ÉCHOS DE LA CLASSIQUE DE MUSIQUE EN SLOVÉNIE

PAR

DRAGOTIN CVETKO

LJUBLJANA 1955

ODMEVI GLASBENE KLASIKE NA SLOVENSKEM

DRAGOTIN CVETKO

1476/54

D Z S

LJUBLJANA 1955

M 147654

147654

Narodna in univerzitetna knjižnica - Ljubljana

N 219/1960

19600219

PREDGOVOR

V snovanju pričujoče knjige me je vodila sorodna misel ko takrat, ko sem pripravljal monografiji o Ristu Savinu in Davorinu Jenku. V obeh sem zajel začetek in konec slovenske romantike ter prvo obdobje glasbene Moderne, v delu o Davorinu Jenku še hkrati začetek glasbene romantike pri Srbih. V tej novi publikaciji pa bi hotel posvetiti v glasbeno klasiko na Slovenskem, kakor se je ustvarjalno in poustvarjalno oblikovala na prehodu iz XVIII. v XIX. stoletje.

Gre torej za določeno razvojno razdobje, ki sem ga želel obdelati tako, da bi bila iz njega razvidna duhovna podoba klasicistično usmerjene glasbene dejavnosti. Tematika je potemtakem jasna in omejena. Zato se v obravnavanju nisem spuščal v biografske potankosti, takisto nisem upošteval mnogih ostalih pojavov, ki jih zaznamuje glasbeno življenje tega časa na slovenskem ozemlju. V ta okvir ne sodi ne prvo ne drugo. Oboje bo treba prikazati v drugačni obliki in v širše zajeti snovi.

Za tematiko navedenega razvojnega razdobja sem se odločil iz več razlogov. Najprej zato, ker sem hotel ohraniti njegovo stilno enotnost in olajšati primerjavo z enakimi pojavi v ostalih evropskih deželah. Šele primerjalno se namreč pokaže delež, ki ga je glasbena klasika prispevala s svojim delom na Slovenskem v ostali

evropski glasbeni razvoj te dobe in v rast glasbene kulture na domačih tleh. Zatem pa sem hotel z izbrano tematiko nekoliko posvetiti v poglavje o glasbeni preteklosti, ki nam je podobno kot še marsikaj iz nje skoraj popolnoma neznano. Prav zaradi nepoznanja takih dob pa nepravilno ocenjujemo našo glasbeno dediščino. S tem svojim prispevkom bi prav tako hotel pomagati, da se odstranijo zmotne sodbe, ki niso kvarne samo zato, ker zgodovinsko ne držijo, ampak tudi zavoljo tega, ker si z njimi ne moremo ustvariti prave podobe o daljni preteklosti glasbenega življenja na slovenskem ozemlju in o ustvarjalnih silnicah, ki so se uveljavljale v njej in so po narodnostnem izvoru pripadale tudi slovenskemu elementu.

Obdobje glasbene klasike je bilo na Slovenskem kljub pomanjkanju razvojnih pogojev dokaj bogato. Naj se spomnim le Janeza Krstnika Novaka, zaslug slovenskih preporoditeljev za razvoj glasbene dejavnosti ob koncu XVIII. stoletja, pa vrste ustvarjalcev iz začetnih desetletij XIX. stoletja, med njimi Antona Höllerja, Leopolda Schwerdta, Jožefa Mikša, Gašparja Maška in Valentina Klemenčiča poleg drugih skladateljav in poustvarjalcev. Bilo je to cvetoče življenje, polno mladostnega zaleta, ki ga je spodbudila mlada in sveža klasicistična misel. Mala Ljubljana se je košatila v številnih in kvalitetnih glasbenih prireditvah, na široko je odprla vrata domačim in tujim glasbenikom in izžarevala bogastvo glasbenega dogajanja tudi navzven, v slovensko provinco, kolikor so ji dopuščale možnosti in splošna družbena struktura ter duhovna raven te pokrajine. Po večstoletni živahni glasbeni dejavnosti, ki je ustvarila solidno tradicijo, se je v času glasbene klasike ob zahajajočem fevdalizmu ter

rastočem meščanstvu vzpela vsa pomlajena in dosegla razmah, ki ga v enakem poletu in s tako kvaliteto še ni doživela.

V to vrenje je mnogo doprinesla ljubljanska Filharmonična družba, ki so jo rodile nastajajoče družbene spremembe in novi, klasicistični glasbeni tokovi. Tokrat je še niso motile narodnostne težnje Slovencev in v njej se še niso čutila nasprotja med slovenskim in nemškim elementom. Bila je še predana plemenitim smotrom gojitve glasbene umetnosti, da bi dvigala estetski okus poslušalcev in širila tudi na Slovenskem glasbeno klasiko. Svojo nalogo je opravila in tako zadostila namenom, ki si jih je nadela ob ustanovitvi. Kasneje, ko se je klasika začela umikati romantiki in je operna glasba znova obvladala okus glasbenega občinstva, je začela pojemati tudi moč te družbe. Porajajoče se slovensko narodnostno gibanje pa je njen vpliv slabilo še nadalje in ji z uresničitvijo samostojne slovenske glasbe na teh tleh odvzelo pomen. Njeno pozitivno delo v času glasbene klasike in deloma še kasneje, dokler se je omejevalo samo na umetniške cilje, pa ostaja kljub temu dejstvo, ki je mnogo prispevalo k razvoju nadaljnega glasbenega življenja na Slovenskem.

Dosežki klasicističnih prizadevanj na vseh področjih glasbenega delovanja so bili že ob svojem času tolikšni, da so izredno dvignili raven tedanje glasbene kulture na Slovenskem. Pozneje kljub novim pojavom niso usahnili. Zaton je bil sicer nujna razvojna potreba. Klasicistična misel pa je vendarle ugodno odmevala tudi v nadaljnjih desetletjih slovenskega glasbenega razvoja in v njem zapustila vidne ter pomembne sledove. Zato zasluži to raz-

dobje poseben prikaz in ustrezno mesto tako v obči kot slovenski glasbeni zgodovini.

Ob izdaji omenjene publikacije se zahvaljujem vsem, ki so mi pomagali z nasveti. Posebej se zahvaljujem založnici, ki se je odločila za natis tega dela. S tem je dala priložnost, da se tudi široke vrste bralcev seznanijo z odmevi, ki jih je zapustila klasika na Slovenskem in si ustvarijo sodbo o tem obdobju naše glasbene preteklosti.

Dragotin Cvetko

Ljubljana junija 1955.

PRELOM

USIHANJE BAROKA

Prosvetljeni duh XVIII. stoletja, ki je skupno z nastajajočimi družbenimi spremembami čedalje bolj vplival na človeško misel in čustvo, je poleg ostalih umetniških področij kmalu zajel tudi glasbo. Njegovi vplivi so bili spočetka sicer še rahli. Kot v nobenem, tudi v tem razvojnem obdobju ni bilo mogoče pričakovati, da se bo tradicija zlomila kar čez noč. Aristokratski barok je bil še v začetku stoletja v polnem razcvetu. Napredno meščanstvo pa postaja vedno bolj pomemben činitelj družbenega dogajanja in polagoma vpliva tudi na potek glasbenega življenja. Na Angleškem se to očituje že na prehodu iz XVII. v XVIII. stoletje, ko so tam prirejali prve javne koncerte. Odslej se glasba čedalje hitreje seli iz salonov v koncertne dvorane in sestav poslušalcev se spreminja: poleg plemstva se vedno bolj udeležuje glasbenih prireditev tudi meščanstvo. Temu bi z drugo besedo dejali demokratizacija glasbene umetnosti. Ta se uspešno širi in se kasneje pojavlja v vseh možnih oblikah. Angleški vzgled je na Francoskem ponovil André Danican Philidor, ki je 1725 organiziral prve »concerts spirituels«. Poslej so bili primeri javnega glasbenega izvajanja vedno pogostnejši tudi drugod v Zahodni Evropi. Oznanjali so nov čas, v katerem prevzema tudi v glasbi mesto aristo-

kracije meščanski razred in postaja s tem nosilec porajajoče se nove glasbene kulture.

Barok, ki je izšel iz renesanse XVI. stoletja, je obvladal célo XVII. in dobršen del XVIII. stoletja. Ustvaril je velike oblike glasbenega upodabljanja, med njimi tudi opero in oratorij. Kar sijajen vzpon instrumentalne tvorbe je dosegel z nizom mojstrov, ki sta jim bila vrhunec Johann Sebastian Bach in Georg Friedrich Händel. Novim stilnim hotenjem se je umikal le počasi. Iz njega je še pognal rokoko ali galantni stil kot prehodni pojav, ki je odvrgel večino prebogatega okrasja, v katerem se je kasni barok že kar dušil. Oba, barok in rokoko, pa sta več desetletij sama pripravljala pot novemu stilnemu obdobju. Tako je že neapeljska operna simfonija ustvarila široko in trdno osnovo za razvoj klasične ciklične sonate. Starejša dunajska šola je že uvedla koncerte v novem smislu. Nastajanju novega stila je mnogo prispevala tudi znana mannheimska šola, ki so jo predstavljali člani skladateljske skupine dvorne knežje kapele v Mannheimu. Težnje k novemu stilu so se odsvitale tudi v drugih zahodnoevropskih deželah, kjer je simfonija postopoma nadomestila staro ouverturo in so se na sporedih vedno pogosteje pojavljale skladbe predhodnikov nastajajočega klasicizma, kot so bili na primer Jan Václav Stamic, Franz Xaver Richter in Giovanni Battista Sammartini.

Sredi XVIII. stoletja so postale stilne spremembe zelo izrazite. Posvetna tematika je dokončno zmagala nad religiozno, monodija je prevladala nad polifonijo. Concerto grosso naglo izginja, medtem ko stopa v ospredje solistični koncert. Vse se prenavlja, tudi komorna in klavirska glasba, prav tako odrska glasbena

ustvarjalnost, ki se snovno vedno očitneje obrača k vsakdanjemu življenju. V tej smeri se razvijajo francoska opéra comique, italijanski opera buffa in opera seria, angleška Ballad-Opera in nemški Singspiel. Iz tega in takega vzdušja je vzrasla reforma opere, ki jo je izvedel Christoph Willibald Gluck in z njo vplival na celo vrsto skladateljev, med katerimi so bili tudi Antonio Sacchini, François Joseph Gossec in Niccollò Piccinni.

Čas, v katerem se pripravlja pot glasbenemu klasicizmu, pa je seveda še vedno v znamenju baroka in rokokoja. Njuni stilni elementi še vladajo, tem pa se počasi priključujejo novi. Ti so čedalje bolj močni in vodilni in približajo v začetku druge polovice XVIII. stoletja glasbo novi stilni podobi.

Glasbeno življenje je bilo v zadnjih desetletjih osemnajstega stoletja na Slovenskem precej sorodno z le-tem v Zahodni Evropi. Reformistično razpoložena glasbena gibanja sicer tu niso bila tako intenzivna in nove ideje se niso širile s tako naglico in zagonom, kakor v zahodnoevropskih glasbenih središčih. Za kaj takega pogoji niso bili isti ne s splošno družbenega in ne z nacionalnega in kulturnega vidika. Plemstvo se je še skušalo držati na svojih položajih in meščanstvo se je dvigalo počasneje. Slednjega je sestavljal pretežno nemški nacionalni element, zakaj oblikovanje slovenskega meščanstva se je začelo zaradi ekonomske in politične podrejenosti znatno kasneje. V tem trenutku, ko še v glasbi velja nekak kozmopolitizem in še ni sledu o ekonomskih, nacionalnih in političnih zahtevah Slovencev, pa to ni bistveno vplivalo na razvoj glasbene umetnosti na slovenskem ozemlju.

Čeprav so se prosvetljene in z njimi tudi nove glasbene ideje evropskega Zahoda uveljavljale pri nas po-

časneje, so se vendarle kmalu pokazale v našem glasbenem dogajanju. To toliko bolj, ker je imela Ljubljana, matica glasbenega življenja na Slovenskem, zaradi svoje zemljepisne lege vprav odlične pogoje in možnosti za razvoj. Skozi njo so potekale trgovinske zveze med Severom, Jugom in Zahodom. Tako so z vseh strani dotekali semkaj tudi najrazličnejši kulturni vplivi in dosežki, ki so posredno ali neposredno vplivali prav tako na razvoj glasbenega dogajanja v takratni vojvodini Kranjski in njeni prestolnici. Z njimi so se dotlej vsaj delno, kasneje pa vedno močneje oplajale tudi druge slovenske pokrajine: Štajerska, Koroška in Primorska. Razumljivo pa je, da je bilo ljubljansko mesto ves čas v največji meri deležno dotekajočih plodov in je tudi sámo največ prispevalo h glasbeni rasti.

Baročna miselnost in vse njene razvojne finese, ki so se usmerjale v pripravljanje novega stila, so kajpak vse do zadnjih dveh desetletij tako imenovanega prosvetljenega stoletja v celoti obvladovale glasbeno ustvarjanje in poustvarjanje na Slovenskem. V tem pogledu je imela važno vlogo zlasti italijanska opera, ki so jo mogli prebivalci ljubljanskega mesta poslušati že izza druge polovice XVII. stoletja dalje. Ko se je odrsko uprizarjanje leta 1765 iz mestne (rotovža) in deželne hiše (lontovža) ter Auerspergovega knežjega dvorca preselilo v novo Stanovsko gledališče, so se možnosti poslušanja oper precèj povečale. To gledališče je imelo prostora za kakih 850 ljudi, kar je bilo za takratno Ljubljano s približno 8000 prebivalci kar dovolj. Pomenilo je, da so bili iz meščanskih vrst pritegnjeni številnejši poslušalci in gledalci. Tako je sodelovalo pri utrjevanju pogojev za razmah in

uspeh novih idej, ki so prej ali slej morale vodilno zajeti glasbeno dogajanje tudi na Slovenskem.

V zadnjih desetletjih XVIII. stoletja so italijanske operne družbe obiskovale kranjsko glavno mesto pogosto, morda celó vsako leto, četudi te domneve zaradi pomanjkljivih virov v celoti ne moremo potrditi. Zanesljivo pa vemo, da so se njihova gostovanja uresničila v letih 1757, 1760, 1766, 1769, 1787, 1788 in 1789. Bržkone tudi v letu 1783, ko je Ljubljano obiskal maroški poslanik Muhamed Ben Saraxes in so v njegovo čast uprizorili v Stanovskem gledališču melodramo »Andromeda in Perzej« ter neki balet. Obiski raznih odličnikov, kot so bili cesarji, knezi, vojvode in poslaniki, nastopi novih knezoškofov in podobni dogodki so nasploh bili povod slavnostim, največkrat opernim predstavam v ljubljanskem gledališču. Privabljali so tuje izvajalce in hkrati omogočali ljubljanskemu občinstvu, da se je lahko naslajalo ob uprizorjenih delih.

Na sporedih ljubljanskega Stanovskega gledališča omenjenih let najdemo dolgo vrsto raznih, pretežno italijanskih skladateljev. Poleg manj pomembnih tvorcev G. Rusta, G. Abosa, G. Valentinija, G. Bertatija in drugih so imeli gledališki obiskovalci možnost spoznati tudi razvojno značilne osebnosti. Med temi so bili znameniti Baldassare Galuppi, Piccinni, ki je veljal za nasprotnika reformatorja Glucka, njegov učenec Guiseppe Gazzaniga, Gluckov učenec Antonio Salieri, ki je s svojim vplivom obvladoval dunajsko Dvorno opero malone štirideset let, izrazno sveži Domenico Cimarosa in španski skladatelj Vicente Martin y Soler, ki je zaslovel posebno po operi »L'arbore di Diana« in je ob koncu stoletja na poziv Katarine II. vodil petrograjsko Opero. Torej osebnosti, ki

so imele s svojim ustvarjanjem važno vlogo v pripravljanju nove stilne miselnosti. Tako so imeli Ljubljančani skozi desetletja priliko seznanjati se z najnovejšimi deli sodobnega opernega ustvarjanja, z deli, ki so tvorila jedro sporedov večine evropskih opernih odrov. Ob njih so si lahko likali svoj estetski okus in se usmerjali tudi idejno. Sijajne uprizoritve italijanskih operistov, ki so bile na visoki ravni ne le glasbeno, marveč tudi režijsko in scenično, so jih kajpak ustrezno razvadile. Ohranjeni podatki izza časa gostovanj operne družbe italijanskega podjetnika Bartolinija, ki je uspešno uprizarjala na odru Stanovskega gledališča v letih 1787—1789, pravijo o tem marsikaj zanimivega in nazorno izpričujejo zahtevnost ljubljanske publike. Tako je bilo Bartoliniju dovoljeno gostovanje s pogojem, da bo imela njegova družba sedem solistov, prvega violinista za vodstvo orkestra in kapelnika. Vse to osobje pa mora biti novo za Ljubljano in pripraviti mora vsaj štiri opere in vrhu tega še dve, če katera prvih štirih ne bi ugajala. Tudi opere morajo biti za ljubljansko mesto novost, najnovejše skladbe najbolj priljubljenih ustvarjalcev v Italiji. Kostumi in dekoracija morajo biti čim boljše. Če bo izpolnil te pogoje, bo dobil Bartolini Stanovsko gledališče na razpolago brezplačno in še dotacija se mu obeta.[1]

Ni čuda torej, da se nemške operne družbe, ki niso imele tako bogate tradicije kot italijanske in najbrž tudi ne takega sceničnega razkošja in izvajalne kvalitete, ob italijanskih niso mogle povsem uveljaviti, kaj šele, da bi jih izpodrinile. Poročila o tem času sicer menijo, da je

---

[1] Prim. Škerlj St., Italijanska opera v Ljubljani, 1936, III, 172, 173; isti, Italijanske predstave v Ljubljani od XVII. do XIX. stoletja, 1936, ponatis iz »Kronike slovenskih mest«.

nemški gledališki podjetnik in znani libretist Mozartove »Čarobne piščali« Emanuel Schikaneder z gostovanjem svoje družbe že v 1780. letu vplival, da je v usmerjanju odrske programske politike prevzel vodstvo nemški element.[2] To pa z glasbene strani ne velja in tudi domneva, da se je nemška opera izvajala v Ljubljani že navedenega leta, ni trdna. Zagotovo vemo šele, da je od jeseni 1785 do konca predpusta 1786 »Hochgräflicher Bathyanischer Schauspiel Director« Franz Zöllner zabaval ljubljanske poslušalce »mit Sing-Lust-Schau- und Trauerspielen«. Iz tega posnemamo, da je njegova družba takrat verjetno izvajala tudi kakšno nemško operno delo, toliko bolj, ker je znano, da je Zöllner v aprilu 1787 ponujal Stanovskemu gledališču med drugim tudi Paisiellov »Il re Teodoro«, Salierijevo »La grotta di Trofonio« in Mozartov »Beg iz seraja«. Tudi Friedlova gledališka družina je morala uprizoriti kako operno delo ali spevoigro, sicer ne bi imela med svojimi člani baje odlične pevke Hoffmanove in spretnega pevca Rubensa.[3] Operna smer uveljavljanja nemških gledaliških družb pa se ni mogla meriti z italijanskimi, ki so vodile okus in stilne poglede ljubljanskega gledališkega občinstva kljub temu, da so jih nemške v zadnjih dveh desetletjih XVIII. stoletja poskušale izpodrivati. Domnevne nemške tendence, s katerimi še v tem času resno ni mogcče računati, niso mogle tako lahko izbrisati dediščine malone poldrugega stoletja ne sedaj, ne v bližnji bodočnosti. Italijanska opera je podobno kot

---

[2] Prim. Dimitz A., Geschichte Krains, 1876, IV, 192—193; Radics P., Frau Musica in Krain, 1877, 30.

[3] Prim. LZg 1787, 46.

prej tudi sedaj uživala sloves ter zaupanje poslušalcev in gledalcev, tako med meščanstvom kot pri plemstvu.

Med pomembnimi kulturnimi osebnostmi tedanje Ljubljane je utiral pot italijanski operni tvorbi zlasti baron Žiga Zois, široko razgledan svetovljan z velikim smislom za glasbenc umetnost. Italijansko glasbo je poznal dobro že iz svoje mladosti in tudi kasneje je bil z njo na tekočem. Za njo se je vnemal, iz lastnih sredstev podpiral gostovanja italijanskih opernih družb v ljubljanskem gledališču, bil svetovalec deželnih stanov pri njih najemanju in je tako bolj ali manj vsaj posredno vplival na to, kaj se je izvajalo. Na to smemo sklepati tudi iz dveh pisem nekega D. G. Baldana, ki je bil vertjetno ali kapelnik ali gledališki podjetnik oziroma impresarij. Zoisu je pisal 13. junija in 31. oktobra 1770 iz Benetk. V prvem pismu mu sporoča, da pošilja za njegovo sestro nekaj sonat za cembalo in se nadeja, da mu bo ta glasba všeč. Prilaga pa tudi neke note za komorno glasbo in obljublja, da bo še v tem tednu poslal dva koncerta, enega za flavto, drugega za violino. Hkrati izraža upanje, da se bo mogel Zoisu kmalu osebno pokloniti. V drugem pismu pa se Baldan zahvaljuje Zoisu za neke informacije o gledališču in najavlja neko osebo, ki ji bo dal štiri opere. Te bodo po njegovem mnenju plemstvu zelo ugajale. Ob koncu prosi, naj mu Zois sporoči, ali želi najlepše in najgracioznejše arije iz resnih kakor iz komičnih oper z vsemi instrumentalnimi parti, ali pa transkribirane v violinskem ključu za klavir, kakor sta bili poslednji dve, ki jih je poklonil Zoisovi sestri.[4]

---

[4] Prim. Škerlj St., Italijanske predstave v Ljubljani, K 1935, II, 110.

Kako so odmevali Zoisovi stiki z omenjenim Baldanom v ljubljanskem gledališkem življenju, sicer ni znano. Posredno pa dokazujejo vlogo, ki jo je imel v njem Zois in je s te strani zelo in pozitivno vplival na živahnost ter kvaliteto opernega uprizarjanja v Stanovskem gledališču.

Intenzivnost Zoisovega vplivanja na fiziognomijo opernega poustvarjanja v osrednjem mestu slovenskih pokrajin se kaže tudi z druge strani. Preporodne težnje, ki jim je bil duša Zois sam, so spodbudile k prevajanju posameznih tekstov opernih arij. To delo je začel že Jurij Japelj s prevajanjem Metastasijevega »Artakserksa«, nekoliko kasneje pa Zois in po njegovem nagovarjanju Anton Tomaž Linhart. Zois ga je nadaljeval še po Linhartovi smrti, vse tja pred konec marca 1808.[5] Spričo tega, da je imel na italijanske operiste znaten vpliv, je mogel poskrbeti, da so ti peli v slovenski jezik prevedene arije ob izvajanju te ali one opere, kar da je povzročilo, da je v parterju in ložah »donel vesel hrup in plosk, da ni moči popisati«. Kopitar je pisal Josefu Dobrovskemu, da skoraj »slednje leto okrog Velike noči prihajajo italijanske opere v Ljubljano; zanje je baron Zois prejšnja leta vedno pokranjčeval najpriljubljenejše melodije, in poizkus ni bil nečasten, celó Lahom se je zdel cantabilissimo, bolj nego nemški . . .«.[6] Nedvomno je takšno vključevanje slovenskega jezika v italijanske operne predstave imelo svoj pomen z raznih strani. Ni samo koristilo razvijanju in oblikovanju jezikovnih fines in ni samo vtisnilo

---

[5] Kidrič Fr., Zgodovina slovenskega slovstva, 1929—1938, 227, 291, 410; Trstenjak A., Slovensko gledališče, 1892, 25 ss; Mantuani J., Razvoj slovenske glasbe, GG 1934, LVII, 130—131.

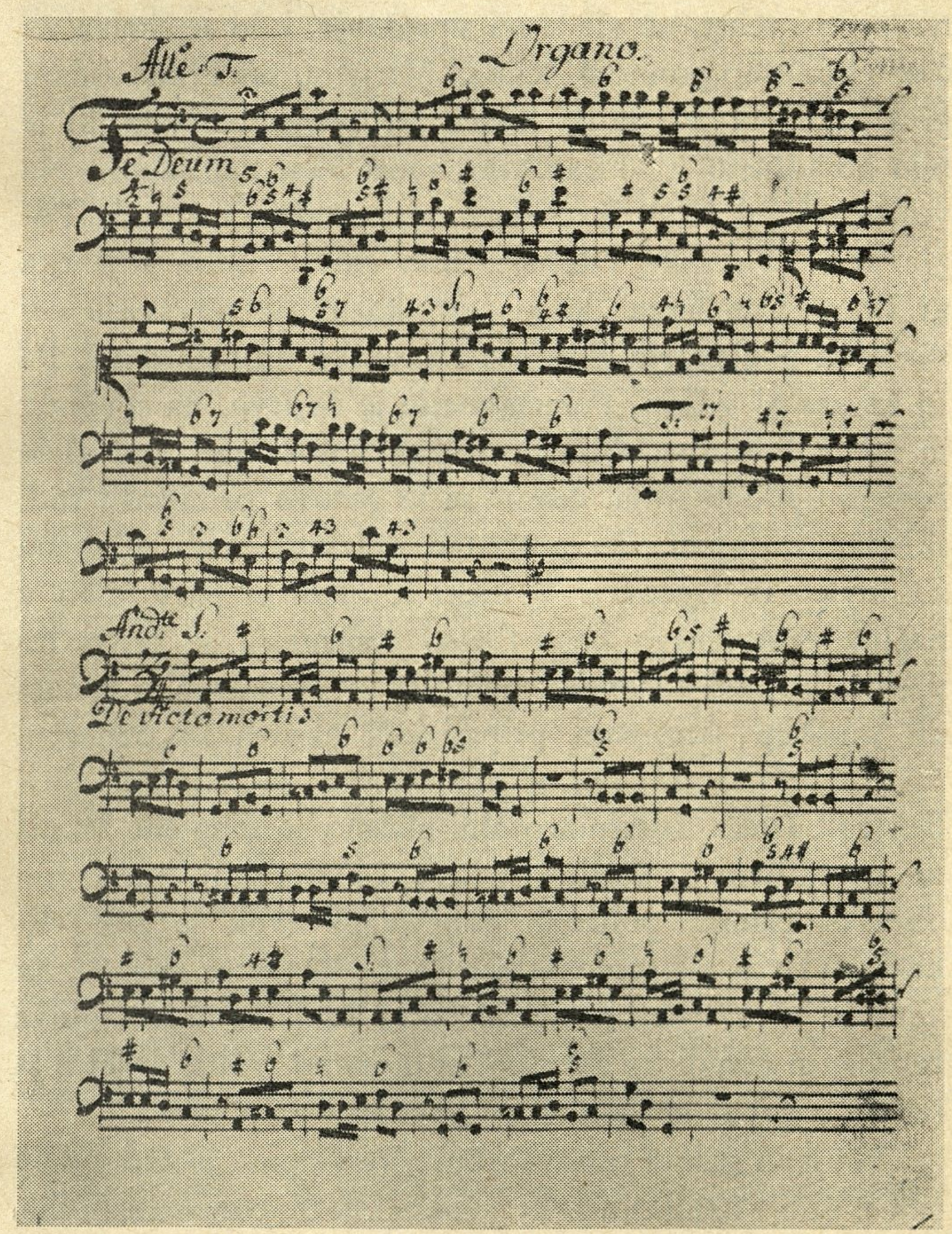
[6] Prijatelj I., Duševni profili slovenskih preporoditeljev, 1935, 44, 45; Veda I, 231.

svojevrstni pečat italijanskemu opernemu predstavljanju tega obdobja. Gotovo je navajalo tudi k razmišljanju o možnostih slovenskega opernega ustvarjanja, se pravi skladanja oper na slovenska besedila. Ni izključeno, da je to vplivalo tudi na skladatelja Jakoba Zupana, ki sicer ni deloval v Ljubljani, marveč v bližnjem in glasbeno razgibanem Kamniku, do koder je kajpak zlahka segel vpliv opernega uprizarjanja v ljubljanskem Stanovskem gledališču in prav tako vpliv preporoditelja Zoisa.

Prav ta Zupan, »Ludi et Chori Magister Kamnecensis, egregius Compositor et Musicos«,[7] je bil avtor prve doslej znane slovenske opere »Belin« na besedilo Janeza Damascena Deva. Slednji se je opiral na stil slavnega Pietra Metastasia, ki je napisal nič koliko libretov za opere tedaj znamenitih italijanskih skladateljev. Zupanova obdelava Devovega besedila se je gibala v razmeroma skromnem obsegu, oblikovno je potekala v znamenju recitativov, arij in zbora. Mantuani je domneval, da je bila za glasove s klavirjem ali tudi še za violino ter violoncello. To pa najbrž ne bo držalo. Četudi glasbe »Belina« ne poznamo, ker se je partitura ali izgubila ali pa je še nismo našli, se zdi, da je bila po izvajalnih možnostih zahtevnejša in širokopoteznejša, kot si je to na kdo vé kakih osnovah mislil ter zamislil Mantuani. K temu sklepu navaja ohranjeni Zupanov »Te Deum laudamus«, ki navaja in obsega naslednji sestav: Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino Primo, Violino Secondo, Clarino Primo, Clarino Seccndo (ad libitum) in Tympano con Organo. Verjeti smemo, da je podoben instrumentalni sestav imel tudi »Belin«.

---

[7] Pohlin M., Bibliotheca Carnioliae, 53.



Fragment iz J. Zupanove skladbe »Te Deum laudamus«

Stilno je bila Zupanova opera gotovo baročna. To z ene strani potrjuje alegorični, na staroklasično mitologijo naslonjeni tekst, ne glede na vprašanje, kdo se skriva za osebo odnosno pojmom Belina.[8] Verjetno res Franc Adam grof Lamberg, saj je na koncu Devovega besedila, ki je bilo objavljeno v »Pisanicah« 1780. leta, zapisano: »Na vesele prihod Njeh Excellenz tega novega Gospuda Poglavarja Kraynske Dushêle. Buh shivi visoku rojenega gr. Franc. Lamberga dolgu lejt; katire je od svitle cesarize sa poglavarja zhes vso Kraynsko dushelo dan«. Pa to za nas ni važno. Pomembnejše je dejstvo, da sta snov in njena literarna oblika ustrezali baročnemu tipu glasbenega upodabljanja, čemur se je gotovo prilagodil tudi skladatelj Zupan. To posredno dokazuje tudi glasbena zasnova »Te Deuma«. V njem je orgelski part pisan v načinu generalnega basa (basso continuo), se pravi izpisana je samo basovska melodija in posameznim tonom ali tonskim skupinam pripadajoči akordi so označeni samo s številkami, kar je bilo tipično za razdobje glasbenega baroka. Instrumentalni glasovi so tehnično tekoči in opremljeni s čestimi trilčki in drugimi baročnimi okraski, celotni polifono oblikovani zvok je zelo slikovit tako v instrumentalnem kot vokalnem sestavu. Iz zgradbe je razločno razviden vpliv Bachove in Händlove tvorbe, in četudi za skladbo ne moremo trditi, da bi bila ravno izvirna, je vendar po invenciji zelo sveža.

Na istih stilnih osnovah kot »Te Deum« je nedvomno slonel tudi »Belin« in prav tako ostale Zupanove skladbe, ki jih je napisal, čeprav o njih za sedaj tudi ne vemo nič več kot to, da so nastale, ali vsaj domnevamo tako. Saj

---

[8] Pintar L., LZ 1906, 569.

jih je potreboval, ko je vodil zbor in orkester deškega semeníšča P. P. Glavarja v Komendi pri Kamniku in kot regens chori v Kamniku. Zlasti so se te potrebe povečale, ko so v Kamniku ustanovili društvo sv. Cecilije (Academische Confoederation Ste. Caeciliae), ki je bilo morda še rahel odmev nekdanje ljubljanske Academiae Philharmonicorum ter je gojilo predvsem cerkveno glasbo in v tem smislu izvajalo na vsak praznik ali vsaj enkrat v mesecu instrumentalne maše.[9] Zupan, ki jih je vodil, najbrž v ta namen ni uporabljal samo tujih skladb. Bili so sicer tudi taki primeri, med njimi »Octo missae« za zbor in orkester benediktinca Lamberta Krausa, datirana z letom 1762, ko je prišel devetindvajsetletni, v Schrötenu pri Hengsbergu na Gornjem Štajerskem rojeni Zupan iz Kamnika v Komendo, kjer je postal učitelj glasbe v omenjenem deškem semeníšču. Kakor v Komendi, kjer je ostal samo tri leta, tako je verjetno tudi v Kamniku, kamor se je spet vrnil in ostal tam vse do smrti, plodno skladal in zapustil tako ustvarjalno kot poustvarjalno močne sledove. Povsem umljivo. Bil je izrazita glasbena osebnost in taki ljudje neposredno vplivajo na polet glasbenega življenja, kjer koli so že. Iz sorodnih razlogov so se glasbeno razživeli tudi nekateri drugi večji kraji slovenske province, tako Idrija, kjer je n. pr. neki Dorsch komponiral glasbo za neko komedijo, ki so jo tamkaj uprizorili 19. marca 1786, dalje Kranj, Novo mesto in kasneje tudi posamezna štajerska in primorska mesta.

Ni dvoma, da je Zupana prvenstveno spodbudilo k skladanju »Belina« delc italijanskih operistov v ljubljanskem Stanovskem gledališču in ne delo nemškega gleda-

---

[9] Prim. Stiasny L., Kamnik 1894, 161—170.

lišča.[10] Slednje se je v kranjskem glavnem mestu šele komaj prikazalo in ni moglo imeti tako spodbudnega značaja kot tradicionalna gostovanja italijanskih opernih družb, katerih prizadevanja je mogel do ustvaritve »Belina« opazovati Zupan že približno dvajset let. Zasluge za nastanek »Belina« pa je posredno treba pripisati tudi Zoisu, saj je bil Dev, čigar tekst je uporabil Zupan, v stikih s slovenskimi prosvetljenci in tudi s Zoisom. Prek Deva pa je baročno usmerjeni Zupan izvršil prvi poizkus glasbenega dela v okviru slovenskih preporodnih teženj.

Ali je bil »Belin« uprizorjen ali ne, ni znano. Obstajajo domneve v obeh smereh,[11] stvarnih dokazov pa ni za to ne za ono trditev. Možno bi pač bilo, da bi se v času svojega nastanka, to je nekje med 1780. in 1782. letom ali neposredno kasneje izvedel v Kamniku, kjer je imel Zupan na razpolago vse tehnične pogoje in kjer so v njegovem času poleg cerkvene živahno gojili tudi posvetno glasbo. Ne zdi se verjetno, da bi skladatelj pisal glasbo za Devovega »Belina«, ne da bi se kazale možnosti izvajanja. Pomanjkljivi viri pa ne dovoljujejo, da bi dokončno rešili nakazano vprašanje.

Jakob Zupan je primer zakasnelega baročnega skladatelja v času, ko se je nova stilna, klasicistična smer že vzpela v drznem poletu in osvajala zahodne dežele kljub temu, da so bili baročni vzori še vedno aktualni in so še nadalje osvajali mnoge evropske skladatelje. Baročna miselnost slovenskega tvorca Zupana torej ni bila izjema, ki bi kakor koli hotela označiti posebno stanje glasbenega

---

[10] Prim. Dimitz A., isto IV, 192—193.

[11] Prim. Kidrič Fr., isto, 241; isti, SBL, 130—131; Radics P., isto, 31; Trstenjak A., isto, 27; Jireček J., Paul Jos. Šafařik's »Geschichte der südslawischen Literatur«, 1864, 85; N 1864, str. 36.

razvoja na Slovenskem ali njegovo zaostalost, toliko manj, ker se je nadaljevala tudi drugod v evropskem glasbenem ustvarjanju in je podobno kot v slovenskem slikarstvu ali kiparstvu izzvenela v slovenski glasbi še celó sredi XIX. stoletja v delu skladatelja Gregorja Riharja. V tem času, to je v zadnjih desetletjih osemnajstega stoletja, jo je poleg tradicije nekdanje Academiae Philharmonicorum (Philoharmonicorum, Philo-Harmonicorum) in italijanskih opernih gostovanj s svojim vplivom podpiral tudi Zois.

Zares je zanimivo, kako široko in vsestransko je segal Zois na torišče kulturnega prizadevanja na Slovenskem. Tudi glasbeno, čeprav sam ni skladal.[12] Pač pa je bil velik ljubitelj glasbe. To ga je vodilo pri njegovem delu za razmah glasbenega življenja ljubljanskega mesta, enako pri zbiranju »viž«[13] in v spodbujanju ljudi, ki so posredno ali neposredno pripadali njegovemu krogu, da so začeli skladati in da so s tem pomnožili bogastvo glasbenega dogajanja, kakor se je odvijalo na Slovenskem v času usihanja baroka. To morejo poleg Zupanovega potrditi tudi nekateri drugi primeri. Med njih utegneta spadati prav tako skladbi Antona Tomaža L i n h a r t a, ki sta sicer nastali vsaj v začetku 1781 ali že nekoliko prej.[14]

---

[12] Kidrič Fr., isto, 178.

[13] Ibid., 267.

[14] Izšli sta v almanahu »Blumen aus Krain« (1781) in k njima je uvezan list z notami za petje. A. Gspan pravi v Opombah A. T. Linhartovega Zbranega dela na str. 505—506, da za skladbo »An Liebchen« skladatelj ni podpisan, utegne pa biti Linhart sam in je note vrezal grafik J. V. Kauperz, kot je to razvidno iz kazala k omenjenemu almanahu. Glede skladbe »Lied« trdi istotam, str. 507, da je »gotovo Linhartova kompozicija«. Verjetno gre v obeh primerih za Linhartovi sicer skromni, pa vendar značilni kompoziciji,

Mogli sta služiti za glas in cembalo ali spinet. Po stilu sta rokokojski, njuna tehnika je drobna, nežna in še precèj bogata v okraskih. Skladbici kažeta, da je njun avtor dobro obvladal kompozicijsko tehniko malih form. Čustveno pa sta obe, »Lied« in »An Liebchen«, prisrčni in kljub svoji preprostosti kar dovolj zajetni.

Menda sta bili ti delci edini, vsaj nam znani Linhartovi kompoziciji, če izvzamemo problematično odo na čast novemu ljubljanskemu škofu Karlu grofu Herbersteinu, ki je nasledil umrlega knezoškofa Leopolda grofa Petazzija.[15] Problematično zato, ker je v njenem dolgem nazivu naznačeno, da je bila »bey dem Antritte des Laybacherischen Bisthumes gesungene Ode«. Spesnil jo je v retoriki, to je v šestem gimnazijskem razredu. Vprašanje pa je, da li je pod »gesungen« mogoče razumeti tudi to, da bi jo morda prav tako glasbeno oblikoval in bi bila zatem péta. Možno bi bilo eno in drugo oziroma eno ali drugo. Linhart bi verjetno že takrat, to je v šolskem letu 1772/3, bil sposoben napisati kak glasbeni tekst, saj so v jezuitskem kolegiju, kjer je bil, glasbo temeljito gojili in si je tam mogel pridobiti osnovno znanje skladateljske tehnike. To si je mogel kasneje še izpopolniti v stiškem samostanu, kjer je bil novic, in pa na Dunaju, kjer se je sredi cvetočega glasbenega življenja lahko široko razgledoval v glasbi. Da je bil zmožen napisati taki skladbici kot sta bili »Lied« in »An Liebchen«, je torej po jezuitskem šolanju, Stični in Dunaju umljivo. Dopustiti pa smemo tudi komponiranje omenjene ode, vsaj

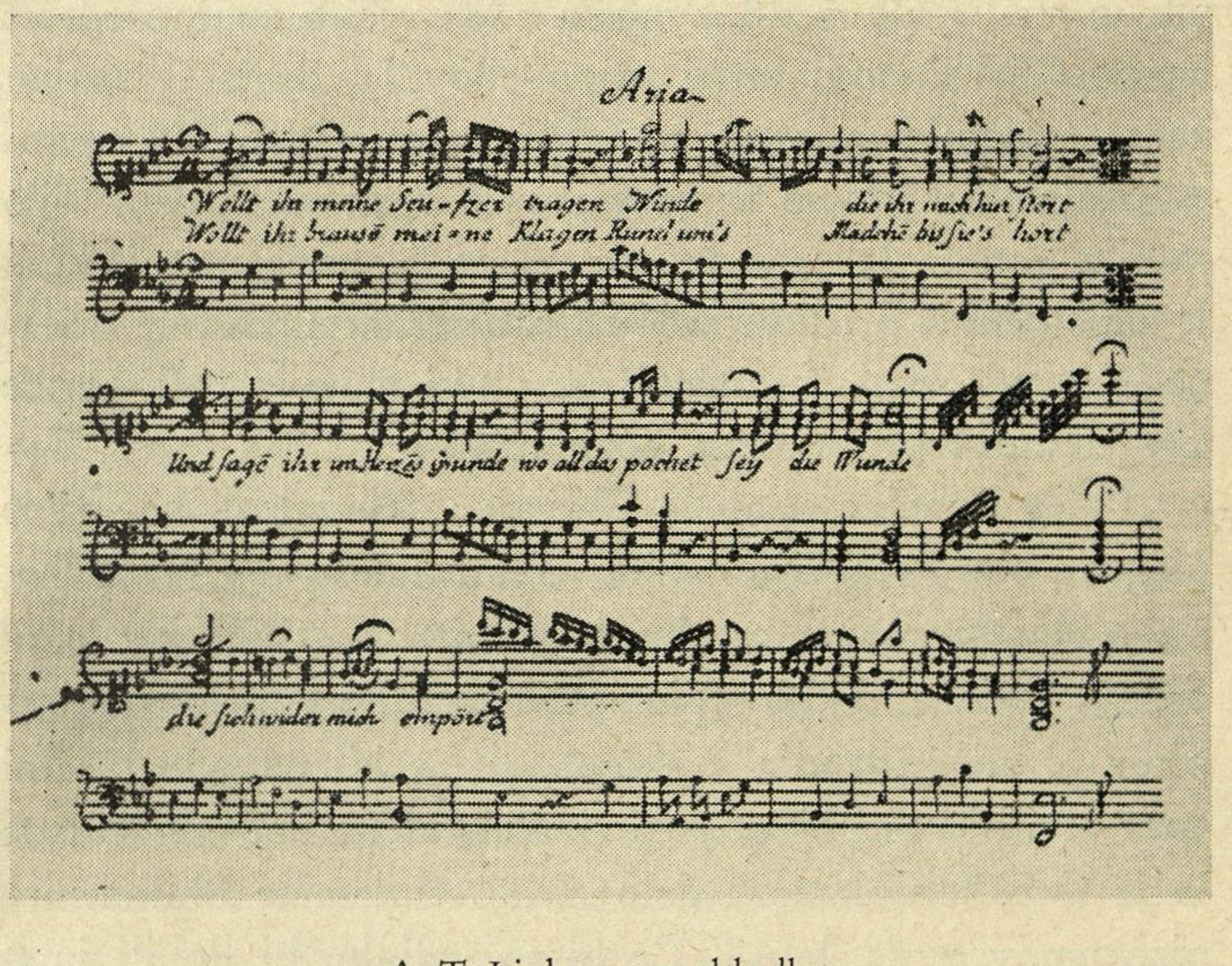
---

ki osvetljujeta tega pomembnega slovenskega prosvetljenca tudi z glasbene strani.

[15] K temu prim. Gspanove Opombe, istotam, 494, 514.

s čisto tehničnega vidika, če že nimamo nobenega neposrednega dokaza, da bi to lahko potrdili kot dejstvo.

Enako ali še bolj je problematična oda, ki jo je ob smrti Leopolda Jožefa grofa Petazzija napisal v istem času Linhartov sošolec Franc Saleški Christian,



A. T. Linhartova skladba

1756. leta rojeni sin ljubljanskega zdravnika Janeza Krstnika Christiana, kasnejši subsidiar v Mošnjah, kaplan v Radovljici, župnik v Rodinah in na Breznici. Tudi za to pesem, ki je skupaj z omenjeno Linhartovo odo izšla na šestih straneh leta 1773, pravi naslov, da je bila »Leichengesang, gesungen an der Academie zu Laybach«. Kakor v Linhartovem se tudi v Christianovem primeru ponujata obe možnosti razlage. Tudi Christian bi si

mogel podobno kot Linhart med šolanjem pri jezuitih pridobiti potrebne tehnične spretnosti, ki bi mu omogočile skladanje. Da si jih najbrž res je, četudi v ta namen nimamo enako močnih dokazov kot v Linhartovem primeru, pa bi smeli sklepati iz beležke Toma Zupana. Ta omenja tudi svoj razgovor s Prešernovo sestro Lenko, ki mu je med drugim 28. avgusta 1881, celih enainpetdeset let po Christianovi smrti pripovedovala, da je Christian za sv. Avguština 1821 naredil pesem »Nebeško mesto Jeruzalem« in da so to pesem nato vsako leto peli.[16] To je bila gotovo le priredba že zdavnaj znane pesmi, ki ji je omenjeni Christian morda razmeram ustrezno prilagodil napev. Kaj natančnejšega pa ni mogoče reči, ker te Christianove priredbe ne poznamo.

Poleg vprašanja, ali je Christian skladal ali ne, pa je njegova oda Petazziju zanimiva z druge strani. Navedba, da je bila »gesungen an der Academie zu Laybach«, je na osnovi razlage, da bi »gesungen« utegnilo pomeniti uglasbitev te ode, zavedla k sklepu, da je bil navedeni žalni spev zbor, ki naj bi ga pela Academia Philharmonicorum in je torej še dokaz za delovanje Academiae Philharmonicorum v 1773. letu.[17] Če bi to veljalo, bi dobili imeniten dokaz za življenje naše Academiae Philharmonicorum vse tja v konec tretje četrtine XVIII. stoletja. Žal pa že od 1742. dalje ni poročil o tem, ali in kako se je

---

[16] Gl. Črtice iz dr. Prešerin-ovega življenja ter sploh Ribič-eve rodovine, rokopisne beležke T. Zupana v njegovi zapuščini, NUK, ms.

[17] Prim. Radics P., Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach seit zwei Jahrhunderten 1701—1907 (nach der in Handschrift hinterlassenen Geschichte der Gesellschaft von Dr. F. Keesbacher im Auftrage der Direction neubearbeitet und ergänzt), ms., str. 52, 53, NUK, Mus.

morda poslej nadaljevalo delo te staroslavne glasbene institucije, ki se je rodila kot zapoznel odsev renesančnega duhá in je bila v prvi polovici XVIII. stoletja poleg italijanskih opernih družb glavni nosilec baročne glasbene kulture na Slovenskem.[18]

Pravkar omenjena zmota je nastala zaradi tega, ker so se istovetili povsem različni pojmi. Že v 1770. letu najdemo namreč naziv »Aula academica S. J. collegii Labaci«. Tako se akademski naziv za jezuitsko gimnazijo vleče že od tega leta naprej. V letu 1776 in gotovo tudi že pred tem se jezuitska gimnazija imenuje »Accademia Labacensis«, nato pa v 1777. letu »Accademia archiducalis«, kar je odobrila Marija Terezija in kasneje tudi Jožef II. Ta naziv je ostal nekako do šolskega leta 1787/8, ko se spremeni v »Gymnasium archiducale«, kar traja do 1790/91, ko dobi naziv »Archiducale Lyceum«, ki se po 1806/7 preimenuje v Gymnasium Labacense«.[19] Od tod torej zamenjava, ki je privedla do tega, da je pomenila »Accademia Labacensis« to, kar »Academia Philharmonicorum«. Christianovega žalnega speva v spomin Leopoldu Jožefu grofu Petazziju tako ni pel zbor Academiae Philharmonicorum, marveč kvečjemu zbor Accademiae Labacensis, če bi ga pesnik te ode zares uglasbil, če bi tak pevski zbor zares obstajal in če ga mladi jezuitski gojenec Christian ni zgolj deklamiral na

---

[18] Za leto 1742 se navaja četveroglasna kantata »Il giubilo incoronazione dell'Augustissima Regina d'Ongeria, incoronata Regina di Boemia«, ki se je izvajala v Ljubljani 1742 o priliki ustoličenja škofa Ernesta Amadeja Attemsa in je bila natisnjena 1743. Izvedla jo je APh.

[19] Gl. J. Nečásek-E. H. Costa, Statistik des Akademischen Gymnasiums in Laibach von 1770—1857, MHK 1856, 101.

javnih govorniških vajah jezuitskega kolegija,[20] kot bi utegnil biti tudi primer Linhartove ode Karlu grofu Herbersteinu. Tako podatki, ki izvirajo iz Christianove ode, niso vir, ki bi mogel služiti raziskovanju zgodovine ljubljanske Academiae Philharmonicorum.

Z omenjenima odama Christiana in Linharta seveda Zois ni imel nobenega opravka. Pač pa je z njim v nekem smislu spet povezano delo, ki ga je opravljal 1762. leta v Ljubljani rojeni Franc P o l l i n i , Mozartov in Zingarellijev učenec, operni pevec, violinist, skladatelj in učitelj klavirja na milanskem konservatoriju. Večji del življenja je deloval v tujini in kot pevec nastopal z velikim uspehom na raznih italijanskih odrih. Kot ustvarjalec, pedagog zaradi odsotnosti sicer ni vplival na razvoj glasbenega življenja svojega rodnega mesta in domovine, kakor iz istih vzrokov niso vplivali nekateri drugi glasbeniki istega stoletja, ki so se rodili na Slovenskem, med njimi Pollinijev sodobnik Vencel Robert Gallenberg. Slednji je potekal iz ene najstarejših kranjskih plemiških rodbin, bil v svojem času znan skladatelj baletov in mož grofice Giuliette Guicciardi, ki ji je Beethoven posvetil svojo znano cis-mol sonato. Oba, Pollini in Gallenberg, sta bila kot skladatelja stilno kajpak usmerjena v miselnost, ki je označevala prehod iz baroka ter rokokoja v klasiko. Za Pollinija pa je znano, da je kot pevec in igralec nastopal v slovenskih in nemških igrokazih, ki so jih uprizarjali ljubljanski gledališki diletanti. To je bila Zoisova zasluga, saj je bil Pollini njegov sorodnik in je po spodbudah te linije sodeloval v priza-

---

[20] Prim. I. V. (Ivan Vrhovnik), Anton Linhart kot dijak, IMK 1895, 124.

devanjih, ki so jih na področju odrskega poustvarjanja pokazali ljubljanski prijatelji ter ljubitelji gledališča.

Vse to kaže, da so bila desetletja, v katerih sili tudi na slovenskem ozemlju in predvsem v Ljubljani vedno bolj na dan nova stilna miselnost, dokaj živahna in da je k tej glasbeni razgibanosti v vsakem pogledu, posredno in neposredno, izredno mnogo prispeval Zois. To, da ni bilo Academiae Philharmonicorum, ni zaviralo poustvarjalnega dela, ki je prav tako potekalo, četudi ni znano, da bi pred zadnjim desetletjem XVIII. stoletja stopila na mesto Academiae Philharmonicorum kaka druga glasbena institucija ali ustrezno združenje. Poročila pravijo, da so 15. marca 1789 »naši glasbeni umetniki« priredili v ljubljanski redutni dvorani veliko akademijo, da je bil orkester izbran ter uspeh nedeljen. Ko so v istem letu proslavljali zavzetje Beograda, so to v Ljubljani proslavili tako, da je igrala tako imenovana turška, tudi janičarska ali vojaška godba nazvana, ki so jo sestavljala pihala in tolkala, in da je bila v gledališču »eine musikalische Akademie«.[21] In podobnih podtakov je iz tega časa še nekaj, iz polpreteklega pa bi jih bilo najbrž še več, če bi se take prireditve beležile.

Kdo neki so bili ti »naši glasbeni umetniki«? Gotovo domačini in ne tujci, recimo glasbeniki, ki so prihajali z opernimi družbami. Tudi ti so sicer v takih prireditvah utegnili sodelovati, vendar najbrž niso bili v večini. Prav za marec 1789 vemo, da jih ni bilo v Ljubljani, ker so Bartolinijevi operisti gostovali šele poleti istega leta. In prav takrat, v marcu, so ti »naši« glasbeni umetniki nastopili z »izbranim« orkestrom. Kaže, da so se sestavljali

[21] Gl. LZg 1789, št. 12 in 43.

iz diletantov,[22] ljubiteljev glasbe, ki so prihajali tako iz meščanskih kot iz plemiških vrst. Pomnožili pa so jih lahko še člani godbe meščanskega lovskega zbora (Bürgerliche Jäger-Divisicn), ki je na primer v letu 1795 imela dva fagotista, dva hornista, dva oboista in dva klarinetista, skupno torej osem ljudi,[23] medtem ko se je 1799. leta pomnožila za tri muzikante, ko je še pritegnila v svoj sestav tri trobentače.[24] Ta ljubljanski meščanski zbor je imel dolgo glasbeno tradicijo, saj je že 1728. leta, ko je Ljubljano obiskal cesar Karel VI., njegova »Musikbande« igrala visokemu gostu, ki jo je zato tudi pohvalil.[25] Ljubljanska meščanska godba, če jo smemo tako nazvati, je bila nekoč povezana tudi z delovanjem starih ljubljanskih filharmonikov. Morda je sploh bila rezultat njihovih prizadevanj. Vsekakor si je v času desetletij nabrala razmeroma bogate izkušnje in četudi se je morda uveljavljala z večjimi ali manjšimi presledki, je mogla ustrezno koristiti orkestralni reprodukciji, kakor jo beležijo zadnja desetletja XVIII. stoletja.

Slednji so gotovo znatno pomagali tudi mestni piskači in deželni trobentači, ki so se po Valvasorju začeli uveljavljati v ljubljanskem mestu 1544., po drugih po-

---

[22] Izraz »diletant« nekoč ni imel današnjega neprijetnega prizvoka. Diletantje so bili razgledani nepoklicni glasbeniki z dobrim okusom in so tvorili jedro domačega komornega muziciranja. Znano je, da je Boccherini posvetil svoje prve godalne kvartete »ai veri dilettanti e congnoscitori di musica« (1768). V enakem smislu je treba gledati tudi na diletante na Slovenskem ob koncu XVIII. in še v začetku XIX. stoletja.

[23] Gl. Schematismus für das Herzogthum Krain, 1795, 185.

[24] Instanz-Schematismus für das Herzogthum Krain, 1799.

[25] Radics P., Kaiser-Revuen in einem Grenzlande 1457—1883, MZ 1888, letnik 41, 690.

datkih pa že 1528. ali vsaj 1537. leta.[26] Skozi stoletja so bili važen činitelj ljubljanskega glasbenega življenja, tudi potem, ko so se sredi druge polovice XVI. stoletja začeli pojavljati mestni goslači (Statgeiger, Compagnie der Statmusikanten), ki so jim sčasoma postali nevarni tekmeci. Med enimi in drugimi so bili zlasti od XVII. stoletja dalje mnogi domačini, to je muzikanti, ki so prihajali iz kranjskega, se pravi slovenskega narodnostnega elementa. V času, ki nas zanima, so bili že v zatonu skupno z zahajajočimi odtenki baročnega glasbenega obdobja, ki jim je nekoč hkrati s posebnostmi celotne družbene strukture nudilo vse možnosti uveljavljanja. Posebno ko je dunajski dvorni razpis od 26. januarja 1754 prepovedal v cerkvah in na javnih prostorih nastopanje s pavkami in trobentami, se začenja njihov padec. Njihove poklicne možnosti so bile čedalje manjše in naposled so v začetku XIX. stoletja prenehali obstajati tudi formalno. Kolikor jih je proti koncu XVIII. stoletja še bilo, so se toliko rajši udejstvovali v javnem življenju in v okviru, ki jim je bil na razpolago, torej bodisi v meščanskem lovskem godbenem zboru bodisi v najbrž slučajno formiranih instrumentalnih sestavih, ki so se kot orkester pojavljali na raznih priložnostnih akademijah in drugih glasbenih prireditvah.

Velike družbene spremembe, ki so po francoski revoluciji odmevale tudi na Slovenskem, so ne le prinesle novega duhá, marveč so tudi zahtevale, da se le-ta uresničuje postopoma na vseh področjih javnega življenja. Tudi v glasbi. Četudi je bila v njej dejavnost dokajšnja

---

[26] Valvasor J. V., Die Ehre des Herzogthumes Krain, XI, 669; Radics P., Frau Musica, 23; Svetina A., Mestni piskači ljubljanski in ljubljanski mestni godbeniki, rkp.; MAlj, Cod. I.

in se je izražala v raznih smereh ter uspešno, je moralo prej ali slej iz nje izginiti marsikaj, kar je bilo že zastarelo in okostenelo, kar ni več ustrezalo prihajajočim novim pogledom. Tudi pri nas na Slovenskem je še pred koncem XVIII. stoletja čas prehitel usihajoči barok in rokoko ter vse glasbeno delo, ki je bilo z njima povezano kakorkoli: ustvarjalno, poustvarjalno ali organizacijsko. Nove ideje, ki so tlele že desetletja, so naposled v celoti obvladale tudi glasbeno življenje na Slovenskem in napovedale novo razvojno razdobje.

NASTOP KLASIKE

Klasicistična smer se na Slovenskem ni pojavila kar čez noč. Pripravljali so jo že njeni predhodniki, katerih dela so bila že nekaj desetletij sem izvajana v Ljubljani, pa naj so bila opernega ali koncertnega značaja. Gledé opere imamo dovolj podatkov, ki nam to dokazujejo. Manj ali skoraj nič gledé koncertnih sporedov. Pa vendar vemo, da so koncerti ali akademije, vseeno kako so se že te prireditve imenovale, tudi bogatili ljubljansko glasbeno življenje v sredini osemdesetih in začetku devetdesetih let XVIII. stoletja. Tako nam pripovedujejo poročila, da je bila 28. avgusta 1790 v Kazini muzikalna akademija v čast nadvojvodinje Elizabete o priliki njenega obiska in da sta tokrat igrali na klavirju grofica Porzia in Fr. pl. Bonazza, pela pa je Fanny pl. Gasparini.[1] Kaj je bilo izvedeno, nam spet ni znano. Smemo pa domnevati, da so se sporedi sodobnih instrumentalnih in solističnih nastopov usmerjali po času in možnostih, hočem reči, da so upoštevali tako tehnične pogoje, ki jih je zahtevalo glasbeno poustvarjanje takratne Ljubljane, kot nove stilne smernice, po katerih so se čedalje bolj ravnale koncertne glasbene prireditve v sosednjih pokrajinah, s katerimi je bilo ljubljansko mesto v živahnih stikih.

---

[1] LZg 1790, 44.

Omenil sem že, da se je proti koncu navedenega stoletja v glasbeni reprodukciji vedno izraziteje pojavljal domač element. Kot za koncertno, velja to tudi za odrsko smer izvajanja. Saj pravijo poročila, da je v letu 1790 delovala v Ljubljani »die verehrung-würdigste Gesellschaft unserer Theater und Menschenfreunde«,[2] ki jo srečujemo tudi kot »Theatral Liebhaber Gesellschaft«[3] in da so v 1791. letu uprizarjali odrska dela tudi »einige Theater-Freunde vom hiesigen Lizäum«.[4] Domača diletantska gledališka združenja, ki bržkone niso dajala le dramskih komadov, temveč so tu pa tam predstavila svojim poslušalcem tudi kako spevoigro ali kaj podobnega, pa menda niso nastajala samo zaradi tega, ker bi bil dotok nemških ali italijanskih družb v Ljubljano manjši. Celó nasprotno moremo trditi. V navedenem času so bili gostje kar številni. Poleg vojaške in posebne turške godbe, ki ju je bilo slišati vselej, kadar so se v prestolnici pojavljali kaki odličniki, so Ljubljančani 15. junija 1790 v Stanovskem gledališču uživali Martinijevo opero »L'arbore di Diana« z izvrstnim orkestrom, 31. avgusta pa so si privoščili vožnjo po Ljubljanici, prireditev, ki se je držala še izza prvih začetkov Academiae Philharmonicorum. Poleg trobent in pavk je bilo slišati tudi godbo (»Musikbanda«), kakor pravijo poročila. Še v istem letu so poslušali opero »Il re Teodoro« znamenitega Giovannija Paisiella, tekmeca Piccinnija in Cimarose. Izvedla jo je družba Georga Wilhelma (Sänger und Schauspieler Gesellschaft) in občinstvo je opero navdušeno sprejelo.[5]

---

[2] LZg 1790, 21.

[3] LZg 1790, 22.

[4] LZg 1791, 48.

Tudi baletne predstave so bile zdaj v Ljubljani vse češče na programu.[6]

Tujih gostov torej ni manjkalo in s te strani torej ne bi mogli utemeljevati domačih igralskih in glasbenih, četudi le kdaj pa kdaj se uveljavljajočih družin ali skupin. Vsaj edini ali prvenstveni razlog ni bil tu, marveč v novih tokovih, ki so spodbujali k temu, da so tudi lastne, domače osebnosti, ki so bile zmožne ustreznega delovanja, postajale aktivnejše. To potrjuje tudi izrazitejša dejavnost na področju glasbenega ustvarjanja, ki daje najnazornejši dokaz o uveljavljanju novih, klasicističnih načel v devetdesetih letih XVIII. stoletja z osebnostjo Janeza K. Novaka.

Vendar so bila vsa ta prizadevanja, ki so sicer pozitivno odmevala v glasbenem svetu na Slovenskem, brez pravega načrta. Nastopala so le bolj slučajno in zato niso mogla voditi k potrebnemu in zaželenemu uspehu. V ta namen je bilo potrebno neko združenje, ki bi ga vodile jasne smernice, stvarni cilji in določen delovni sistem. Prav to je sprožilo v letu 1794 ustanovitev Filharmonične družbe (Philharmonische Gesellschaft). Ta ni nastala zaradi porajajočega se nemškega nacionalizma, saj na Slovenskem spričo popolnega manjkanja slovenskega nacionalno-političnega programa v tem smislu še ni bila potrebna. Prav tako ne bi bilo pravilno, če bi videli v nji nekako mehanično nadaljevanje nekdanje Academiae Philharmonicorum,[7] razen toliko, ko-

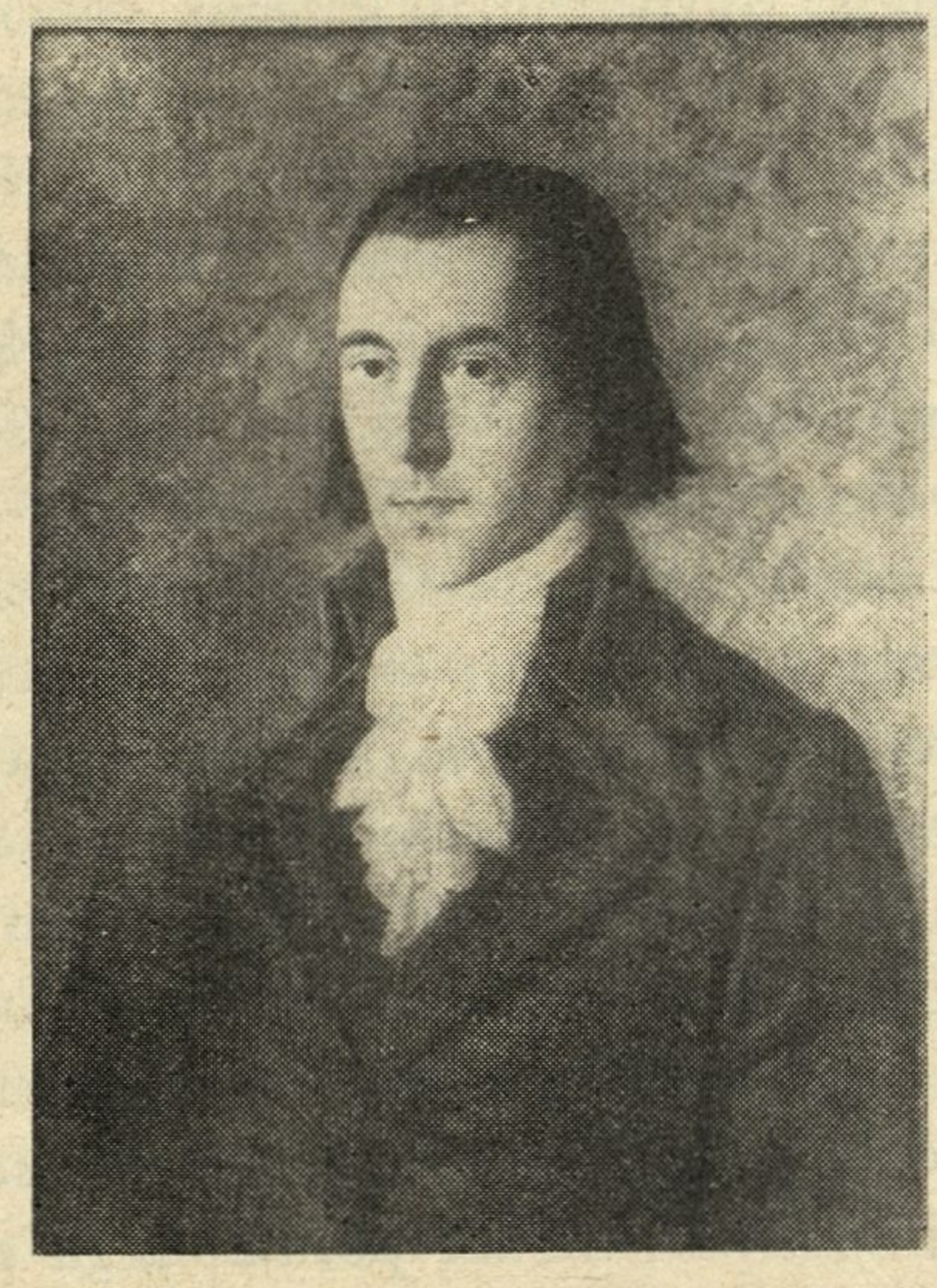
---

[5] Prim. LZg 1790, 25, 33, 45, 46, 64.

[6] LZg 1791, 81, 92, 94.

[7] Prim. Steska V., Academia Philo-Harmonicorum v Ljubljani, DS 1902, XV, 4; Radics P., isto; Keesbacher Fr., Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach, 1862, 12 ss.

likor se je Filharmonična družba enako kot slednja ukvarjala z glasbo. Vendar sta se obe tako po socialni strukturi članstva kot po idejnih vodilih temeljito razlikovali. Če je bila stara Academia Philharmonicorum dejansko nosilka in oznanjevalka baročne glasbe ter jo je



Ustanovitelj ljubljanske FD Karl Moos

usmerjalo plemstvo, je bila nova Filharmonična družba v meščanskih rokah in je oznanjala nove, klasicistične ideje. Že to dovolj pojasnjuje, kako zelo sta se med seboj razhajali.

Filharmonična družba je bila v vsakem pogledu plod novih teženj. Rodila se je v času razkrajanja kranjskega plemstva in jačanja meščanstva, svojo ideologijo pa je

nakazala že v samem začetku. Ni brez pomena dejstvo, da je bil njen dejanski ustanovitelj ljubljanski meščan, dimnikarski mojster Karl Moos, ki je bil tudi njen prvi direktor. Ko je eden izmed soustanoviteljev Filharmonične družbe, deželni protomedicus Karl Bernhard Kogl, leta 1794 vabil k ustanovitvi tega glasbenega društva, ga je utemeljeval z ustanovitvijo godalnega kvarteta, ki so ga sestavljali prvi violinist Jožef Jellemitzky, po poklicu blagajnik gradbene direkcije, drugi violinist Jožef Flickschuh, violist Kogl in čelist Moos. Po socialni pripadnosti so bili ti ljubitelji-diletanti sami meščani raznih poklicnih zvrsti in po Koglovih navedbah so želeli za poživitev duševnega zadovoljstva pritegniti v svojo družbo nekatere poslušalce in člane. Za to so jim namenili tedensko eno muzikalno prireditev z nastopom kvarteta. V ta namen je Kogl povabil k pristopu vse poznavalce in ljubitelje »čiste glasbene umetnosti«.[8]

Ob koncu oktobra začeta akcija je kmalu doživela uspeh. Še v istem letu je imela mlada Filharmonična družba 19 članov, med njimi trgovca Jakoba Domiana, meščana Dominika Fugo, lekarnarja Franca Glorio, slikarja in učitelja risanja Andreja Herrleina, Dominika Jamnika (Jamnigg), Janeza Krstnika (Baptista) Novaka, deželnega lekarnarja Jožefa Philippa, izvrstnega tenorista

---

[8] V izvirniku: »Einige Tonkunstliebhaber haben unter sich ein Quartett gebildet und wünschen zur Belebung ihres geselligen Vergnügens einige Tonkunstkenner und Freunde als Zuhörer und Mitglieder in ihre Gesellschaft aufzunehmen. Wöchentlich wird eine musicalische Übung im Quartett gegeben ... Der Unterzeichnete gibt sich die Ehre, jeden Kenner und Liebhaber der reinen Tonkunst zum Beitritte freundlich einzuladen. Laibach, am 28 Oktober 1794.« (Gl. Radics P., Die Geschichte der Philharmonische Gesellschaft ..., ms., 1908.).

kanonika Jožefa Pinhaka, duhovnika Karla Wolfa in Jožefa Steinmatza, Jožefa Schreia, Antona Podobnika (Podobnigg) ter Jakcba in Vincenca Samasso. V odboru pa so poleg Moosa bili Franc Ed. Andrioli, Kogl, Friedrich Wilhelm, Novak, Flikschuh, Anton Podobn (Podobnik) in Jellemitzky, ki je bil vodja orkestra (Orchester Director).

Ti podatki so zanimivi vsaj z dveh strani. S prve zato, ker med navedenimi ni niti enega, ki bi pripadal ljubljanskemu plemstvu. Filharmonična družba je torej bila izrazito meščanska, četudi je kasneje v svoj krog pritegnila ljudi iz vrst ljubljanske aristokracije, saj nam je znano, da je na primer med 136 člani, ki so bili večji del meščani, bilo v letu 1805 poleg uradnikov, trgovcev, duhovnikov, vojakov in poklicnih glasbenikov tudi 38 plemičev. Ob ustanovitvi v letu 1794 pa se je ljubljansko plemstvo Filharmonične družbe izogibalo, najbrž zaradi njenega izrazito meščanskega značaja. Kasneje se je dejstvu svojega propadanja očitno prilogodilo in se je začelo vključevati tudi v take meščanske organizacije, kot je bila Filharmonična družba, toliko rajši, ker je slednja v prvih desetletjih svojega obstoja rada in iz prepričanja poudarjala svetovljanski karakter glasbe. Z druge strani pa so gornji podatki značilni zaradi tega, ker si je Filharmonična družba že ob samem vstopu v življenje postavila vodjo orkestra in tako pokazala, da ne namerava ostati zgolj pri kvartetu, to je pri komorni glasbi, marveč si hoče za uresničenje svojih namenov čim prej ustanoviti tudi orkester. In res! Podatki pravijo, da je imela že v letu svoje ustanovitve Filharmonična družba to težnjo. V 1796. letu pa je imela baje že najete, poklicne godbe-

nike, ki so bili Jožef Moriz,[10] neki Stech in Wagner ter Venceslav Wratny. Če je imela te, je morala imeti tudi druge, neplačane, ki so potekali iz vrst njenih članov, in vsi skupaj so tvorili orkester. Ta je imel 1802. leta že 25 članov.[11] Najemanje poklicnih godbenikov bi kajpak lahko pomenilo začetek poklicnega orkestra, če ne bi bila Filharmonična družba izrazito diletantsko združenje, ki je poklicne instrumentaliste potrebovala le za izpopolnitev svojega orkestra.

Viri, ki bi posvetili v prva leta Filharmonične družbe in nam nedvoumno povedali, kaj je tedaj delala, so zelo skopi. Izvemo le, da je bila prva društvena akademija 12. novembra 1794 in je bila poleg kvartetov na njej izvedena tudi neka »mala simfonija«. Nadalje je znano, da si je Filharmonična družba 29. decembra istega leta nabavila oratorij »Der sterbende Jesus« Francesca Antonia Rossettija (z drugim imenom Franz Anton Rössler), ki se je rodil v Litoměřicah na Češkem in je bil zelo plodovit skladatelj. Nato beremo, da je o priliki zavzetja Mantove Filharmonična družba oskrbela muzikalno regato na Ljubljanici. Ti nadvse pomanjkljivi viri povedó zelo malo,[12] vendar toliko, da je nova družba začela negovati orkestralno glasbo, na kar sklepamo že iz omenjene »male simfonije«, četudi ne vemo, čigava je bila.

---

[10] Verzeichniss sämtlicher wircklichen, und Ehrenmitglieder der philharmonischen Gesellschaft in Laibach za leto 1801 ga navaja za okrožnega uradnika.

[11] Gl. Radics P., ibid., 100, ms.

[12] Filharmonični arhiv je bil delno uničen že v letu 1877, ko je član direkcije Jožef Twrdy, ki se ni zavedal pomembnosti arhivskega gradiva, naročil, da ga prodajo za 15 goldinarjev (gl. Reichs-

Mnogo več posnemamo iz ohranjenega seznama skladb, ki si jih je Filharmonična družba nabavila v prvem desetletju svojega življenja. V okviru komorne glasbe, kamor uvršča ta seznam simfonije, ouverture, koncertne simfonije (Symph. Concertantes), koncerte, serenade, »harmonies«[13] in razna področja čiste komorne glasbe (trio, kvartet, kvintet, sekstet, septet), srečamo zelo pestro družbo skladateljev. Med njimi so bili Beethoven, Dittersdorf, Gyrowetz, Joseph Haydn, Mozart, Pleyel, Vranický, Cannabich, Dussik (Dušek), Cherubini, Cimarosa, Gluck, Päer, Pavesi, Portogallo, Salieri, Tarchi, Vogel, Winter, Danzi, Brandl, Paisiello, Mysliveček, Krommer, Cambini, Giardini in drugi. Med komornimi skladbami so bila dela Beethovna, Mozarta, Pleyela in Haydna. Za tako imenovano »Sing-Musik« navajajo arije Nasolinija, Cimarcse, Gazanige, Cherubinija, Salierija, Portogalla, Bianchija in drugih, med vokalnimi dueti, terceti, kvarteti, kvinteti in ostalimi sestavi čitamo imena Mozarta, Pavesija, Salierija, Päera in Paisiella. Poleg Rossettijevega oratorija je še ta čas družba imela Haydnovo »Stvarjenje«, »Letne čase« in »Sedem poslednjih besedi«, Händlovega »Mesijo« in Cannabicha »Mozart's Gedächtniss-Feier«. Razpolagala je tudi z nekaj mašami Mozarta, Mihaela Haydna, Petra Winterja in drugih, s klavirskimi koncerti Mozarta, A. E. Müllerja in Beethovna ter raznimi klavirskimi skladbami J. A. Koželuha, J. N. Hummla,

---

post 1902, št. 176, str. 10). Pred popolnim uničenjem je takrat rešil arhiv Fr. Keesbacher. Preostanek pa je bil enako neodgovorno delno uničen po prvi svetovni vojni. S tem so seveda bili odvzeti mnogi dragoceni viri za proučevanje glasbene preteklosti na Slovenskem.

[13] »Harmonija« utegne kot »Harmoniemusik« biti tudi glasba za pihala, ki se je svojčas znatno gojila.

Mozarta, Gänsbacherja in še mnogih manj pomembnih skladateljev.[14]

Ta zbirka del in dolgi niz imen pové mnogo in omogoča precèj temeljito osvetlitev začetnega razdobja in vodilnih idejnih smernic Filharmonične družbe. Treba si je le ogledati nekatere izmed pomembnejših navedenih osebnosti. Piccini, Cimarosa in Paisiello so se na primer odlikovali kot ustvarjalci v slogu opere buffe; Josef Mysliveček je še segal v barok, vendar je iz njegovih simfonij, koncertov in sonat že mogoče čutiti tipičnosti kasnejšega Mozartovega sloga, kar ga uvršča v razdobje prehoda iz baroka v klasiko. Dittersdorf spada v starejšo dunajsko šclo, Christianov sin Karl Cannabich pa je sledil vzorom mannheimske šole. Franc Ksaver Dušek (Dussik) in Jan Antonín Koželuh sta bila med najvidnejšimi predstavniki češkega glasbenega klasicizma, Adalbert Gyrowetz, Antonio Salieri in Joseph Weigl pa med vidnejšimi dunajskimi skladatelji konca XVIII. in začetka XIX. stoletja. Ti ustvarjalci so sicer še nagibali v preteklost, vendar so se čedalje bolj oprijemali tudi osnovnih načel nove stilnosti. Ignaz Pleyel, Jan Nepomuk Hummel in Mihael Haydn so skladali v klasicističnem stilu, vsaj v začetku ustvarjanja in ne gledé na to, da so bili bliže klasicistični tehniki, kot pa izrazu. Ferdinand Paër se je gibal sprva v slogu Cimarose in Paisiella, kasneje pa je prešel pod Mozartov vpliv in se v svojem skladanju poglobil. In tako dalje. Večina vseh omenjenih tvorcev je že prevzemala

---

[14] Gl. Musicalien-Catalog der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach zum Gebrauche für auswärtige Herren Mitglieder dieser Gesellschaft, No. I, Seit 1. Nov. 1794 bis letzten Juni 1804 (izvirnik v FA, NUK, Mus.). Po Radicsevih podatkih sklepam, da tega seznama v originalu ni poznal.

nova naziranja kljub temu, da se je deloma še nagibala v barok in rokoko. In naposled: Mozart, Beethoven ter Haydn so bili osrednje osebnosti glasbene klasike.

Osnovna idejna usmeritev Filharmonične družbe je povsem razvidna že iz tega kratkega orisa, ki pokaže skladateljske skupine, v katere so spadali posamezni ustvarjalci, katerih dela je ta glasbena institucija imela v svojem arhivu in jih je po vsej verjetnosti tudi izvajala. Če ne vseh že v začetku svojega obstoja, ker za to še ni imela na razpolago dovolj izvajalnih možnosti, pa vsaj kmalu nato, ko se je utrdila in si oskrbela temeljne pogoje za izvajanje svojih načrtov. Predvsem pa izvemo iz navedenega seznama del, da se je ljubljanska Filharmonična družba v svoji stilni orientaciji navzlic v novo miselnost uprtim smotrom opirala še na preteklost. Drugače tudi ni mogla, saj je bilo treba upoštevati okus koncertnega občinstva in dejstvo, da pozitivnih prispevkov preteklosti ni mogoče odkloniti v načelu in v celoti, četudi je z njo v nekem smislu prelomila. Zmotno pa bi bilo misliti, da se je morala Academia Philharmonicorum zahvaliti za svoj razcvet italijanski, Filharmonična družba pa nemški kulturi.[15] To pojmovanje ne velja ne za začetek, ne za kasnejše razvojno razdobje Filharmonične družbe, če pri tem izvzamemo čas njenega upadanja ob koncu XIX. in začetku XX. stoletja, ki za njen zgodovinski pomen ni bil več značilen. Filharmonična družba se je navzlic novi usmeritvi morala nasloniti na dediščino preteklosti in to je zares storila, ne gledé na vprašanje, kakšni in kateri nacionalni kulturi je slednja pripadala po današnji raz-

---

[15] Schuh J., Zur Jubelfeier der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach, GT XII, št. 134.

lagi. Tudi pozneje se ni omejevala v izbiranju svojega programa zgolj na eno stran, marveč je zajemala tako, kot je ustrezalo načelom umetniške kvalitete. Da je v tem imela tvorba nemških skladateljev neko prednost, je umljivo, a ne samo zaradi prostora, na katerem je delovala Filharmonična družba, marveč tudi zaradi razvojnega poleta v okviru glasbene ustvarjalnosti nemškega elementa, kakor se kaže v teku XIX. stoletja.

Naj se še za hip ustavim pri imenu Dušek, ki ga najdemo zabeleženega v seznamu skladb Filharmonične družbe za razdobje 1794—1804, kakor tudi kasneje na filharmoničnih koncertnih sporedih. Že v tem seznamu ne gre vedno za eno in isto osebo, kajti skladateljev istega imena je bilo v navedenem času več in vsi so bili po rodu Čehi. V enem primeru je gotovo mišljen Franc B. Dušek (Dussek, Dussik), rojen v Časlavi. Potem ko se je glasbeno izšolal v Pragi, je odšel v Italijo, kjer se je uveljavljal tudi v Benetkah in Milanu ter napisal devet oper, ki so jih poslušalci ugodno sprejeli. Nato je leta 1790 prišel v Ljubljano in bil tu organist ter glasbeni učitelj v stolnici, verjetno nekako do 1804. leta, ko je postal vojaški kapelnik v Gorici in se je sled za njim izgubila.[16] Bil je tudi član Filharmonične družbe, celó njen prvi častni član,[17] izvoljen že leta 1794, po čemer sklepamo, da je užival kot glasbenik v Ljubljani velik ugled. Kaže, da je živahno sodeloval s Filharmonično družbo in mnogo prispeval k njenim prvim prizadevanjem. Znano je tudi, da je 1795. leta prvi igral na klavir, ki si ga je nabavila družba. Med njegovimi sklad-

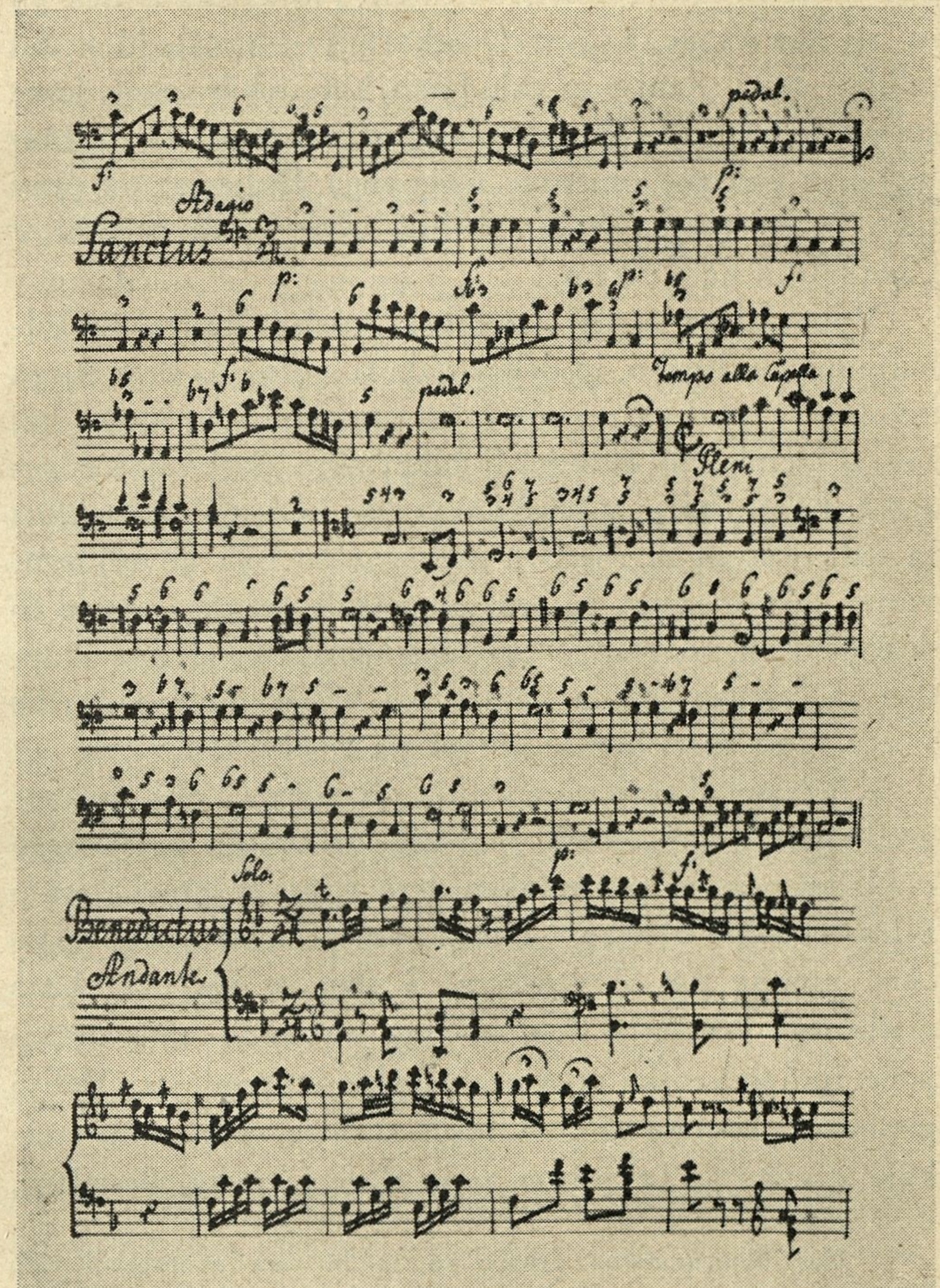
---

[16] Gl. Keesbacher Fr., ibid., 119.

[17] Ibid., 119 ss.; ohranjene listine v FA, NUK, Mus.

bami najdemo »Offertorium in C a quattro voci« (v izvirniku: ». . . a quatro voce«), »Offertorium št. 3«, »Serenado« in »Misso solemnis«. »Offertorium in C«, na katerem je označen skladatelj kot Franc. (Francesco) Dussik, detto Cormundy«, ima instrumentalno zasedbo dve violini, dve violi, dve oboi, dva rogova, dva clarina in timpane z organo concertante. Po tempih zanimiva »Serenada« (Marcia-Allegro-Menuetto-Allegro-Romance-Allegro-Polacca-Allegro vel Valzer-Menuetto-Allegro moderato-Siciliana) je pisana z mozartovsko tehniko in je lahkotna ter sveže zveneča. Kljub značaju, ki bi ga moral določiti že naziv, zveni »Offertorium št. 3« zelo posvetno. »Missa solemnis«, ki je za štiri glasove (Canto, Alto, Tenore, Basso), pa je instrumentalno še nekoliko bogatejša kot »Offertorium in C«. Najbrž je iz poznejšega razdobja skladateljevega ustvarjanja. Njen instrumentalni sestav obsega violine, viole, oboe, flavte, klarinete, fagote, rogove, clarine, violon, timpane in orgle. Tudi na tej partituri je zapisano, da je »dal Signore Francesco Dussik«. Ritmično je živahna, melodije se razpletajo dokaj bogato, za označbo orgelskega parta se še skladatelj poslužuje generalnega basa. Stilno so vse navedene skladbe na prehodu iz baroka v zgodnjo klasiko: v njih se še mešata oba oblikovalna elementa, vendar je naslon na klasicistično miselnost zelo prozoren in ponekod tudi že prevladuje.

Ta Dušek, ki je s svojim delom nedvomno zapustil v našem glasbenem življenju ob koncu XVIII. stoletja znatne sledove, in znani pianist ter skladatelj Jan Ladislav (prvotno Václav Jan) Dušek (Dusik, Dussik, Dussek), ki se je prav tako rodil v Časlavi (1760) in bil učenec Karla Philippa Emanuela Bacha, sta bila bržkone brata. Za to govori isti rojstni kraj, tako rekoč isti čas, v ka-



Fragment iz Fr. B. Duškove »Maše št. 1«

terem sta oba živela, in sorodnost v pogledu glasbene nadarjenosti. Naš Franc (František, Francesco) Dušek pa ni isti kot Franc Ksaver Dušek (1731—1799), ki je bil odličen češki pianist in skladatelj klavirskih sonat, koncertov, simfonij in komornih divertimentov. To je razvidno iz časovne omejitve njegovega življenja, pa prav tako iz rojstnega kraja. Slednji se je namreč rodil v Chotiborku na Češkem.

Vpliv, ki ga je prej omenjeni Dušek izžareval na Filharmonično družbo, in dejstvo, da si je slednja prav njega izvolila za svojega prvega častnega člana, pové marsikaj tudi o idejni liniji novega ljubljanskega glasbenega združenja. Če pa sta se v Duškovi tvorbi še družili preteklost in sedanjost in bi njegova osebnost ne bila dovolj zgovorna za usmeritev, ki sem jo omenil pravkar, pa je to dokončno in nedvomno potrdila izvolitev Josepha Haydna za častnega člana ljubljanske Filharmonične družbe v letu 1800, torej komaj šest let po njeni ustanovitvi.

Kljub nekakemu popuščanju ali morda boljše širokogrudnosti v koncertnih sporedih začetnega razvojnega razdobja pomeni potemtakem leto 1794, se pravi nastop Filharmonične družbe,[18] hkrati tudi odločni nastop glasbene klasike na Slovenskem. S tem se začenja obraz glasbenega življenja ljubljanskega mesta in nato postopoma tudi slovenske province nasploh izpreminjati. Vplivi glasbenega baroka in galantnega stila se vedno bolj umikajo v ozadje. Ta proces traja sicer še nekaj desetletij,

---

[18] Za Filharmonično družbo so tu in tam uporabljali tudi drugačne nazive, n. pr. »Laibacher Musikverein«, »Laibacher musikalische Gesellschaft«, »Die Gesellschaft der Laibacher Musikfreunde« itd. Prim. IB z dne 16. marca 1821 in gradivo FA v NUK, Mus.

podobno kot v likovni umetnosti na Slovenskem. Slikarja Janez Potočnik in Leopold Layer še nadaljujeta barok tudi na prehodu iz XVIII. v XIX. stoletje in šele Matevž Langus, zadnji baročni slikar v Avstriji, kot so ga nazvali, zaključi to razvojno obdobje na Slovenskem.[19] Bilo je to sredi XIX. stoletja, torej takrat, ko zaključuje odtenke baročne glasbe pri Slovencih Gregor Rihar. Razvojna pot naše likovne in glasbene umetnosti se tedaj v marsičem ujema, in obe sta imeli gledé stilnih naziranj mnogo skupnega tudi s slovensko literarno tvorbo omenjenega časa. Taki stilni prehodi so bolj ali manj enaki povsod in v vsakem zgodovinskem razdobju. Nove miselnosti se pripravljajo, ko so prejšnje še v polnem razmahu in še nič ne kaže, da bi bila v njih že kal usihanja. Razvojna izkustva pa pravijo, da se že v trenutku porajanja nekih novih idej zopet rodijo druge, ki bodo prej ali slej nadomestile le-te. In tako se razvojna podoba vseh delovnih področij tako rekoč stalno izpreminja. Tudi v glasbi. Prav v tem je bistvo razvoja in napredka. Toda stara miselnost se vedno trdovratno upira končnemu razkroju in se še dolgo vleče v novo, se z njo prepleta in tudi oplaja, kolikor je ustvarila pozitivnega in se lahko z njo koristi, obogati novo stilno naziranje. V načelu bo to potrdil tudi razvoj glasbene klasike, kakor ga lahko zasledujemo na Slovenskem.

Nova, klasicistična miselnost na Slovenskem in ljubljanska Filharmonična družba v prvih desetletjih obstoja sta neposredno, organsko povezani. Prve ni mogoče ne razumeti ne obravnavati brez druge, pa tudi ne obratno.

---

[19] Prim. Stelè Fr., Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, 1924, 68, 69.

Nastop dunajske glasbene klasike, ki je bil nujna posledica celotnega družbenega razvoja in je kmalu našel polne odmeve v vsej glasbeni umetnosti Zahodne in Srednje Evrope in vsaj v splošnem kmalu nato tudi drugod, kjer je klilo ali začelo kliti glasbeno življenje, je skupno z drugimi razvojnimi posebnostmi sprožil ustanovitev ljubljanske Filharmonične družbe. Ta pa je ustrezno bistvu svojih nalog in ciljev v svojem začetku prevzela vlogo pri polagajnju temeljev nemotenemu razcvetu klasicističnega sloga v vseh smereh in vseh možnostih njegovega razvoja na Slovenskem.

JANEZ KRSTNIK NOVAK

ŽIVLJENJE

Klasicistični tokovi so polagoma prodirali v glasbeno življenje na Slovenskem že pred ustanovitvijo ljubljanske Filharmonične družbe. Za raziskovanje njihovega pojava v tem pripravljalnem obdobju je poleg ostalih činiteljev, ki potrjujejo nakazano tezo, najvažnejši vir splošno glasbeno in posebej skladateljsko udejstvovanje Janeza Krstnika Novaka.

Kljub obsežnemu iskanju je doslej le malo znano o rojstnih podatkih tega slovenskega skladatelja. Zapuščinski akt in nekatera ostala poročila pravijo le, da je imel sedeminsedemdeset let, ko je umrl.[1] Se pravi, da bi potemtakem bil rojen leta 1756 oziroma, če še upoštevamo obe možni obrobni letnici, 1755. ali 1756. leta. Pa tudi to se zdi sporno. Ko se je 1792. leta prvič oženil, je bil po podatkih poročne knjige star 37 let[2] in bi bilo torej mogoče, da se je rodil ali 1755. ali 1754. leta. In ko se je 1805. leta oženil vdrugič, je imel po navedbah poročne knjige 47 let.[3] Po tem bi se rodil 1758. ali morda tudi

---

[1] Gl. Zapuščinski akt za J. B. Novaka, ODAS, Gub. arh., 294/O. D.; Mrliška knjiga šentpetrske župnije v Ljubljani; LZg 1833, 109.

[2] Gl. Trauungsbuch oder Register aller bey der Haupt Stadt St. Niklas in Dom za 1784—1815, fol. 86, arhiv stolne župnije v Ljubljani.

[3] Ibid., fol. 195.

1757. leta, manj verjetno v letu 1759. Tako je za določitev njegovega rcjstva na razpolago precèj obsežno razdobje od 1754. do 1758. ali celo 1759. leta. Ne krstne matice ne drugi dokumenti nam ne pomagajo, da bi se dckončno odločili za katerega izmed teh različnih, nasprotujočih si in torej nezanesljivih podatkov. V ljubljanskih šenklavških krstnih maticah ga do vključno 1755. leta ni, za nadaljnja leta do 1762 pa so matice izgubljene.[4] V drugi ljubljanski, šentpetrski župniji pa je zabeleženo vse polno Novakov, ki so se rodili okrog 1756. ali celo istega leta:[5] Adamov sin Janez (1751), Valentinov sin Janez (1753), Jožefov sin Janez Nepomuk (1756), Janezov sin Janez (1759) in spet Valentinov sin Janez (1759). Edini, ki bi prišel v poštev, bi bil 1756 rojeni Janez Novak, pa še ta je Nepomuk in ne Krstnik (Baptist). Zanima pa nas slednji. Tudi razni drugi dokumenti, ki se nanašajo na Janeza K. Novaka, ne govoré o njegovem rojstnem dnevu in kraju, oni, ki bi morda kaj več povedali, pa so se izgubili. Med njimi so bili tudi »Spomini«, ki jih je napisal kot direktor Filharmonične družbe.[6] Na njih so se še opirali pisci XIX. stoletja, ki so navajali razne podrobnosti iz Novakovega življenja in dela, kakršnih danes izvirno ni več najti. V neopravičljivem uničevanju arhivskega gradiva po prvi svetovni vojni je očitno zapadel pozabljenju tudi ta dragoceni spomenik naše glasbene preteklosti. Smemo pa domnevati, da je bil Novak rojen v Ljubljani ali kje dru-

---

[4] Prim. Geburts und Taufregïster der Dompfarr za 1748—1762, Arhiv stolne župnije v Ljubljani.

[5] Prim. Rojstni in krstni register šentpetrske župnije v Ljubljani.

[6] Gl. Radics P., ibid., 108.

god na Slovenskem. Saj ga zasledimo v našem kulturnem življenju razmeroma kmalu. Tu je zavzemal vidno vlogo in jo opravljal vse do konca življenja, česar verjetno v takem obsegu in tako dolgo ne bi, če ne bi bil po poreklu s Slovenskega, kjer je mnogo Novakov. Na to moremo sklepati tudi iz tega, da noben izmed piscev, ki ga kakorkoli omenjajo, ne pové ničesar o tem, da bi bil Janez K. Novak prišel od drugod, kakor omenjajo v primerih drugih, ki so se začasno ali stalno pojavili iz tujine v Ljubljani ter so se tako ali drugače dotikali našega glasbenega življenja.

Tudi o Novakovi mladosti ne vemo nič, prav tako ne o njegovem šolanju. Poročila ljubljanske jezuitske gimnazije ga ne navajajo. Temu pa se ni čuditi, kajti v njih se omenjajo le odlični učenci.[7] Tak pa po vsem videzu Novak ni bil in je zato prav verjetno, da je bil med povprečno uspevajočimi dijaki te latinske šole.

Prvi stvarni vir o našem Novaku je »Directions-Status« ljubljanskega navigacijskega urada, kjer je bil zaposlen kot risar z letno plačo 120 florintov.[8] Ko je pet let kasneje prosil za nastavitev v ljubljanskem stanovskem arhivu, se je na to tudi skliceval. Potem ko je bila navigacijska direkcija razpuščena, pa je bil pisar na deželnem glavarstvu. Sedaj se je potegoval za omenjeno mesto, četudi bi bilo brezplačno.[9] Njegovo prošnjo je dobil v

---

[7] Prim. Nomina in arena literaria victorum ... od 1763 dalje.

[8] Gl. ODAS, Gubernialni arhiv 1779, 25/2.

[9] V izvirniku: »Unterzeichneter bittet ihme den Akzess bei dem hiesigen ständischen Archiv zu bewilligen: zu Unterstüzung seiner Bitte hat er folgende Beweggründe beizubringen: (a) Weil er durch 5 Jahre bei der hiesigen Navigation als Zeichner mit 120 fl., wie

presojo stanovski arhivar Alojz Kappus (Kapus) pl. Pichelstein,[10] ki se je izrekel v njegovo korist. To je toliko zanimivo, ker je omenjeni Kapus kasneje kot tajnik deželnih stanov zelo podpiral Filharmonično družbo in bil tudi njen član. Spadal je med velike ljubitelje glasbe in če je že poznal Novakovo nadarjenost za glasbo, je morda prav to vplivalo na njegovo odločitev glede prosilčevih željá. Novak je res 19. avgusta 1784 dobil dekret in enajst dni kasneje prisegel kot stanovski akcesist.

Tako moremo slediti Janeza K. Novaka vsaj od 1779. leta dalje, ko je bil mladenič kakih triindvajsetih let. Potem, ko se je zaposlil v stanovskem arhivu, ga srečujemo vedno češče: kot protokolista pri ljubljanski Kresiji z letno plačo 250 florintov in z dodatkom 150 florintov, v letu 1792 pa kot mlajšega kanclista kranjske deželne izpostave, kjer se poteguje za napredovanje,[11]

---

sein in originale angebogenes Dekret sub No. 1 ausweiset, angestellt war, und dann bei der Aufhebung derselben bei der Landeshauptmannschaft als Wochenschreiber seine Dienste leistete: vorzüglich aber gründet sich seiner Bitte (b) in diesem, weil er als ein junger Mensch, der auch Privatdienste zu erhalten nicht vermögen ist, seine jugendliche Jahre nicht dem Müsiggange zu widmen gefindet ist, sondern sich von Tage zu Tage mehr befleissen will Fähigkeiten sich sammeln dem Staate dienen zu können: dahero wird er sich (c) auch zufrieden stellen wenn er nun diesen Akzess unentgeldlich wird antretten können. Laibach den 14en Juny 1784. Johann Novak, m. p.« (Gl. ODAS, Stanovski arhiv, 1784, fsc. 9). Omenjena priloga, v kateri so bili morda kaki podatki o Novakovem rojstvu in izobraževanju, žal ni ohranjena.

[10] Kapusi, ki so bili sorodniki Zoisa, so si ustvarili plemiško ime Pichelstein po Büchelstein (pravilno: Steinbüchel = Kamna gorica), od koder so bili doma.

[11] Gl. ODAS, Einreichungsprotokoll der Landesstelle in Krain, 1792, pod št. 2383, fsc. 5; istotam, Gubern. arhiv, št. 98, fsc. 1, 1792.

česar pa ni dosegel, ker se je 1796. leta uradno še nazival enako in prosil za mesto mlajšega koncipista.[12]

Kaže, da se mu ni godilo najboljše, kajti istega leta je prosil za funkcijo kontrolorja ali administratorja v mestni ubožnici s tem, da dobi prosto stanovanje, za kar bi omenjeno nalogo opravljal brezplačno. Medtem se je (1792) poročil z Marijo Katarino Hrobally in mu dohodki kanclista niso več zadoščali. Kljub naporom, da bi izboljšal svoje gmotno stanje, tega še precèj let ni dosegel. Kot koncipist se namreč navaja šele v letu 1801, ko je postal vdovec.[13]

Znova se je poročil 1805. leta z Marijo Evo Moos, menda sestro Karla Moosa, s katerim ga je vezalo prijateljstvo ali vsaj tesno sodelovanje v Filharmonični družbi. Poročni priči sta mu bila kanclist deželnega davčnega urada Maks Pogačnik (Pogatschnik) in doktor medicine Karl Bernhard Kogl, slednji spet njegov sodelavec na glasbenem polju. Tudi to kaže na njegove tesne zveze s Filharmonično družbo in vlogo, ki jo je v njej opravljal. Leto kasneje mu je žena rodila sina Jožefa Miklavža Valentina.[14] Kaj več o njegovem družinskem življenju ni mogoče izslediti, pač pa o njegovi uradniški poti.

Zdi se, da v času tretje francoske okupacije Ljubljane ali boljše »Ilirskih provinc« (Provinces Illyriennes) ni bil

---

[12] Prim. Instanzkalender für das Herzogthum Krain, 1793, 35; Schematismus für das Herzogthum Krain, 1795, 25, 1796, 25; ODAS, Einreichungsprotokoll der Landesstelle in Krain, 1796, št. 2544, 6559.

[13] Poročna knjiga 1784—1815, str. 195, arhiv stolne župnije v Ljubljani; Instanz Schematismus vom Herzogthume Krain, 1803, 35.

[14] Gl. Rojstno knjigo stolne župnije v Ljubljani, 1806—1820, str. 5.

ali vsaj ves čas ni bil v službi, kar dokazuje gubernialni indeks, ki pravi, da je 1813, ko so Francozi še bili v Ljubljani, prosil za službo. Zanjo se je znova potegoval 1814. leta po odhodu francoskih oblasti,[15] iz česar sklepamo, da v 1813. letu ni uspel. Pač ga najdemo kasneje kot taksatorja gubernialnega glavnega taksnega urada, kar je morda postal 1814. leta in ostal na tem mestu vse do upokojitve 1823. leta.[16]

Njegova življenjska pot je dokaj nezanimiva, toliko bolj zato, ker nimamo ustreznih virov, ki bi nam pojasnili razne potankosti, katerim se ni mogel izogniti. Od risarja, pisarja in koncipista se je povzpel do deželnega taksatorja, kar je v uradniškem stopnjevanju sicer res pomenilo precejšen dvig in iz česar razumemo, da je bil kot uradnik nedvomno sposoben. Vendar to Novakove osebnosti ne označuje v ničemer. Za njo je bilo neprimerno pomembnejše glasbeno uveljavljanje.

---

[15] ODAS, Einreichungsprotokoll des Illyrischen General Gouvernement, 1814, št. 4871.

[16] Prim. Schematismus des Laibach Gouvernements-Gebiethes, 508, 394.

V FILHARMONIČNI DRUŽBI

Med člane Filharmcnične družbe se je Novak uvrstil že ob njeni ustanovitvi in odslej je delal v njej vse do smrti 29. januarja 1833. V tem dolgem razdobju skoraj štiridesetih let ji ni bil samo navaden član, marveč večkrat tudi član upravnega odbora ali jo celo vodil. V letu 1799 se navaja tudi kot njen glasbeni direktor (Music-Director),[1] se pravi, da je odločal o programskih smernicah Filharmonične družbe in dirigiral tudi njen orkester.

Ob tem se kajpak vprašamo, kje neki si je Novak pridobil svojo glasbeno razgledanost. Na to vprašanje ni mogoče odgovoriti neposredno. Spet manjkajo viri kot že tolikrat in v različnih primerih, ko proučujemo slovensko glasbeno zgodovino. Kot gledé Linharta smemo tudi v tem primeru verjeti, da si je Novak nabral osnovnega glasbenega znanja v jezuitski gimnaziji, če je bil njen učenec. Pa tudi izven nje je imel v glasbeno razgibani Ljubljani za kaj takega kar dovolj priložnosti. Italijanske in nemške operne družbe so bile v ta namen dobra šola. Poleg njih je bilo tudi v tedanji mali Ljubljani vse polno glasbeno zelo izobraženih ljudi iz plemiškega kot meščanskega sloja. Nekaj jih že poznamo: Linhart, Zois in v devetdesetih letih Dušek, poleg njih vrsta sposobnih lju-

[1] Gl. Keesbacher Fr., isto, 122.

biteljev glasbene umetnosti, ki so se vneto uveljavljali v ljubljanskem glasbenem življenju, v bližnjem Kamniku pa Zupan.

Morda se je Novak šolal tudi kje izven Ljubljane, v kakem večjem in važnejšem glasbenem središču. O tem bodo morda še nekoč govorili dokumenti, ki jih danes še ne poznamo. Eno pa je gotovo: bil je glasbeno nadarjen in izobražen ter je obvladal ne samo osnove kompozicijske tehnike, marveč mnogo več. To bo ponazorilo njegovo skladateljsko delo ter potrdilo nakazano trditev. Vsekakor je bil eden izmed diletantov v starem, dobrem smislu. Gotovo je igral na kak instrument, sicer ne bi mogel biti glasbeni in kasneje upravni direktor Filharmonične družbe, kajti statuti so predpisovali, da mora biti direktor iz vrst izvajajočih članov.[2] Bržkone je bil tudi pevec, če je bil taisti Novak (Novack), ki ga omenjajo kot basista na akademiji Filharmonične družbe 17. maja 1816, ko so peli tercet iz Portogallove opere »Zulima« in se poleg njega kot pevca še navajata sopranistka A. Kokeil in J. Mikš (Miksch). V času, ko so glasbeniki igrali, in sicer celo dobro, vrsto instrumentov, pa še zraven bili včasih prav tako odlični pevci, bi torej bila vsestranska Novakova glasbena dejavnost povsem realna.

Še preden se pojavi Novak kot glasbeni ravnatelj Filharmonične družbe, ga srečamo tudi že kot kapelnika godbe ljubljanskega meščanskega lovskega zbora.[3] To sicer ni bilo nič takega, iz česar bi mogli izvajati neke sklepe o njegovih večjih dirigentskih zmogljivostih. Saj za

---

[2] Prim. Statuten der philharmonischen Gesellschaft in Laibach, čl. V, 1801.

[3] Gl. Schematismus für das Herzogthum Krain, 1795, 185.

to majhno godbo osmih mož ni bila potrebna pomembnejša dirigentska osebnost. Značilno pa je toliko, ker osvetljuje Novakovo glasbeno mnogostranost v letu 1795, komaj leto dni po ustanovitvi Filharmonične družbe, ki takrat v pogledu orkestra še ni bila tako daleč, da bi mogel Novak v njej preizkusiti svoje dirigentske sposobnosti. Kasneje je sicer opravljal tudi to, vendar samo za krajšo dobo. Menda je bil kot organizator sposobnejši, o čemer pričajo številni viri.

Že v prvih letih Filharmonične družbe se je trudil, da bi utrdil njene temelje in ji zagotovil obstoj ter nemoteno umetniško delo. Ko je poostreni policijski režim, ki so ga plašile prireditve »za zaprtimi vrati«, leta 1802 oviral tudi delovanje Filharmonične družbe, je ta na Novakovo spodbudo vložila ustrezno prošnjo policijskemu ministrstvu, ki naj bi potrdilo njen obstoj in dovolilo interne prireditve-akademije. V vodstvu Filharmonične družbe je Novak utemeljeval to spodbudo s tem, da družba politično ni nevarna in je nasproti režimu dejansko lojalna ter zanj koristna.[4] Bil je dober avstrijski patriot, vdan vladarski hiši in lojalen do obstoječega reda kot večina inteligence iz vrst slovenskega življa v času, ko narod-

---

[4] V izvirniku: »Ob bei diesen Gesinnungen der Regierung hauptsächlich die öffentlichen Staatsbeamten, die den grössten Theil der Gesellschaft darstellen, sich nicht vermuthlich scheuen müssten, Mitglieder einer Gesellschaft zu sein, die den deutlich ausgesprochenen Absichten des Hofes nicht entspricht. Damit nicht Mitglieder zum Austritte veranlasst würden, sei kein besseres Mittel übrig, als dass die Direction unter Darlegung der politischen Gefahrlosigkeit unserer Gesellschaft von Ministerium die Bestätigung des Fortbestandes erwirke, indem man die Hoffnung hege, dass die Regierung einen so nützlichen und loyalen Vereine nicht entgegen treten werde.« Gl. Radics P., ibid., 82.

nostna zavest še ne zaznamuje bujnejšega in jasne smotre sledujočega brstenja.

Svoj patriotizem je še bolj izpričal v razdobju francoske zasedbe 1809—1814, ko je bil direktor Filharmonične družbe. V svojih »Spominih« je zapisal, da so novi, francoski gospodarji večkrat izrazili željo po filharmoničnih glasbenih prireditvah. Ker niso pokazali namere spoštovati družbine statute, je imela direkcija za boljše in koristnejše umolkniti.[5] Zares je bila ves čas povsem nedelavna, čeprav sklepamo iz sporeda velike glasbene akademije, ki je bila 8. januarja 1811, da so na njej sodelovali člani Filharmonične družbe, saj nihče drugi ne bi mogel izvesti zahtevnejšega programa. Vendar to sodelovanje ni potekalo pod zastavo Filharmonične družbe, ki na sporedu ni bila nikjer omenjena. Ostro stališče, ki ga je s strani Filharmonične družbe nasproti francoskim oblastem zavzel njen direktor Novak, je najbrž vplivalo tudi na njegove službene odnose in na dejstvo, da njegova prošnja za sprejem v službo 1813. leta ni bila rešena ugodno.

V letih 1809—1814 je ljubljanska Filharmonična družba obstajala le bolj formalno. Po vrnitvi avstrijskih oblasti pa je spet začela delovati in njen prvi akt je bila počastitev avstrijskega guvernerja s slavnostno serenado. Ohranjeni sporedi pričajo, da se začenja odslej nov raz-

---

[5] V izvirniku: »Die imponierenden fremden Gäste wünschten zwar sehr oft dieses gesellschaftliche Vergnügen wieder an der Tagesordnung; allein überzeugt, dass dieselben sich nicht geneigt finden dürften, die gesellschaftlichen Statuten ihrer Aufmerksamkeit zu würdigen, schien es der Direktion besser und nützlicher, lieber ganz unthätig zu bleiben, als sich einem erzwungenen Vergnügen zu unterjochen.« Gl. Radics P., ibid., 122.

Philharmonische *Gesellschaft*

in Laibach.

EINTRITTSKARTE

für

den Herrn Johann Kasta,

um bey den gesellschaftlichen Akademien als

DILETTANT

erscheinen zu können.

Joh. Bapt. Novak
Director.

Thomas Deu

Repräsentant *Repräsentant.*

Laybach am 3ten Hornung 1816

Vstopnica za filharmonične akademije
z lastnoročnim podpisom J. K. Novaka

cvet te institucije, za kar gre zasluga predvsem njenemu vodji Novaku, vnetemu pristašu klasicističnih idej. Te so znova oživele, tokrat še bolj zaradi reakcije na stanje izza francoske zasedbe oziroma priključitve z večjim in zavestnejšim poudarkom na nemški glasbeni tvornosti. Ta kurz je odmeval še v letu 1817, ko je bajè Marno, član filharmoničnega odbora, v spored za akademijo na čast grofu Strassoldu predlagal neko italijansko kantato. Slednja je bila odklonjena z motivacijo, da ne gre, da bi nemško društvo pozdravilo guvernerja nemške province v tujem jeziku.[6] Tako bi bilo napačno, če bi hoteli ta akt filharmonične uprave razlagati kot izraz nacionalnega nerazpoloženja proti slovenskemu elementu. V ta namen čas tudi sedaj še ni bil dospel.

Novak je izkazoval svojo vnemo za razvijanje Filharmonične družbe tudi z drugih strani. Da bi obogatil njen arhiv, ji je 1804. leta poklonil Pleyelovo »Serenado« in Cherubinijevo arijo »Cara nel dir che t'amo«.[7] Sodeloval je v pripravah za podelitev častnega članstva Josephu Haydnu[8] in za ustanovitev glasbene šole, za kar je vzklila ideja že v letu 1800. Že takrat je temu gotovo prispeval svoj delež Novak. Ko je bil direktor Filharmonične družbe, pa je bila njegova vloga še večja. Gubernij je namreč 1814. leta pozval družbo, da izdela predlog o ureditvi javnega glasbenega pouka. Pod Novakovim vodstvom je Filharmonična družba ta predlog tudi izdelala in ga v začetku 1815. leta izročila guberniju.[9] K raz-

---

[6] Prim. Radics P., ibid., 124.

[7] Gl. Catalog 1794—1804, FA v NUK, Mus.

[8] Prim. Concertations-Protocoll, Radics P., ibid., 110.

[9] Prim. gradivo v FA, NUK, Mus.

pravljanju o njem je bil nato poleg šolskega nadzornika in kanonika, kasnejšega škofa Antona Alojzija Wolfa, okrožnega komisarja Antona pl. Frankenfelda, Ernesta Lacherja, rektorja liceja Matevža Ravnikarja in drugih pritegnjen tudi Novak. Javna glasbena šola se je z odlokom osrednje organizacijske dvorne komisije z dne 11. decembra 1815 tudi uresničila.

Takih in podobnih dokazov za aktivno Novakovo sodelovanje v organiziranju glasbenega življenja tedanje Ljubljane in predvsem Filharmonične družbe bi gotovo bilo več, če bi bili viri bogatejši. Da so nekoč bili, ni dvoma. Povsem umljivo je tedaj, da si je zaslužnega Novaka družba izbrala za častnega člana v letu 1825 in mu tako izrekla priznanje za izvršeno delo.[10]

Brez Novaka si tako plodnih začetnih dveh, treh desetletij, kot jih v svojem prizadevanju izkazuje Filharmonična družba, ni mogoče zamisliti. Skupno z nekaterimi drugimi osebnostmi jo je dvigal v rasti in utrjeval njene idejne osnove. S tem pa je pozitivno vplival na razmah glasbenega življenja Ljubljane in njegovih odsevov v splošni glasbeni kulturi konca XVIII. in začetka XIX. stoletja na Slovenskem.

---

[10] Prim. Alphabetisches Verzeichniss der Ehrenmitglieder der philharmonischen Gesellschaft in Laibach von 1803 bis 1863 (FA v NUK, Mus.). Zanimivo je, da »Verzeichniss sämtlicher wircklichen und Ehren-Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft in Laibach« za leto 1825 Novaka ne navaja za častnega člana. Tudi kasneje se podatki letnih poročil FD v primerjavi z gornjimi često razhajajo, kar pa ni samo v Novakovem, marveč tudi v raznih drugih primerih.

SKLADATELJ

Delo, ki ga je opravljal v okviru Filharmonične družbe Janez Krstnik Novak, je bilo zelo koristno za razvoj glasbenega življenja na Slovenskem. Za slovensko glasbeno zgodovino pa je še posebej pomembno njegovo ustvarjanje.

Da je Novak tudi skladal, smo do nedavnega vedeli le iz teksta kantate »Krains Empfindungen«,[1] ki ga je napisal deželni svetnik Alojz von und zu Canal, s polnim naslovom »des heil. römischen Reichs Ritter, Sr. K. K. apost. Majest. wirkl. landeshauptmannschaftl. Rath«.[2] Snov je patriotska in izraža vdanost cesarski hiši. V oblikovni razporeditvi si zaporedno sledijo zbor-recitativ-arija-zbor-recitativ-arija-zbor-recitativ-arija obeh simboličnih oseb Hermana in Aemone-zbor. Ta zasnova kaže, da je pesnik že računal z glasbeno obdelavo ali jo je vsaj predvidel. Morda je že v oblikovanju besedila sodeloval skladatelj Novak, ki je omenjeno sleditev verjetno upošteval v celoti ali vsaj v glavnih potezah in na osnovi

---

[1] V celoti: Krains Empfindungen über den Besitz ihrer königl. Hochheit der verwittweten Frau Churfürstin von Pfalzbayern / Maria Leopoldina / und / über das Ende des Franken Krieges / gesungen zu Laibach im Heumonde 1801 / In Musik gesetzt von Johann Baptist Novak / Liebhaber der Tonkunst. Gl. NUK, 77838.

[2] Instanz Schematismus für das Herzogthum Krain, 1802, 34.

tega teksta napisal majhno kantato. Razsežnejših možnosti pa vsekakor ni imel. To dokazuje že obseg teksta. Kakšna je bila ta njegova skladba, ne moremo reči, ker je za sedaj ne poznamo: ali se je izgubila, ali je še nismo našli. Po njegovem ostalem skladateljskem delu pa sklepamo, da je bila spisana v zgodnjem klasicističnem stilu.

Poročila pravijo, da je bila Novak-Canalova kantata »Krains Empfindungen« izvedena 26. julija 1801. leta. Ljubljanska Filharmonična družba pa jo je nameravala izvesti že v letu 1800, vendar to zaradi vojnih razmer ni bilo mogoče.[3] V slavnostno razsvetljeni stanovski redutni dvorani je bila najprej izvedena neka simfonija, ki sta ji sledila dva koncerta za klavir in violino. Gledé na nobeno teh skladb ni videti, kdo so bili njih skladatelji. Zatem so zadonele trobente in pavke, nakar so filharmoniki izvedli prijetno Novakovo kantato skupno z uvodno ouverturo. Skladba je žela splošno priznanje. To je vse. Ni mnogo, vendar dovolj, da izvemo nekaj o stilu takih koncertnih prireditev in skladateljski dejavnosti, ki jo je Novak razvijal na prehodu omenjenih dveh stoletij. Vpogled v to kantato bi bil zlasti zanimiv zato, ker bi iz nje lahko spoznali, koliko se je skladatelj razvojno izpopolnjeval v kompozicijski tehniki in izrazu.

Mnogo zanimivejše pa je drugo njegovo delo, edino, ki ga doslej poznamo po partituri in je za slovensko glasbeno preteklost tako pomembno, da kaže podrobneje razpravljati o njem: glasba k Linhartovemu »Matičku«.

Ko je Linhart pisal svojo komedijo »Veseli dan ali Matiček se ženi«, je očitno že mislil tudi na glasbo, ki bi poživila delo in ga napravila še bolj popularnega. Beau-

[3] LZg 1801, št. 60.

marchaisov tekst, na katerega se je naslonil in ga predelal, tako da je z »Matičkom« nastalo popolnoma izvirno dramatsko delo,[4] mu je mogel v tem smislu dati dovolj spodbud. Z uspehom se je ga lotil že skladatelj Giovanni Paisiello, avtor opere »Il Barbiere di Seviglia«, in še bolj je uspel Mozart s svojo opero »Le nozze di Figaro«, ki je z njo že ob prvi uprizoritvi 1786 v dunajskem Burgtheatru dosegel veliko priznanje[5] in nato še večje v Pragi, odkoder je »Figarova svatba« nastopila svojo zmagoslavno pot po svetu ter osvaja povsod srca še danes. Vse to je bilo svetovljansko razgledanemu Linhartu v letu 1790, ko je snoval in dovršil svojega »Matička«, ki je bil natisnjen še istega leta, gotovo znano. Tako se zdi, da sta poleg Beaumarchaisa tudi Paisiello in posebej Mozart vplivala s svoje strani na Linhartovo oblikovno zasnovo »Matička«, ne morda v sami formi, marveč tudi tako, da je mislil na pevske vložke v posameznih dejanjih svoje komedije. Ti so v drugem, četrtem in petem dejanju in v njih je Linhart upošteval zakonitosti opernega oblikovanja, s tem pa dal možnosti komponiranja arij, duetov, tercetov, kvartetov, kvintetov in sekstetov ter skladatelju tcrej vso priložnost za glasbeno upodobitev teksta. Trubadurski značaj besedila Tončkove pesmi v drugem dejanju, ki je hoté pretiran,[6] je pisec zasnoval tako zaradi tega, da bi dal uglasbitvi večje možnosti. Mera v pripevu vložka v četrtem dejanju res spominja na arijo iz Devovega »Belina«.[7] To je spričo časovne bližine obeh del

[4] Gl. Gspanove Opombe, istotam, 478 ss.

[5] Prim. Schenk E., Kleine Wiener Musikgeschichte, 1947, 124 do 125.

[6] Gspan, ibid., 484—485.

[7] Ibid., 490.

umljivo in je bilo tudi v korist glasbenemu oblikovanju, kar je bržkone Linhart še posebej upošteval. In če tekst ter ritem pevskega vložka v petem dejanju mestoma spominjata na ljudsko pesem »Povasuje vsaka rada, al je stara, al je mlada«,[8] ni to vplivalo na melodično fakturo ustreznega besedila, kakor jo najdemo v glasbi.

Razen tega je Linhart v »Matičku« še predvidel druge, godbene vložke. Tako v drugem dejanju proti koncu 16. (»od znotraj se sliši ena muzika, katera zmiram bližiši pride«) in 19. nastopa (»godci počnejo zunej en žalcstni marš, kateri se zmiram majn sliši«), v četrtem dejanju proti koncu 6. nastopa (»se sliši en marš, kateri zmeram bližiši pride«), dalje prav tam v 9. nastopu, ko »godci en marš naredé« ter se vmes razvije scena, ki ob zaključku uvede v 10. nastop. Brž ko se v začetku 10. nastopa konča koračnica, ki traja še iz 9. nastopa, se začenja petje: »Čast in 'hvala vselej dala . . .« V teku 10. nastopa naj bi Matiček menda skupaj z muziko, vsaj zasnova kaže tako, zapel »Je cvedla 'na roža«. Takrat naj »se góde ena gorenska«. Linhart predpisuje torej godce, med katerimi so seveda tudi gosli, ki jih omenja tudi pisec sam (Tcnček »verže en dnar v gosli«). Ob koncu tega nastopa pa »godci spet marš naredé«. Tudi v petem dejanju se med 16. nastopom »čez en čas . . . zaslišijo godci« in preden začne Matiček »Zdej zapojmo, zdej vukájmo«, naj tudi »godci zagodejo«.

Pevske in glasbene vložke je za »Matička« njegov tvorec kar na široko zasnoval. Razporedil jih je izvrstno in jih dal na najučinkovitejša mesta. Tudi če bi v tem sodeloval skladatelj, ki je za »Matička« napisal glasbo,

[8] Ibid., 491.

je moral dobršen delež vsemu temu prispevati Linhart sam, saj je tudi on skladal in je bil torej vešč takih stvari. To pa še ne pravi, da bi Linhart poleg teksta napisal tudi glasbo oziroma petje, kot je mislil Mantuani.[9] V ta namen je našel mnogo boljšega mojstra v osebi Janeza Krstnika Novaka.

Dokler nismo vedeli za partituro glasbe k »Matičku«, je vladala gledé vprašanja, ali je »Matiček« imel glasbo ali ne, velika zmeda in nejasnost, podobno tudi za Linhartovo »Županovo Micko«. Mantuani je postavil gornjo trditev, ki pa ne velja. Prav tako ne drži navedba Frana Rakuše, da je »Županova Micka« bila »kratkočasna igra s petjem«,[10] če s tem ni mislil na kasnejše prirejanje pevskih točk k tej veseloigri. V času krstne izvedbe vsekakor teh ni imela ali vsaj ni znano, da bi jih imela. Malone vsi pisci, ki so karkoli že pisali o »Matičku«, ne omenjajo nič o kaki glasbi ali petju. Edinole Matija Čop je v svojem prispevku za Šafařikovo »Zgodovino južnoslovanskega slovstva«, ki ga je napisal 1828. leta, med drugim omenil, da ta Linhartova veseloigra, namreč »Veseli dan ali Matiček se ženi«, obsega tudi nekaj mičnih napevov.[11] Kaj je s tem mislil, čigavi naj bi bili ti »mični napevi«, na to vprašanje neposredno ni mogoče odgovoriti, ker v ta namen manjka potrebno dokazilno gradivo. Morda mu je bila znana Novakova glasba, toliko bolj, ker je skladatelj v omenjenem času še živel in bi

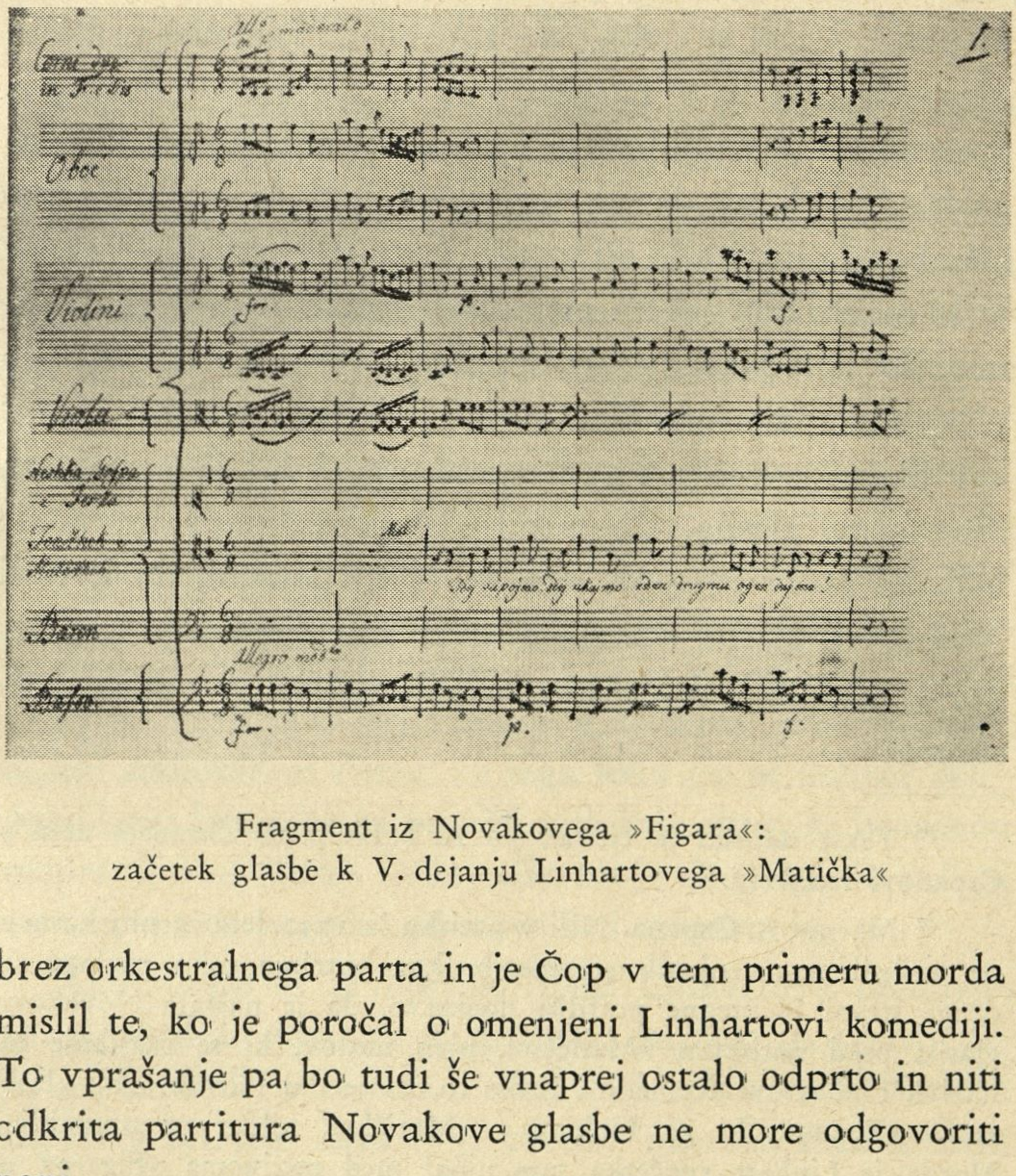
---

[9] Prim. Mantuani J., O slovenski operi, Z VI/3, 29—30.

[10] Prim. Rakuša Fr., Slovensko petje v preteklih dobah, 1890, 28; UT 1882, 233.

[11] Navedeno po Avg. Pirjevcu, Matija Čop, Izbrano delo, 1935, 29; prim. Gspan, ibid., 481.

mogel sam dati Čopu omenjeni podatek. Vendar domnevamo, da tedaj ne bi govoril le o napevih, ampak bi kaj več povedal o dokaj obsežni Novakovi glasbeni obdelavi. Tudi bi bilo možno, da so še v tistem času bili znani Novakovi res mični napevi za »Matička«



Fragment iz Novakovega »Figara«:
začetek glasbe k V. dejanju Linhartovega »Matička«

brez orkestralnega parta in je Čop v tem primeru morda mislil te, ko je poročal o omenjeni Linhartovi komediji. To vprašanje pa bo tudi še vnaprej ostalo odprto in niti odkrita partitura Novakove glasbe ne more odgovoriti nanj.

Še preden bo govora o Novakovi glasbi k »Matičku«, naj omenim, da se v to partituro vnesen tekst nekoliko,

četudi nebistveno razlikuje od le-tega v natisku iz l. 1790. Tako v prvem dejanju, kjer je v natisku: »Tiranska lubezen / o huda bolezen«, medtem ko je v Novakovi partituri »Perferzhna bolesen / tiranska lubesen«. V petem dejanju pravi Linhart v natisku »za moža in za petice / toku le se mujamo«, partitura pa navaja »za moža in' za petice / zhe je treba, vſe fturmo«. Na drugem mestu istega dejanja je v natisku »Če le vunder ni drugači«, medtem ko je v glasbenem tekstu »Al zhe vunder ni drugazhi«.[12] Zdi se, da so v glasbeni rabi te majhne spremembe učinkovitejše od ustreznih mest v natisku. Vendar bi se mogla oba teksta melodično enako formirati. Zanimivejše je vprašanje, iz katerega časa izvira besedilo Novakove partiture. Gotovo iz razdobja pred natiskom,[13] kar hkrati osvetljuje tudi vprašanje, kdaj je nastala ta Novakova glasba. Če je bil »Matiček« natisnjen nekje v drugi polovici 1790. leta, tedaj to pomeni, da je tudi Novakova glasba nastala v istem letu, preden je Linhart svojo komedijo dokončno izoblikoval in jo oddal v tiskarno.

---

[12] Tekst natiska je citiran po A. T. Linharta Zbranem delu v Gspanovi redakciji.

[13] Mnenje A. Gspana. Niti v natisku iz 1790. leta in niti kasneje ne zasledimo omenjenih sprememb, kar potrjuje tako razlago. Z druge strani še utegne potrditi domnevo, da je nastala Novakova glasba pred natiskom »Matička«, njen naslov, ki se razlikuje od naziva Linhartove Komedije. Kako to, da je dal Novak svoji glasbi naziv »Figaro«, ki ga Linhart v »Matičku« nikjer ne uporablja? Morda je Linhart spočetka sam nihal med nazivoma »Figaro« in »Matiček«? Naj bo tako ali drugače: naziv »Figaro« govori v prid omenjene teze o nastanku Novakove glasbe in še hkrati kaže določeno zvezo med njo in Mozartovo tvorbo.

Naslovna stran Novakove partiture ima naslednji tekst:

Figaro

Gedicht
von Anton Linhart

Musik
von J. B. Novak

Pisava je Novakova, saj se popolnoma ujema s tisto Novakovo pisavo, ki jo poznamo od drugod. Tako se na primer podpis ujema s tistim na vstopnici (Eintrittskarte) Henrika Coste, s katero si je ta 1816. leta pridobil pravico, prisostvovati akademijam Filharmonične družbe. Pač pa je tako note kot slovensko besedilo partiture pisala neka druga roka, iz česar domnevamo, da gre v primeru naše partiture že za prepis in ne za izvirnik. Morda je Novak sam v njej označil le agogična in dinamična znamenja. Pa tudi tega ni mogoče za trdno ugotoviti. Dalje je morda on opravil majhno spremembo na strani 22 navedenega rokopisa, kjer je v Nežkinem spevu »Jest ne vejm, kaj strila bom« z vezajem prek taktnice nastal sinkopirani ritem. Iz tega loka pa ni ničesar sklepati, kajti lahko bi ga naredil tudi kdo drug, ki bi morda pripravljal to glasbo za izvedbo ali je ob pregledu začutil na tem mestu potrebo po navedeni spremembi.

Oblikovno se je Novak držal Linhartove predloge, to je pevskih vložkov v drugem, četrtem in petem dejanju. Izpustil je le dva verza, ki bi jih moral Matiček zapeti v četrtem aktu (»Je cvedla 'na roža med ternam lepó, al zbodil se j' eden, k' je segal za njó«) in tista dva, ki bi ju neposredno za Matičkom naj zapel Tonček (»Imam eno lubo, me lubi, to vejm, na tihim zdihujem,

povedat ne smem«). To ima svojo utemeljitev. Že tekst teh dveh pesmic se razhaja od ostalega v pevskih vložkih. Gspan je pravilno ugotovil, da po obliki in vsebini spominja na naše ljudske pesmi.[14] Hkrati je še po Linhartovi predlogi tekst vezan na muzikante, ki si jih je pisec očitno zamislil v stilu gorenjskih kmečkih godcev. Novak se je v svoji glasbi izognil tako tema dvema pesmicama kot vsem ostalim Linhartovim navodilom, kjer nastopajo godci. Gotovo ga je motila povsem nasprotujoča si družitev ljudskega in umetnega tipa glasbenega oblikovanja, ki bi jo v primeru, da bi se odločil za oboje, moral upoštevati in izvesti. Pevski vložki so z izjemo navedenih dveh pesmic zahtevali popolnoma drugačen stil. Sicer je treba naglasiti, da bi nakazano nasprotje v glasbeni zasnovi ustrezalo značaju snovi in s tem celotnega besedila ter njegove vsebine in bi notranje snovne kontraste le še podčrtavalo. Kljub temu Novak tega ni izvedel in se je odločil le za kompcniranje pevskih vložkov.

Sledeč načelom opernega skladanja in prakse rokokoja ter začetnega klasicizma je uporabljal okraske v omejenih možnostih, podpiral jasne in spevne melodije z zvočno čistimi ter bogatimi zvoki in razvijal svoje muzikalne domisleke s preprostimi, pa učinkovitimi ritmi. V vokalnem sestavu je kombiniral različne tekste posameznih glasov in uspel dvigniti njihov polet. Linhart je duete in tercete sicer določil včasih že sam. Novak pa je te možnosti s spretnc tehniko še znatno razširil, ne da bi tako vplival na vsebinsko ali formalno spremembo Linhartovih predlog. Iz njegovega arhitektonskega oblikovanja je razvidna zavestna sistematika v širjenju

[14] Gl. Gspan, ibid., 490.

potrebnih učinkovitosti, ki so hkrati ustrezale tudi vsebinskemu razpletu komedije oziroma vložkov. Tako vokalni solo, duet in tercet drugega dejanja v četrtem razširi na kvartet, v petem dejanju pa na kvintet in sekstet, ki vzbuja že vtis sicer omejenega, pa zvočno polnega komornega zbora.

Tudi njegov instrumentalni sestav je zelo premišljen. Zanj je gotovo upošteval tehnične možnosti in pogoje, ki so mu bili v Ljubljani devetdesetih let XVIII. stoletja na razpolago. Tako obsega njegov orkester v drugem dejanju dva rogova, dve oboi, dve ali štiri violine, violo ter čelo in kontrabas oziroma oboje. V četrtem dejanju je zasedba ista, le namesto rogov v dis sta rogova v g in namesto oboe se je poslužil flavte, ker je bolj ustrezala izraznemu značaju tega pevskega vložka. V petem dejanju pa uporablja dva rogova v f in dis ter spet oboe, medtem ko je ostala zasedba ista. S spremembami v rogovih, oboah in flavtah je Novak pokazal poznanje izraznih fines posameznih instrumentov in smisel za čimbolj doživljeno ter vsebinskemu poteku teksta ustrezajočo instrumentacijo, ki jo je, to sodimo iz partiture, izvrstno obvladal.

Celotna glasbena podoba Novakove glasbe k »Matičku« nudi vtis lahno tekoče, prisrčne, doživljene in plastično zajete enote, ki ni odlična samo v tehničnem in oblikovnem pogledu, marveč je obdarjena tudi z dokajšnjo invencijo.[15] Iz nje nevsiljivo vrejo humorja polne in duhovite glasbene misli. Drobne, pisane, igrive, privlačne in neposredne, kot če bi poslušali Mozarta, ki mu je bil Novak zelo blizu. Zdi se, da bi utegnili njegovega »Fi-

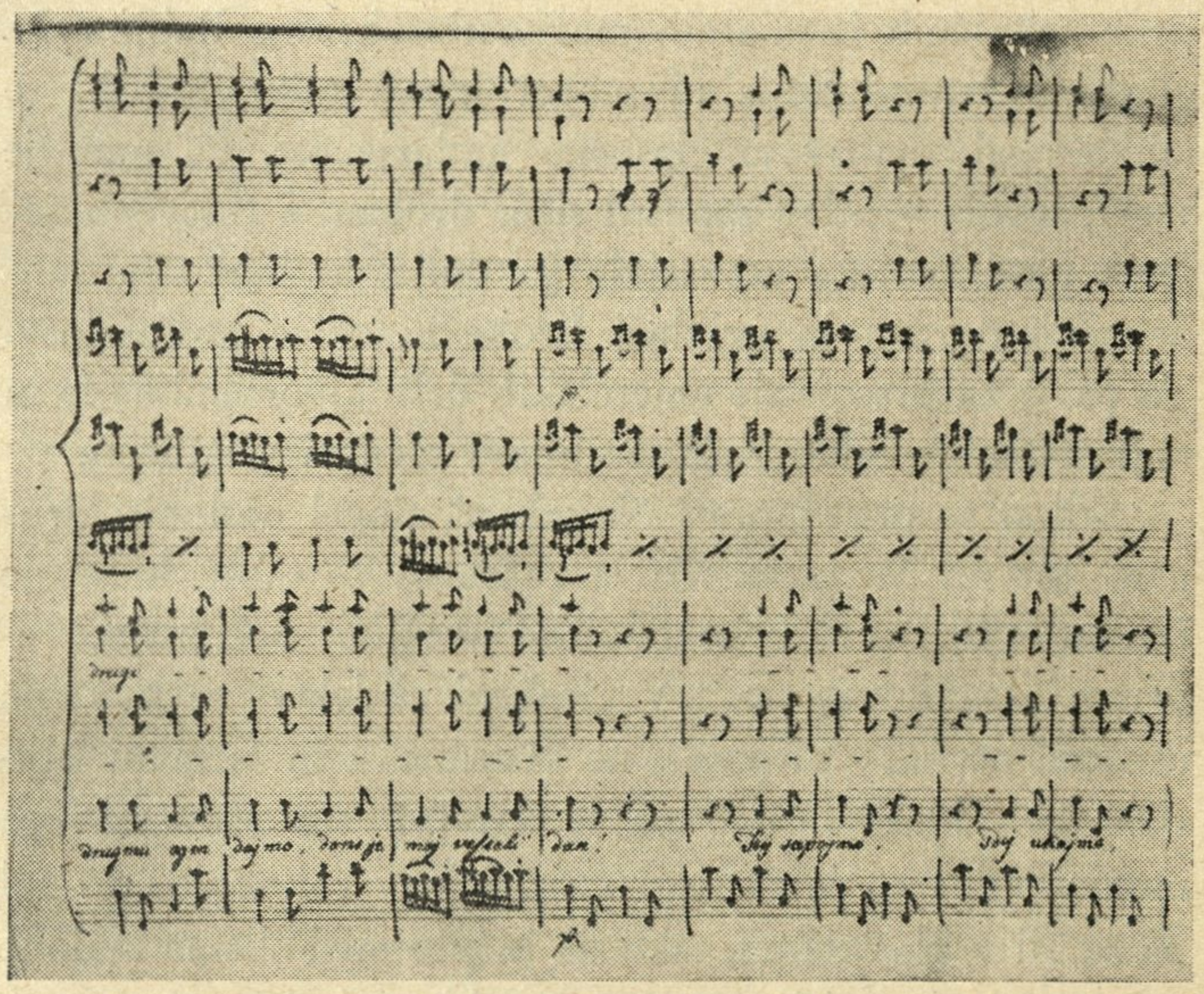
---

[15] Prim. Cvetko D., Janez B. Novak in njegov Figaro, Gledališki list SNG Ljubljana, Drama, 1953.

gara« celo zamenjati s kakim fragmentom iz Mozartove operne tvorbe, če bi vendarle ne imel določenih svojskosti.

Novaku je gotovo bil zgled Mozart. Moral je poznati njegovo delo, saj se je v svojem oblikovanju posluževal njegovih ustvarjalnih prijemov in njihovih potankosti. Nedvomno ga je tudi občudoval, kot so ga občudovale množice širom po glasbeni Evropi. Bržkone je svojo glasbo k »Matičku« nazval drugače kot Linhart svojo veseloigro ne toliko zaradi snovno sorodne Beaumarchaisove »La folle journée ou le Mariage de Figaro« ali pa libreta, ki ga je Mozartu napisal Emanuele Conegliano, Lorenzo da Ponte, kolikor zaradi »Figarove svatbe« velikega mojstra. Dal ji je naziv »Figaro«, s čimer je njegov odnos do Mozartove nesmrtne opere še bolj poudarjen. O »Figarovi svatbi« je do takrat lahko že mnogo slišal, morda jo je tudi sam kje poslušal, četudi se to zdi manj verjetno. Glas o njej pa je okrog 1790, ko je že bila zelo popularna, tako ali drugače prodrl tudi v ljubljansko mesto. Prilike je bilo dovolj. Italijanske in nemške gledališke družine so mogle pripovedovati o njej, enako skozi Ljubljano potujoče osebe tega ali onega stanu in poklica in tu nastopajoči glasbeniki. Tudi Zois, Linhart in posebno Dušek, ki je prišel s Češkega, kjer je v Pragi doživela »Figarova svatba« nepopisen uspeh, pa morda še katera druga osebnost iz ljubljanskega kulturnega življenja. Skratka, bilo je mnogo možnosti, da se je seznanil z Mozartovo umetnostjo in dovolj razlogov, da se je navdušil za njegovo glasbo in jo vzljubil. Nanj je vplivala podobno kakor na stotine drugih sodobnih skladateljev. Saj je Mozartov stil v še vedno precej kozmopolitsko razpoloženem evropskem kulturnem vzdušju

postal malone manira, ki so ji na prehodu iz rokokoja v klasiko in še desetletja zatem sledili ali zapadali mnogi ustvarjalci. Ti pa so kljub oblikovni in tehnični naslonitvi pisali zaradi lastne čustvene sile vredna dela, od katerih so posamezna zapustila v evropski operni tvorbi konec XVIII. in v začetku XIX. stoletja znatne sledove.



Fragment iz zaključka Novakovega »Figara«

Tudi Novak je napisal svojega »Figara« v Mozartovem stilu, če smem tako reči. To se kaže tudi v dinamičnosti razpleta, v vokalnih ansamblih, ki imajo vodilno vlogo ali so vsaj v sorazmerju s solističnim partom, in v živih, neposrednih likih, ki dokazujejo dobro skladateljevo poznanje življenja, kakršno se kaže v precej verni

realistični glasbeni upodobitvi. Kolikor gre za arhitektoniko in uporabo tehničnih sredstev, je bil Novak res Mozartov epigon. Izrazno pa je bil dovolj samostojen in je zapel tako, kot je čutil v svoji notranjosti. Zato je njegov »Figaro« kljub stilni naslonitvi na Mozarta dokaz izvirnih skladateljevih moči. V njih se zaradi mejá, ki mu jih je začrtal Linhartov tekst, in zaradi zelo omejenih tehničnih izvajalnih možnosti takratne ljubljanske glasbene reprodukcije ni mogel izpeti tako, kot bi se lahko gledé na svcjo glasbeno nadarjenost. Pa nam je s »Figarom« vendar zapustil sicer droben, a čustveno zajeten plod svojega ustvarjalnega duha, ki lahko še danes današnji ogreva in privlači široke množice poslušalcev. To pa je za presojanje umetniških del najpomembnejše in najbistvenejše ter odloča o njihovi stvarni vrednosti.

Stilno se pravzaprav Novak ni mogel nasloniti drugam kot na Mozarta. To je zahteval že tekst, ki ga je Linhart oblikoval z rokokojsko svežino, nežnostjo, vedrino in lahkotnostjo.[16] V glasbeni obdelavi ne bi temu ustrezal ne baročni patos, ne Haydnova in še manj Beethovnova klasika, pač pa le zgodnji tip Mozartovega muziciranja, ko je ta tičal na pol še v rokokoju, na pol pa že bil v klasicizmu, tako da je bilo med obema malone nemogcče postaviti ostre ločnice, ki so že brez tega problematične v omejevanju in razlikovanju stilnih obdobij. Tega tipa se je poslužil Novak za »Figara«. Bil je najbližji tekstu in gctovo tudi skladateljevi naravi in glasbeni usmerjenosti, naj si jo je pridobil kjerkoli že. Če bi se Novak ne nagibal k njemu, ga v glasbi za »Matička«

---

[16] K temu prim. Kalan F., Oris gledališke zgodovine pri Slovencih, NS III, 279.

nikoli ne bi mogel zajeti tako neposredno in pristno, kot ga je v resnici. Nazaj pa se Novak ni oziral. Tudi domačih vzorov ni imel takih, da bi se jim mogel predati. Zupan, ki ga je kot skladatelja nedvomno poznal, mu je bil po stilni usmerjenosti oddaljen, drugih tvorcev neposredne časovne bližine, ki bi lahko po svoji pomembnosti osvojili Novaka, pa tudi ni bilo na Slovenskem. Barok se je počasi izgubljal, mimo tega je bil Novakovi miselnosti očitno tuj. Tako je nujno krenil tja, kamor ga je vodil njegov umetniški nazor in okus, kjer so ga mikali blesteči vzori in morda še spodbude Linharta, Duška ali še koga drugega, za katerega ne vemo. Zlasti verjetne se zdijo v tej smeri Linhartove spodbude, to pa zato, ker je Novak komponiral njegov tekst in zato, ker se je Linhart tudi sam glasbeno nagibal k stilni družitvi iztekajočega se rokokoja in zgodnjega klasicizma, kot je to dokazal s svojima skladbicama. Iz teh razlogov se je napredno misleči Novak, ki se je iztrgal iz preteklosti, obrnil k Mozartu.

Dejstvo »Figara« seveda sili k vprašanju, ali je bila ta glasba v času svojega nastanka izvedena ali ne. S tem pa je organsko povezano vprašanje izvedbe Linhartovega »Matička« samega. S to snovjo je imel neprilike že Mozart, ko se je bil odločil za njeno glasbeno obdelavo. Lorenzu da Ponte je uspelo prepričati Jožefa II., ki ga je v Beaumarchaisovi komediji motila satirična ost proti fevdalcem in absolutizmu, zaradi česar cenzura 1785. leta ni dovolila Schikanederjevi družini uprizoritve v dunajskem »Theater am Kärnthnerthore«,[17] da z njegovo predelavo Mozartova opera ne bo pohujšljiva. Te osti je

[17] Prim. Gspan, ibid., 476, 477.

libretist res zabrisal in tako omogočil krstno predstavo »Figarove svatbe«. Tudi Linhart je kajpada moral računati s cenzuro, ki je postala iz strahu pred idejami francoske revolucije po smrti Jožefa II. še strožja. Izognil se je posameznim kočljivim mestom izvirnika, vendar je vnesel nekatere nove satirične misli, ki so se nanašale posebej na položaj slovenskega naroda.[18] Gotovo pa je računal z uprizoritvijo. To sklepamo po tem, da je »Matička« sploh napisal, prav kakor po natisku te veseloigre.

Zaradi pomanjkljivih virov so bili in so še danes slovenski literarni zgodovinarji v zadregi glede izvedbe »Matička« v letu 1790 ali neposredno po njem. Po Kidriču bi sklepali, da »Matiček« ni bil izveden in je prišlo do njegovega natiska zato, ker se je zdela knjiga cenzuri manj nevarna od odra.[19] Janez Bleiweis je 1849 omenil, da so komedijo igrali v letu 1790 ali 1792. letu.[20] Njegove navedbe je še istega leta ponovil Leopold Kordeš,[21] noben od njiju pa svoje trditve ni podprl z dokazom. Tako menijo literarni zgodovinarji, da »Matiček« ob nastanku ni bil izveden[22] in sta Bleiweisova ter Kordeševa trditev verjetno nastali z zamenjavo uprizoritve Linhartove »Županove Micke«, ki so jo 1789 in 1790 igrali v ljubljanskem Stanovskem gledališču diletanti iz tedanje slovenske preporodne družbe.[23] Medtem pa 1840. leta pravi Milko, to je Franc Mala-

---

[18] Ibid., 478, 479.

[19] Kidrič Fr., Slovenski gledališki jubilej ob stoinpetdeseti obletnici prve slovenske predstave, K 1940, VII, 36.

[20] N, 24. januarja 1849.

[21] IB, 27. januarja 1849.

[22] Prim. tudi Gspan, ibid., 481.

[23] Ibid., 481.

vašič, da je tako »Veseli dan« kot »Županovo Micko« 1790. leta izvedlo na ljubljanskem odru neko diletantsko društvo,[24] morda tisto, ki je uprizorilo »Županovo Micko«. Malavašič izrecno omenja obe Linhartovi veseloigri, pa spet brez virov, ki bi to potrdili, četudi jih je pisec moral poznati. Gledé na ta poročila, četudi niso opremljena z dokazilnim gradivom, se zdi, da ne bi kazalo dokončno trditi, da »Matiček« ob nastanku ni bil uprizorjen. Če že manjkajo dokazi o nasprotnem, namreč da je bil izveden, manjkajo tudi dokazi, da ni bil izveden. Poročila iz prve polovice preteklega stoletja pa celó prej podpirajo misel o njegovi uprizoritvi, četudi se zanjo zaradi prej navedenih razlogov ne moremo ali še ne moremo povsem odločiti.

Na tako rešitev se v glavnem opira tudi odgovor glede izvedbe glasbe k »Matičku«, se pravi Novakovega »Figara«. Malo verjetno se zdi, da bi ga skladatelj pisal in napisal, če ne bi bil prepričan, da ga bo mogel poslušati na odru. S tehnične strani je imel v ta namen dovolj jamstev, saj je bilo okrog 1790 v Ljubljani dovolj instrumentalistov, ki bi mogli izvesti razmeram prilagojeno partituro, pa najbrž tudi toliko sposobnih pevcev ni manjkalo. To misel utrjuje tudi dejstvo, da gre v primeru partiture »Figara«, ki jo poznamo, že za prepis in ne za izvirnik, razen glede naslovne strani, ki ji je tekst napisal skladatelj Novak sam. Izvirnik pa je seveda moral obstajati, sicer ne bi bilo prepisa. Čemu pa naj bi služil prepis, če ne izvedbi oziroma stvarnim možnostim zanjo. S te strani sicer izvedbe »Figara« in s tem »Ma-

[24] Prim. Instanzkalender für das Herzogthum Krain auf das Jahr 1793, 35.

tička« neposredno in popolnoma nedvomno tudi ne moremo dokazati, vendar se verjetnost uprizoritve poveča. Smemo pa še upoštevati to možnost, da so pevske vložke Linhartovega »Matička« zaradi njihove mikavnosti izvajali same, to je z Novakovo glasbo in brez ostalega teksta. V tej smeri bi nas utegnile podpreti omenjene Čopove navedbe, ki pa so spet zvezane z »Matičkom«, in pravijo, da Linhartovega »Matička« in Novakovega »Figara« ne smemo tolmačiti vsakega zase, ampak skupno, kot je tudi bilo zamišljeno v času nastanka prvega in drugega.

Če združimo činitelje, ki govorijo v prid ali proti izvedbi »Matička« in s tem »Figara« nekje 1790. leta ali kmalu nato, se zdi ta ob upoštevanju Malavašičeve navedbe in dejstva »Figara« verjetna. Dokončna rešitev tega vprašanja ostaja sicer še vedno odprta. Po najdbi partiture Novakovega »Figara« in naslonitvi na Malavašičevo trditev ter zaključkih, ki sledijo iz tega, pa smo se ji približali bolj kot prej, ko ta vira ali nista bila znana ali pa ju ni nihče navajal oziroma upošteval. V tem smislu je domneva, da je bil »Matiček« in z njim »Figaro« izveden ob nastanku, verjetnejša od domneve, da ni bil.

V zvezi z Linhartovim »Matičkom« dobiva Novakov glasbeno izvrstno oblikovani »Figaro« še poseben pomen, ko se vprašamo, kdo neki je spodbudil Novaka, da se je lotil Linhartovega teksta, in kakšna vrednost gre s te strani tej glasbi.

Novak in Linhart sta se gotovo poznala osebno. Kako in kdaj sta se spoznala, ne vemo. Morda prek Linhartovega svaka Makovca, pri katerem je Novak kasneje stanoval. Makovčevo posredovanje pa v tem primeru ni bilo neogibno nujno, saj sta lahko Linhart in Novak navezala stike v tedanji mali Ljubljani tudi brez tega. Za-

radi zainteresiranosti na uglasbitvi »Matička« bi utegnil Linhart tudi sam poiskati Novaka, ki je bil kot glasbenik bržkone že znan. Seveda, če že dalje časa nista imela medsebojnih stikov.

Novak, ki je prejkone sodeloval že v pripravljanju »Matička« in mu je avtor te veseloigre nedvomno bil blizu, se je poznal verjetno še s kom drugim iz Linhartovega, se pravi preporodnega kroga, vsaj z vodilnimi osebnostmi, kot na primer z Vodnikom in Zoisom. Zlasti s slednjim, okoli katerega so se zbirali vsi ljubljanski prosvetljenci, med katere smemo šteti tudi Novaka. Njegove zveze s Zoisom se zdijo toliko verjetnejše, ker je Zois veljal za dobrega poznavalca in izrazitega ljubitelja glasbene umetnosti in je torej bil verziran tudi v področju, ki je prvenstveno zanimalo Novaka. Da bi Zois na slednjega vplival stilno, je zaradi Zoisovega velikega nagnjenja k italijanski operi manj verjetno. Nikakor pa ni izključeno, da bi ta v barok zagledani Zois, ki pa je gotovo imel smisel tudi za prve klice prihajajočega klasicizma in predvsem za rokoko ter ostale pojave, ki označujejo prehod v novo stilno obdobje, prav tako imel svoj delež v stilnem usmerjanju skladatelja Novaka. Ta napredni prosvetljenec menda tudi v glasbenem pogledu ni zamujal časa in je sledil razvoju. Če se za novo stilnost morda ni kdo ve kako navduševal, pa jo je spričo svoje duhovne širine vsaj toleriral. Novak je v svojem »Figaru« že krepko stopil v zgodnji klasicizem. Pa se v njem še čutijo odtenki rokokoja, kot se še kažejo pri začetnem Mozartu. S tega vidika bi utegnili domnevati, da mu je v formiranju stilnih prijemov dal kako spodbudno misel tudi Zois.

Večjo vlogo pa bi mogel imeti Zois v spodbujanju Novaka za uglasbitev pevskih vložkov Linhartovega »Matička« nasplch. Ta komedija je pomenila velik uspeh slovenskih preporoditeljev ob koncu XVIII. stoletja. Naravno bi bilo, da na še večjem uspehu »Matička«, ki bi nastal z ustrezno glasbo, ne bi bil zainteresiran samo avtor Linhart, marveč tudi duša slovenskega preporodnega krožka, Zois. Tako je misel o spodbudni vlogi Zoisa pri nastanku »Figara« na moč verjetna in teza o tem, da so na Novakovo odločitev poleg skladatelja samega vplivale tudi osebnosti iz družbe ljubljanskih prosvetljencev in posebej še slovenskih preporoditeljev, med njimi zlasti Linhart in Zois, zelo trdna.

Za slovenski preporod je tudi Novakov »Figaro« predstavljal pomemben uspeh, najsi so se tega v svojem času preporoditelji zavedali ali ne. Kot je imelo njihovo prizadevanje izrazit kulturni značaj in je bilo usmerjeno v oblikovanje slovenskega knjižnega jezika, je imela tudi Novakova glasba k »Matičku« sorodno važnost. »Figaro« ni bil nikaka revolucionarna skladba, ki bi v evropskem merilu napovedovala nov čas. V slovenskem pa ga je. Oznanjala je skorajšnji pchod klasike tudi pri Slovencih in toliko je bilo revolucionarna predvsem zato, ker je »Figara« zaplodila in ustvarila osebnost, ki je nedvomno pripadala slovenskemu življu. Napori slovenskega preporoda so torej odmevali tudi v glasbeni tvorbi. Ne tako, da bi pomenili začetek specifično slovenske glasbe, za kar še ni bil čas. Pač pa tako, da so ne gledé na stilno orientacijo, ki je bila v glasbi še vedno izrecno kozmopolitska, spodbudili k ustvarjanju slovenske odrske glasbe.

S »Figarom« je bil podan še mnogo močnejši dokaz kot z Zupanovim »Belinom« ter z Linhartovimi in Zoi-

sovimi prevodi tekstov italijanskih arij v slovenščino, da zmore slovenska beseda to, kar tuja in da se lahko na odru postavi enakovredno ob stran italijanskemu ali nemškemu jeziku, ki sta dotlej obvladovala oder ljubljanskega Stanovskega gledališča. Pred desetimi leti začeto delo na področju slovenskega odrskega glasbenega ustvarjanja je sedaj, 1790. leta, torej v vsakem pogledu naredilo močan korak naprej. V primerjavi z »Belinom« je tako glasbeno kot po tekstu predstavljal »Figaro« velik napredek. Glasbeno se je s svojo rokokojsko in klasicistično vedrostjo umaknil napihnjenemu baroku, snovno je iz mitološko-alegoričnega ozračja krenil v resničen in sodoben svet ter zajel njegovo, predvsem slovensko življenje z duhovito, osvežujočo satiro. V prvem in drugem pogledu se je odločno opredelil za novo razvojno obdobje, kakor se je v zahodnoevropskem obzorju že bohotno razraščalo in je nastopalo sicer polagoma, pa z vedno jasnejšimi in trdnejšimi oblikami tudi pri Slovencih.

Doslej ne poznamo nobene druge Novakove skladbe kot »Figara«. Kantata »Krains Empfindungen« je znana le po naslovu. Če bi Novak napisal samo to dvoje, kar pa se ne zdi verjetno, je kot skladatelj storil dovolj. In če bi uglasbil samo pevske vložke »Matička«, kot jih poznamo, bi tudi bilo dovolj, kajti v umetniški in zgodovinski luči se izkaže pomen »Figara« mnogo širši, kot bi mu ga prisojali na prvi pogled.

Ta drobna glasba je bila produkt slovenskega ustvarjalnega elementa ob vstopu klasicistične stilnosti v glasbeno tvorbo na Slovenskem. V slovenski odrski glasbi je zaradi pomanjkanja tehničnih pogojev, ki so bili potrebni za nadaljnji uspešni razvoj, ostala sicer osamljen pojav,

če izvzamemo »Tinčka Petelinčka«. Slednjega sta po F. Kotzebuejevem »Der Hahnenschlag« bržkone prevedla v slovenščino Kopitar in Vodnik. Leta 1803 so ga igrali otrcci v Stanovskem gledališču in je imel tudi glasbo ali vsaj pevske točke.[35] Ni pa znano, kdo bi jih zložil. Morda spet Novak, ki je bil v tem času glasbeno še zelo aktiven. Vendar gradiva v tej smeri manjka.

Izvirna slovenska odrska glasbena tvorba je po »Figaru« zastala za nekaj desetletij. Ni bilo ne izvajalcev, ki bi tvorili stalno in nadalje se razvijajočo gledališko skupino, ne občinstva, ki bi spremljalo njihova prizadevanja. Slovenskega meščanstva tako rekoč še ni bilo in proces oblikovanja slovenskega ljudstva v samostojen narcd poganja šele prve, skoraj neopazne kali. Kjer ni odjemalcev, pa ni proizvajalcev. V glasbenem pogledu mislim, da zato ni bilo ne možnosti ne potrebe po pevcih, igralcih, instrumentalistih in skladateljih. Za vse so manjkali tisti osnovni pogoji, ki jih zahteva vsako obsežnejše in k nekemu določenemu smotru usmerjeno ustvarjanje in pcustvarjanje. Teh sicer tudi takrat ni bilo, ko je Novak pisal svojega »Figara«. Vendar je tedaj pripomogla širokopotezna dejavnost slovenskih preporoditeljev, da se je slovenska odrska glasba kljub neugodnim pogojem pojavila kot znanilec novih časov. Ta aktivnost se je v začetku novega stoletja močno zmanjšala in posledice so se pokazale tudi v ustvarjalnem poletu nastajajoče slovenske odrske glasbe.

Od tod ta vrzel, ki jo več desetletij po nastanku »Figara« čutimo v tej smeri na Slovenskem. To pa ni

---

[25] Prim. LW 1806, št. 33 in 34.

pomenilo, da se slovenski poustvarjalni in ustvarjalni duh v glasbi sploh ni udejstvoval in da se ne bi započeta kal glasbenega klasicizma razvijala dalje. To in ono bomo spoznali v neposredno sledečem nadaljevanju našega glasbenega življenja, saj zaradi kasnega začetka slovenskega narodnostnega razvoja, ki bi spodbudil k razmišljanju o potrebi oblikovanja specifičnega slovenskega glasbenega izraza, še ni bilo ovir za usmeritev klasicizma.

Novakov »Figaro« odločno dokazuje vpliv preporodne misli na glasbeno ustvarjanje, kakor se je odvijalo na Slovenskem ob koncu XVIII. stoletja na splošno in v slovenski glasbi posebej. Potemtakem smemo reči, da se slovenski preporod ni omejil le na utrjevanje napredne misli, ki jo poznamo iz omenjenega razdobja slovenskega literarnega udejstvovanja in njegovih posledic, marveč je hoté ali nehoté močno odmeval tudi v glasbi. Da »Figaro« razvojno ni zapustil globljih in trajnejših posledic, pa ni bila njegova krivda, temveč jo je treba iskati v vnanjih družbenih činiteljih, ki niso imeli nobene zveze z odmevom njegove umetniške vrednosti.

Naposled izpričuje »Figaro« znatno ustvarjalno silo svojega mojstra in temeljito obvladanje kompozicijske tehnike. Res škoda, da so neugodne razvojne okoliščine branile Novaku, da bi neovirano sprostil svoje tvorne sposobnosti, za katerih uveljavljenje je sicer imel vse tehnične pogoje, ki so potrebni umetniškemu oblikovanju. Tako pa je večji del svojih moči moral posvetiti skrbi za razcvetanje Filharmonične družbe. Tudi s tem je posredno koristil slovenski glasbi in vsemu glasbenemu življenju na Slovenskem. Vendar bi za prvo in drugo utegnilo biti njegovo ustvarjanje še pomembnejše. Kljub

temu pa mu gre važno mesto v zgodovini slovenske glasbene umetnosti. S »Figarom« je zapustil tehten dokument o kvaliteti lastnega ustvarjalnega duha, o prispevku slovenskega preporoda v glasbeno tvorbo in o nastopu klasicistične stilnosti, še preden se je rodila Filharmonična družba in začela v tej smeri uresničevati svoje osrednje smotre.

RAZVOJNI VIDIKI KLASICISTIČNE MISELNOSTI

OVIRE IN NASPROTJA

Težnje, da bi glasbena klasika obvladala vsa področja glasbenega udejstvovanja na Slovenskem v obdobju svcjega razmaha, to je ob izteku XVIII. in v začetnih dveh, treh desetletjih XIX. stoletja, sta najbolj ovirala dva činitelja: še vedno zelo vplivna operna glasba in cerkvena glasbena praksa.

Delo ljubljanskega Stanovskega gledališča se je z delom, ki ga je cpravljala Filharmonična družba, temeljito razhajalo. Tu pa tam sta se ti vodilni instituciji sicer tudi stikali. Tako je na primer druga prvi često nudila svoje instrumentaliste. Le tako so mogle operne predstave potekati nemoteno, zakaj prihajajoče gledališke družine niso vedno imele lastnih godbenikov ali vsaj ne v zadostnem številu. Vodstvo ljubljanskega Stanovskega gledališča sicer vedno ni bilo zadovoljno z domačimi instrumentalisti. V odgovoru Giuseppe Lainerju, ki je 1808. leta ponudil operno družbo Vincenza Ludovisija, je na primer zahtevalo, naj impresario privede s seboj dobrega prvega violinista kot vodjo orkestra, češ da je ljubljansko gledališče slabo oskrbljeno z dobrimi glasbeniki.[1] To menda ni merilo toliko na filharmonični orkester kot celoto, iz katerega so v gledališču sodelovali predvsem njegovi pla-

[1] Prim. Škerlj St., ibid., 234.

čani člani, kolikor na vojaške in razne druge godbenike, ki jih je bilo najti izven filharmoničnega orkestra in vojaške godbe. Kvaliteta orkestra se je po vsem videzu menjavala, kolikor je pač uspelo gledališki upravi, da je dobila tudi kvalitetne instrumentaliste. Tako je glasbeni direktor Franc Jäll (Jaëll), ki je leta 1815 vodil glasbene predstave v ljubljanskem Stanovskem gledališču, celó opozoril na sodelovanje domačih ljubiteljev glasbene umetnosti v orkestru,[2] da bi tako pritegnil številnejšo publiko. Zato so morali tedaj ti instrumentalisti biti zelo dobri, sicer se jih ne bi poslužil v omenjenem smislu.

Glasbene uprizoritve Stanovskega gledališča, ki so jih opravljale italijanske, nemške in kdaj pa kdaj v skromni obliki spevoiger tudi domače gledališke družine, so včasih tudi podprle programsko politiko Filharmonične družbe. Tako 1801. leta, ko je bila 1. decembra v Stanovskem gledališču izvedena Mozartova »Čarobna piščal«. Zanjo je gledališki letak pristavil, da ne potrebuje priporočila, ker je dovolj že ime Mozart.[3] Bolj problematične so bile izvedbe Rossinijevih oper kljub njihovi sorodnosti z Mozartovo stilnostjo. Zlasti v dvajsetih in tridesetih letih preteklega stoletja je malone bolestno navduševanje ljubljanskega občinstva zanje bolj škodovalo kot koristilo uveljavljanju klasicizma.

V primerjavi s Filharmonično družbo je Stanovsko gledališče na splošno ubiralo povsem svoje poti. Upoštevalo je predvsem bogastvo scene, dekoracij, kostumov, virtuoznost pevcev in pevk, vsebinsko in muzikalno privlačnost izvajanih del in druge sorodne činitelje, da bi kar najbolj zadovoljilo dokaj razgledano publiko in po-

---

[2] LZg 1815, št. 13.

večalo obisk. Zato je »Theater der Hauptstadt Laibach in Herzogthum Krain«, kot so včasih tudi nazivali Stanovsko gledališče,[4] skrbel za vsakršno raznolikost. Tudi na plesalce, ki so poživljali razvajene gledalce v odmorih dramskih predstav, ni pozabil. Tako na primer 1804. leta, ko je v ljubljanskem mestu gostovala gledališka družina Wilhelma Frasela potem, ko je nekaj dni poprej zaključila svoje predstave neka italijanska pevska skupina (Italienische Sängergesellschaft). V okviru teh Fraselovih predstav so nastopali baletni mojster Joseph (Giuseppe) Calvi in plesalci Irena Calvi, Helena Gaggietti, Jacob Durante in Kajetan Masan,[5] očitno sami Italijani.

V stilnem pogledu je Stanovsko gledališče najbolj gojilo opero buffo, ki je še vedno prvenstveno mikala ljubljansko gledališko občinstvo. Med izvedenimi deli so bile v začetnih dvajsetih letih novega stoletja na sporedih opere najrazličnejših skladateljev, od pomembnih do neznatnih ali celo neznanih. Oglejmo si v obrisih to podobo, pa bo linija, ki je vodila operno predstavljanje omenjenega razdobja, kmalu jasna in z njo sklepi, ki sledijo iz nje.[6]

V letu 1805 je na primer družba Giuseppe Durellija poleg del »Teresa e Claudio«, »Pamela« in »Zelinda e Lindoro«, katerih skladatelji niso znani, uprizorila tudi operi »Bandiera ad ogni vento« Giuseppe Farinellija in »Elisa« Simona Mayra, ki spada med najznačilnejše predstavnike komične opere pred Rossinijem. Dve leti nato je

---

[3] Gl. Dimitz A., ibid., IV, 290; Radics P., Frau Musica ... 35.

[4] LW 1804, št. 6, 10.

[5] Ibid., 10.

[6] Prim. Škerlj St., 233, 234, 236, 237.

ljubljansko občinstvo imelo priložnost spoznati operno ustvarjanje plodovitega, a manj pomembnega skladatelja Francesca Bianchija. Za naslednji dve leti nimamo zanesljivih poročil. Ko se je ponujal Stanovskemu gledališču prej omenjeni Ludovisi, ki je želel uprizoriti tudi znano Cimarosovo opero »Il matrimonio segreto«, se je javil še impresarij Gaetano Brazzini iz Vidma ter ponudil svojo družbo. Menda pa ni v Ljubljani gostoval ne prvi ne drugi.

V času »Ilirskih provinc« so bila italijanska gostovanja redkejša. Vendar so Ljubljančani v letu 1810 poslušali opere G. Farinellija, priljubljenega italijanskega skladatelja Stefana Pavesija in Pietra Carla Guglielmija. Po odhodu francoskih čet je za nekaj časa raven ljubljanskega odra značilno zdrknila. Proces se je začel že prej. Tako čitamo, da so 11. januarja 1814. leta uprizorili v Stanovskem gledališču Aug. Klingemannovo »Življenje doktorja Fausta« z glasbo in zbori, ki jih je napisal pevec in igralec predstavljajoče nemške gledališke družbe Mihael Fackler.[7] Ne dolgo za tem je član te družbe Ludwig Hiepe vabil ljubljansko publiko, da si ogleda »ein grosses musikalisches Quodlibet« z naslovom »Rochus Pumpernikel«, čemur je neki glasbo napisal »odličen mojster«.[8] Njegovega imena pa ne pove, iz česar si utegnemo predstavljati njegovo vrednost, tudi če ne preberemo naziva uprizorjenega »quodlibeta«. Morda je bil Hiepe sam, morda Fackler. V začetku novembra istega leta je bila uprizorjena znana opera Friedricha Henrika Himmla

[7] LZg 1814, 2.
[8] LZg 1814, 20.

»Fanchon«.[9] Njen avtor je sicer bil ob svojem času zelo priljubljen, toda razvojno popolnoma nepomemben. Že nekaj dni zatem pa je bila kot benefična predstava za Ludwiga Hiepeja na sporedu komična opera »Die Schwestern von Prag oder Der Schneider Wetzwetzwetz«, ki ji je glasbo napisal Dittersdorfov učenec Václav Müller, doma iz Trnávke na Moravskem, sicer zelo rutiniran in znan skladatelj, pa brez globine. Ob koncu novembra 1814. leta je sledila komična opera »Das Donauweibchen« z glasbo kapelnika Ferdinanda Kauerja, v decembru pa komična opera »Der Tyroler Wastel« Jakoba Haibela in spevoigra »Die Teufelsmühle am Wienerberge» z glasbo V. Müllerja.[10] Prireditev je bilo torej mnogo, uprizorjena dela pa so bila večji del cenena.

Taka linija se je nadaljevala tudi 1815. leta, ko so v Ljubljani poslušali opere rutiniranega Josepha Weigla, nekega Haselbecka, Bonde in Rotterja. Z izjemo Weigla sama neznana imena. Za Rotterja vemo le to, da je bil korepetitor nemške gledališke družbe Josepha Wilhelma, ki je menda predstavljala vsa ta dela in katere član je bil tudi pevec August Kunerth, ki se je koristil s predstavo 19. januarja 1815. leta.[11] Nadaljnje razdobje malone šestih let pa je bilo glede opernega uprizarjanja zelo sušno. Pač so gostovale razne nemške dramske, ne pa tudi operne in kaj šele italijanske družine. Močna reakcija, ki je obvladala čas po odhodu Francozov, je nekdaj zelo razgibano operno reprodukcijo ljubljanskega mesta zelo in v nekaterih letih tudi popolnoma zavrla.

---

[9] LZg 1814, 86.

[10] LZg 1814, 90, 100, 102.

[11] LZg 1815, 2, 5, 13, 78, 101.

To mrtvilo se je spremenilo šele v času ljubljanskega kongresa, 1821. leta, ne zaradi Ljubljančanov, ampak zaradi visokih gostov, ki so takrat za nekaj mesecev obiskali kranjsko prestolnico in so se želeli tudi zabavati. Oder Stanovskega gledališča je tedaj obvladal Rossini, izvajalci pa so bili nemški in italijanski.[12] Gledališki orkester je vodil Gašpar Mašek, med pevci, ki so nastopali v operah, pa se navajajo zlasti pevke Amalija Mašek, Boroni, ki je bila baje središče pozornosti, in kontraltistka Moren, tenorist Bertozzi in basist Torri. Vse kaže, da so italijanski pevci še vedno vodili in jih nemški izvajalci niso mogli zatemniti.

Iz ohranjenih poročil sklepamo, da je operno življenje po kongresu v ljubljanskem mestu spet zamrlo. Pisci, ki so se bavili z vzroki nastalega stanja, pravijo, da so se ljubljanski gledalci in poslušalci zaradi prerazkošnih predstav v kongresnem letu tako razvadili, da jim nobena kasnejša predstava ni več ugajala. Zato je bilo Stanovsko gledališče prisiljeno zapreti svojo hišo.[13] To je menda eden izmed razlogov. Upadanje in molk, ki je zajel ljubljansko operno poustvarjalnost, pa sta bajè temeljila predvsem v tem, da oblasti niso bile zainteresirane privabljati italijanske operiste, medtem ko jih nemški očitno niso zadovoljili. Ko ni bilo več ne prvih ne drugih, pa je bilo treba poiskati nadomestila, saj prebivalstva ni bilo mogoče pustiti v tej puščobi. Zato je deželni namestnik baron Schmidburg nagovoril Gašparja Maška, da je skupno z ženo Amalijo v sezoni 1827/1828

---

[12] IB 1821, 21; Škerlj St., ibid., 237 ss; Dimitz A., 100 Jahre der Laibacher Bühne, Blätter aus Krain, 1865, 74.

[13] Prim. Keesbacher Fr., ibid., 76, 77.

ustanovil domačo gledališko diletantsko družino, ki je izvajala tako opere kot dramska dela. Mašek je vodil opero, njegova žena pa igro. Po zaključku sezone je ta gledališka skupina razpadla.

Kaže, da ljubljanskega občinstva tudi domača družina ni mogla zadovoljiti in je slednje vedno jasneje izražalo zahtevo, da se znova pritegnejo italijanski operisti. Izvedla pa je sedem oper, ki so jih napisali François Adrien Boieldieu, ki se je stilno naslanjal na Etienna Nicolasa Méhula in Cherubinija, že omenjeni Joseph Weigl, Boieldieujev tekmec Niccolò Isouard, utemeljitelj romantične opere Carl Maria Weber in Rossini.[14] Po podatkih naj bi 1827. leta izvedli tudi Maškovo opero »Emina«, operetc »Die Unbekannten« pa 1829. leta, medtem ko naj bi bila opereta »Die Strafbaren« istega skladatelja uprizorjena že leta 1825.[15] Da bi Mašek sam forsiral svojo odrsko glasbo in oskrbel tudi njeno izvedbo, je popolnoma umljivo, saj je bil na tem neposredno zainteresiran. Vendar molčijo viri, ki bi o tem lahko kaj več povedali in na katere bi se mogli v ta namen opreti.

Operna reprodukcija, ki se je odigravala v ljubljanskem Stanovskem gledališču od začetka pa vse v trideseta leta XIX. stoletja, dokazuje zelo nepretehtano izbiro. Med izvedenimi so bila le redka značilnejša, umetniško kvalitetnejša dela. V stilnem pogledu še prevladuje preteklost. Kolikor je že bila aktualna sedanjost, pa z izjemo Rossinija in Webra na splošno niso upoštevali boljših ali najboljših ustvaritev. Nepomembni in tudi neznani avtorji so številčno daleč prevladovali nad važnejšimi. To

---

[14] Ibid., 77.

[15] Prim. Mantuani J., O slovenski operi, Z VI/3, 30.

je kajpada vplivalo na okus gledališkega občinstva in ni zapustilo sledov le v Ljubljani, marveč prav tako tudi na slovenskem podeželju, povsod, kjerkoli se je v tej ali oni obliki manifestirala glasbena dejavnost. Se pravi, da prikazano usmerjanje odrske glasbene reprodukcije ni prispevalo k prizadevanjem Filharmonične družbe in utrjevanju klasicistične miselnosti toliko, kot bi ob drugačnih prijemih lahko. Glasbeno klasiko je v njenem poletu po svoje celó oviralo, s svojim vplivom pa je seglo tudi drugam, namreč v cerkveno glasbeno tvorbo.

To se je čutilo že vso drugo polovico XVIII. stoletja, v kateri je cerkvena glasba občutno propadala. Temu je poleg italijanske opere prispevala močan delež tudi vedno bolj se razcvetajcča instrumentalna glasba. Značilnosti ene in druge so kot drugod tudi na Slovenskem segle v cerkveno glasbeno prakso. Vokalna glasba se je umikala instrumentalni oziroma se je z njo družila v podrejenem razmerju, hkrati pa se je melodično, ritmično in izrazno prilagajala opernemu tipu. Posvetni ton je zamenjal resnega, ki edinole ustreza taki vrsti duhovne glasbe, kot je cerkvena. Ponekod so na cerkvenih korih zavladali instrumentalisti.[16] Vse to je 1782. leta dovedlo do predloga dvorne pisarne, naj bi na Dunaju pri petih mašah nadomestili instrumentalno glasbo s petjem za normalko predpisanih šolskih pesmi.

Tudi ta razlog je spodbudil k pastirskemu pismu, v katerem je solnograški nadškof pozval duhovščino in vernike, naj izpodbudnost službe božje dvignejo z dobrimi pesmimi v materinem jeziku. Te smernice sicer še

---

[16] Prim. Čerin J., Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric, ZMS, 1908, 46; Kidrič Fr., ibid., 700 ss.

dolgo niso odjeknile tako, kot so želeli. Sprožile pa so potrebo po cerkvenih pesmaricah v domačih, narodnih jezikih. Ker je del slovenskega ozemlja spadal pod cerkveno jurisdikcijo solnograške nadškofije, je to blagodejno vplivalo tudi na sorodna prizadevanja na Slovenskem, kjer so odslej bolj prizadevno pripravljali cerkvene pesmarice z uporabo slovenskega jezika. Hkrati je to spodbudilo tudi k zlaganju napevov, ki so bili potrebni za uresničenje omenjenega cilja, kljub temu, da so jih prireditelji prevzemali tudi od drugod, zlasti iz nemških cerkvenih pesmaric. Ne gledé na vprašanje njih kvalitete in izvirnosti pa so bili ob svojem času zelo koristni. Vokalni glasbi, to je petju, so odpirali nove možnosti in nezavedno polagali temelje delu slovenskih cerkvenih skladateljev prve polovice preteklega stoletja, tiste temelje, ki so v svojih posledicah vsaj posredno služili tudi prvim poskusom ustvarjanja samostojne slovenske glasbe.

Nastajajoče cerkvene pesmarice pa niso tako kmalu vplivale na spremembo cerkvene prakse, ki se je prav tako na Slovenskem zavlekla tudi globoko v XIX. stoletje in s svoje strani zavirala poln razmah klasicistične misli. O tej praksi pod koncem XVIII. stoletja beremo, da je bilo skladateljev skoraj toliko kot organistov. Njihove skladbe niso imele nikake umetniške vrednosti, saj so bili organisti po navadi glasbeno slabo izobraženi. Še manj pa so imele cerkvenega duha. Posnemale so posvetne, včasih bajè prav nedostojne melodije. Ljudstvo pa jih je pelo tem raje, čim bolj okrogle so bile. Ker mncge cerkve orgel niso imele, so ponekod spremljali petje godci, ki so si »preludiranje« prikrojili po svoje: koračnice, polke in mazurke so se vrstile druga za drugo.

Ti »piskači«, kot so jih imenovali, so prišli do veljave zlasti ob farnih žegnanjih. Po slovesni maši je bilo cerkveno darovanje. Komaj je izzvenela zadnja kitica cerkvene pesmi, so godci na koru že udarili svojo poskočnico, da bi spravili ljudi v boljšo voljo in bi raje šli k darovanju. Ker so bili organisti na večjih župnijah dobro plačani, so mogli od njih župljani tudi marsikaj zahtevati. V izbiri pesmi so se morali prilagoditi ljudskemu okusu, če niso hoteli biti prikrajšani glede dohodkov.[17]

Eden takih »skladateljev« je bil tudi Jurij Naborè, ki nam je zapustil »eno prav lejpo ino kunſtno Peiffem« s šaljivim tekstom, v katerem opominja župljane, naj bo njihova dajatev ob béri obilna. Zapel jo je 20. novembra 1775. leta, ko je prišel »u ano sazheto faro«. Iz besedila, ki je napisano v bohoričici, bi sklepali, da je bil rojen v Šenčurju, študiral je za duhovnika, vendar tega ni hotel in je zato zapustil šclo ter se izučil za organista pri »škocjanskem šumoštru in mežnarju« Francetu Cepcu (Franze Zepez). Slednji naj bi, kot pravi ob koncu besedilo, to pesem »komponirov in na to visho ali Arijo gor postavou«.[18] Naborè mu daje za to priznanje, ki naj bi ga v smislu stilizacije izrazil pravzaprav imenovani Cepec sam:

»Kdor sna komponirat taku
Ta je imeniten mozhnu.«

Če iščemo tega Cepca v Škocjanu na Dolenjskem, ga nikakor ne moremo najti. V tej stari fari je omenjena šola že v letu 1616, vendar konkretnih poročil ni vse do 1814, ko zasledimo prve navedbe o nedeljski šoli. Tako tudi

---

[17] Drobtinice 1888, 99; CG 1940, 100, 1913; DS 1896, 630.

[18] Gl. NUK, Mus.

ni poročil o učiteljih, ki jih omenjajo šele po 1855. letu, medtem ko so v nedeljski šoli učili kaplani. Enako ni nobenih porcčil o organistih.[19] Še najbolj stvarna se zdi misel, da se je za navedenega Cepca skril Naborè sam in se prestavil v Škocjan, kjer najbrž nikoli ni bil.

V šenčurskih rojstnih in krstnih knjigah pa tudi Naborèta ni najti. Vendar je Naborè resnična oseba in prav 1775. leta, iz katerega se navaja pesem, ki jo je pel, je 20. novembra nastopil službo organista v ljubljanski stolnici.[20] Tu pa je deloval zelo kratek čas. Iz arhiva namreč izvemo, da je bil že v začetku januarja 1776 kandidat za organista neki Trček in neki »organista Compolitanus«, čigar ime pa ni navedeno. Iz sejnega zapisnika z dne 12. januarja je videti, da je bil za organista izbran omenjeni Trček.[21] Naj še omenim, da ta Jurij Naborè seveda ni istoveten s slepim pevcem Jurijem z Bleda, ki ga Bleiweis ni mogel pozabiti zaradi njegovih lepih pesmi.[22] Ta Jurij je bil 1845. leta, ko zvemc o njem, še mladenič, medtem ko bi bil takrat Naborè, če bi še živel, že v visoki starosti.

Cepec-Naborètova pesem je opremljena tudi z glasbo, s petjem in spremljavo, bržkone za orgle. Oboje pa je silno preprosto, v ¾ taktu, in označeno je, naj se poje »ccn amore«. Zanimivo je, da se skladbica zaključi za glas v f-, za spremljavo pa v c-duru, čeprav je iz poteka razvidno, da bi se oboje moralo končati v f-duru. Ali je to napaka, ki je nastala pri prepisovanju, kakor še

---

[19] Prim. Bohinjec P., Zgodbe fare Škocijan pri Dóbrovah, 1911.

[20] Prim. ŠkA VII/84; Steska V., Organisti pri ljubljanski stolnici, CG 1940, LXIII, 168—172.

[21] ŠkA, ibid.

[22] Prim. N 1845, III, 111.

nekatere druge v glasbenem tekstu, ali pa dokazuje Naborètovo oziroma Cepčevo pomankljivo tehnično razgledanost, je težko reči. Če je bil šaljiv že v tekstu, se pravi v besedilu pesmice, bi utegnili domnevati, da se je Naborè pošalil tudi v glasbi. Ta možnost pa je manj verjetna od ostalih dveh.

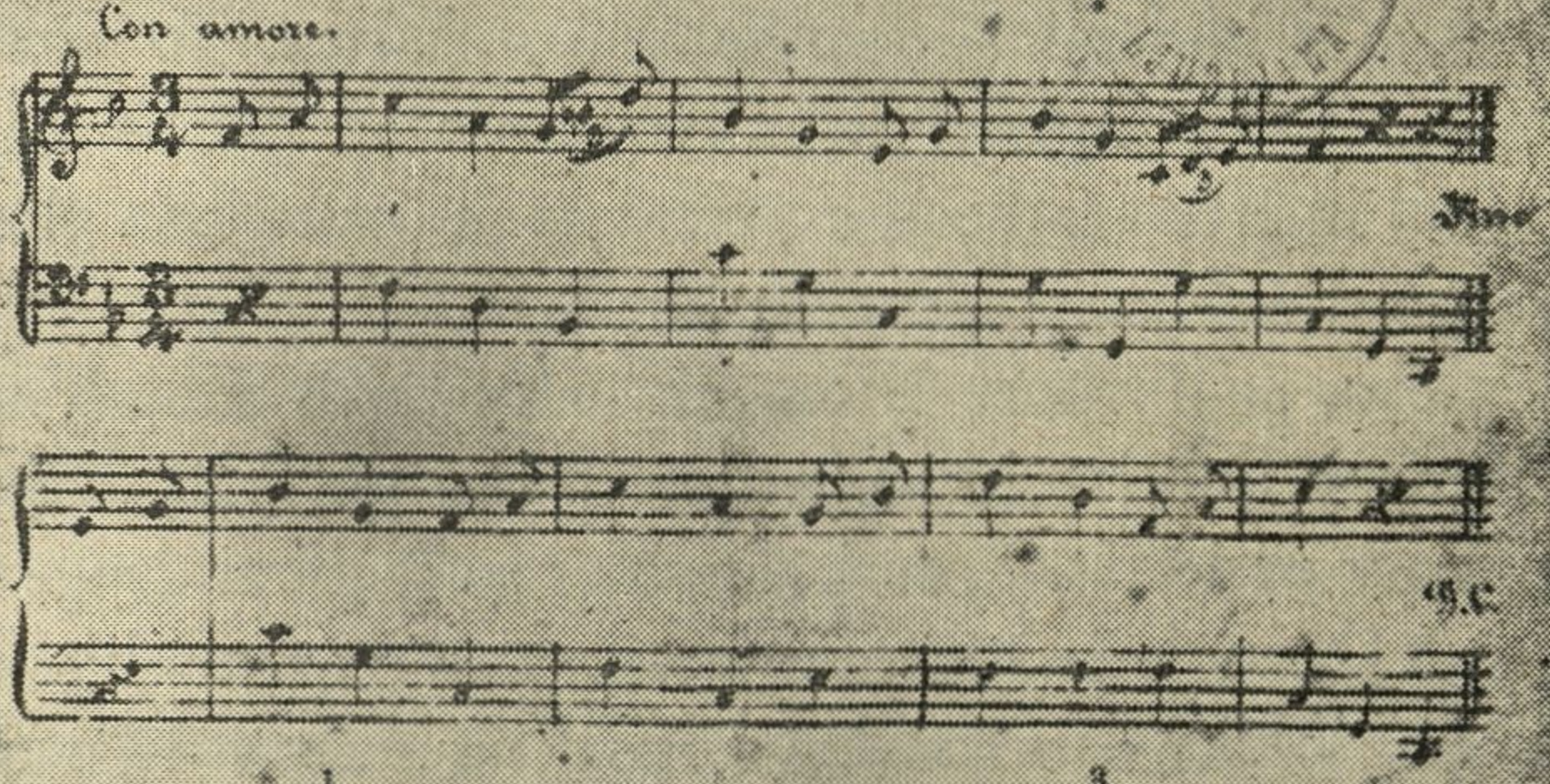
Takih organistov in »šomaštrov«, ki so zlagali napeve in razširjali med preprostim ljudstvom svoje pesmi, je bilo v slovenski deželi ob koncu XVIII. in v začetku XIX. stoletja mnogo. Bili so važen činitelj v glasbenem življenju naše prcvince, višje kvalitetne ravni pa jim na splošno ni prisojati. Njihov način se je uporabljal še desetletja. Skladatelj Andrej Vavken se je še 1862. leta zgražal, da so nekje med mašo igrali »mesarsko« polko. Nad podobnimi pojavi se je vznemirjal tudi Anton Martin Slomšek, češ da najbolj kvarijo cerkveno petje posvetni godci, naj bodo gosposki ali kmečki in imajo gosli ali rog, »delajo si okrogle na kmetih ali godejo posvetno v cerkvah po mestih tako, da bi si mislil biti v kakšnem gledališi, ne pa v božjej hiši... prave pobožnosti ni po navadi pri taki godbi sluha ne duha«...[23] Kimovec je trdil, da se slovenski cerkveni pesmi XIX. stoletja po krivici prisoja, da je zložena prav posebno v narodnem duhu, marveč da ima svoj pravi vir v lahkotni italijanski gledališki glasbi. To je sicer precej posplošeno. V celoti pa velja, ker se je večji del cerkvena glasba res tako ravnala in se pridno posluževala takih glasbil, kot so na primer violine, klarineti, veliki bas,[24] pa tudi citre, ki so jih sicer že polagoma opuščali.[25] Taka glasba in

---

[23] Gl. D 1857, 298 ss.
[24] Prim. Marušič A., Moja doba in podoba, 1898, 24.
[25] Prim. Majar M., Pesmarica, XIII ss.

Ena prav lejpa ino kunſhtna Peiſſem,

ki jo je peu **Juri Naboré** tejga 20. Novembra tejga leta 1775, ki je u ano sazheto farq perſhou.*)



1.

Kir jeſt v pervizh doneſ pojem
Inu te orgle igram,
Se k Bugi obernit morem
To doushnoſt ſposnam jeſt ſam,
Mojo proſhno bom polushn
Doneſ narpaprej Bogu,
De bi on meni dodejlu
Ana ſaj ſhtima taku.

2.

Kir me zhe vſi nepasnate
Se vam rasodenem veſ,
Nar poprej ſi samirkajte
De ſim jeſt rojen sarejſ.
Jeſt ſim rojen B. Shenzburi
Pod hiſhno numaro deſet,
Men je imé Nabore Juri
Miha Naborè ozhet! —

3.

An poſebni luſht, veſélé
Od mladoſt do petje imam,
Smirej ſo ble moje shale
Stopít v Shumoſhterſki ſtan,
In sagviſhno, de nar bulſhi
Je sarejſ te ſveti ſtanj
Shumoſhtram tim je nar lepſhi
To premiſli vſak kriſtjan.

4.

Komej mezhkeno sapoje
In s teh orgel glaſ ſpuſti
Odpira ſara ſhaze ſvoje
Straſhno biro mu dejli
Nuzh in dan ſe njemu mejſi
Ta prelub, vſakdajni kerh
Kir je v kaſhzhi tulko smejſi,
De je pounu vſe na verh.

*) Satira iz zapuščine pokojnega B. T. bivšega učitelja v Vinici na Dolenskem.

Fragment iz Naborè-Cepčeve pesmi

petje sta nujno zahtevala reformo, ki jo je začel že Rihar v težnji, da odstrani godce iz cerkve. Četudi je bil v svojih pesmih še sam pod močnim vplivom operne glasbe, pa je le pripravil osnove dokončni reformi, ki so jo kasneje izvedli cecilijanci. Dejstvo je, da se cecilijanstvo, ki je hotelo reformirati cerkveno glasbo v slogu a capella glasbe XVI. stoletja, ni spočelo pri nas, marveč pri Nemcih z idejami K. Proskeja in F. Witta. To dokazuje obsežni vpliv operne in instrumentalne glasbe na cerkveno, in trdovratnost, s katero se je osvetljena glasbena praksa držala na cerkvenih korih.

Če se je Naborè z omenjeno pesmico mogel »predstaviti« v ljubljanski stolnici, si lahko mislimo, kako šele je bilo v podeželskih cerkvah, kjer so še sredi druge polovice XIX. stoletja Marijino pesem peli na melodijo »Tebe kličejo solzice«, »Tantum orgo« na napev »Po jezeru bliz' Triglava« in podobno.[26] Sorodno veselo razpoloženje je v cerkvi prijalo ljubljanskim vernikom in tudi visokemu kleru. Leta 1804 so imeli v ljubljanski stolnici poleg organista štiri pevce, štiri violiniste, enega violista, dva hornista in dva cboista. Kapitelj pa je zahteval zvišanje postavke za glasbo, ker je potrebno dvigniti značaj bogoslužja in je Ljubljana glavno mesto. Služba božja naj bi se »okrasila« s čim pestrejšo instrumentalno zasedbo. Tej zahtevi je deželni zbor tudi ustregel in naročil podrejenim, da to izvedejo v skladu s škofijskim ordinariatom in Filharmonično družbo.[27] Poročilo iz 1805. leta kaže, kako so plačevali pevce in instrumentaliste ljubljanske stolnice. Med pevci se navajajo diskantistka Jožefa Zazula,

---

[26] Gl. SN 1875, 70.

[27] Gradivo FA v NUK, Mus. (listina od 10. decembra 1804).

ki so ji zaradi »izredno dobrega in zanesljivega glasu« plačevali 140 goldinarjev, medtem ko je za bodočo pevko, ki jo bo nadomestila, bilo letno samo 100 goldinarjev, nadalje en tenorist in ena altistka. Pripominja pa se, da je treba skrbeti tudi za enega in še nadaljnjega pevskega gojenca (Sängerknabe), iz česar sklepamo, da so še vedno vzdrževali svoje glasbene alumne in skrbeli za naraščaj.[28] Ko je stolni kapitelj istega leta prosil deželne stanove za zvišanje sredstev, ki so bila namenjena za vzdrževanje glasbe v stolnici, se je protivil odstranitvi godal (Saitenspiel) in pihal (Istromenti di Fiato) ter vzpostavitvi zbora (Singstimmkapelle). Navajal je, da bi zgolj vokalna glasba, ki bi bila morda še pomnožena z dvema oboistoma in dvema hornistoma, po mnenju kapelnika (regens chori) ne zadoščala za tako prostorno cerkev, kot je stolnica. Morda bi služila ljudskemu petju, nikakor pa ne bi ustrezala za take figuralne maše in večernice, ki bi bile dostojne za metropolitansko cerkev. Predlagala je nastavitev glasbenega učitelja, ki naj bi se nazival kapelnik in bi vzgajal tako pevce kot še zlasti instrumentaliste.[29]

Težnja, da bi iz cerkvá odstranili instrumentaliste, se potemtakem ni mogla uresničiti niti v škofijskih cerkvah kljub temu, da so oblasti silile k temu in zahtevale izboljšanje cerkvene glasbe. Saj je bil omenjeni dopis ljubljanskega stolnega kapitlja le odgovor na ustrezni opomin deželnega glavarstva. Kanoniki so hoteli obdržati dosedanje glasbenike (Musickpersonal) in so v ta namen hoteli od glasbenega učitelja, da bi poučeval koralno in figu-

---

[28] Ibid. (listina od 7. junija 1805).

[29] Ibid.

ralno petje ter skrbel za glasbeni naraščaj. Za to so mu nudili poleg stanovanja tudi dohodke prejšnjega cerkvenega šolskega mojstra (Kirchen Schulmeister), ki je menda opravljal podobno nalogo, in še letnih 400 florintov. Novi kapelnik naj bi bil torej jamstvo za dvig kvalitetne ravni glasbenih izvedb v ljubljanski stolnici. S tem, da bi ob nedeljah in praznikih pri zgodnji maši intoniral in vodil ljudsko petje, poučeval figuralno in koralno petje ter intcniral in z orglami spremljal »Te Deum«, so ljubljanski kanoniki hoteli ustreči zahtevam posvetnih oblasti po reformiranju cerkvene glasbe. Sočasno pa so hoteli obvarovati svoje instrumentaliste. Dosegli so oboje, saj je cesar ljubljanski stolnici odobril posebno podporo »za izboljšanje glasbe in ... za pouk mladine v tej umetnosti«. Deželnim stanovom pa so centralne oblasti naročile, da to s svoje strani prav tako podpró.[30]

Še 1822. leta, ko je bil regens chori ljubljanske stolnice Anton Höller, se stanje nasproti le-temu iz 1804. ali 1805. leta ni spremenilo, razen toliko, da so se instrumentalisti še pomnožili. Tako je imela stolnica tega leta organista, glasbenega učitelja, tri prve in tri druge violiniste, tri oboiste, tri horniste, enega kontrabasista, od pevcev pa po enega altista, tenorista in diskantista.[31] Höller, ki je bil sam dober instrumentalist in je igral na več instrumentov, je tak sestav gotovo podpiral, a tudi pevcev ni pozabil. Za njegovega vodstva so bili na primer v času francoske okupacije nastavljeni v stolnici Ferdi-

[30] Gradivo FA v NUK, Mus. (listina od 6. februarja 1806 in 9. januarja 1804).

[31] Prim. Keesbacher Fr., ibid., 67 ss.

nand Schwerdt (Schwerd), Janez Rojc (Roiz), Matija Babnik (Babnig, Babnigg) in Klara Ruffali.[32]

Tudi po Höllerju so instrumentalisti še vedno imeli precejšnjo vlogo na koru ljubljanske stolnice, četudi si je Rihar prizadeval, da bi njihov vpliv zmanjšal ali posto-poma odpravil popolnoma. Pa so bili tudi še v njegovem razdobju trije violinisti, violist, čelist, kontrabasist in dva pavkista. Riharju je bilo jasno, da se tradicija dolgih desetletij ne dá ukiniti v trenutku. Instrumentaliste je skušal premagovati z ustreznimi pesmimi in je to tudi deloma dosegel, seveda kolikor ponekod ni prišlo do združevanja obeh izvajalnih teles, vokalnega in instrumentalnega.

Glasbeni zasedbi ljubljanskega stolnega kora so bile primerne tudi skladbe, ki sc jih izvajali. Med njimi so bila dela skladateljev, ki so bili še povsem baročni ali so se začeli oprijemati prvih osnov kompozicijske tehnike h klasiki vodečega prehodnega razvojnega obdobja.[33] Tako se navajajo Ignaz Seyfried, Beethovnov učenec Karl Czerny, melodično prijetni Antonio Diabelli, plodoviti, pa malo izvirni J. Gänsbacher, Mihael Haydn, J. N. Hummel, J. B. Schiedermayer, Joseph Ignaz Schnabel in mnogi drugi. Že med navedenimi so ustvarjalci, ki v razvojnem merilu niso pomenili mnogo ali nič in katerih cerkveno glasbeno delo prav tako ni bilo usmerjeno v tisto asketično resnost, kakršna naj bi označevala cerkveno glasbo. Kajpada, vmes so bili primeri kvalitetnih tvorcev, tudi takih, ki niso bili v nasprotju s klasicistič-

---

[32] Gl. Steska V., ibid., 172; gradivo ŠkA.

[33] Prim. Seska V., Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorijem Riharjem, CG 1928, 7—8, 113—118 in gradivo ŠkA.

nimi težnjami, ampak so jim bile le-te celo blizu ter so morda sami delovali v njihovem smislu, na primer Haydn, Hummel in Czerny. V splošnem pa je bila idejna programska linija cerkvene glasbene prakse v Ljubljani in še bolj izrazito na slovenskem podeželju takšna, da ni podpirala uveljavljanje glasbene klasike na Slovenskem. Sama je zapadla vplivom, ki ji niso koristili. Ustvarjalno in poustvarjalno se je naslonila na manire operne in instrumentalne glasbe. Tako je skupno z njima predstavljala oviro, ki pa širjenja in uveljavljanja klasicistične stilnosti vendarle ni mogla ne zaustaviti ne preprečiti.

SPODBUDE

Stanovsko gledališče in cerkveni kori potemtakem na Slovenskem niso bili torišča, od koder bi glasbena klasika za svoj razvoj dobivala podporo. To pa ji je toliko bolj nudila Filharmonična družba, ki je polagoma ustvarjala vse tiste pogoje, ki so bili v ta namen potrebni in so uresničeni predstavljali najboljšo, najzanesljivejšo razvojno spodbudo. Med temi sta bila važna zlasti dva: izvajalci in poslušalci.

Ustrezen orkester je bil prvi in neobhodni tehnični pogoj, brez katerega ljubljanska Filharmonična družba ne bi imela nikakega smisla in enako tudi ne glasbena reprodukcija, ki bi naj gojila novo, klasicistično umetnost. Njegove začetke poznamo še izza XVIII. stoletja. Ko se je Filharmonična družba utrdila organizacijsko, pa je svojo csrednjo misel posvetila prav temu, kako bi na dosedanjih temeljih izgradila solidno izvajalno telo. Ob prehodu v XIX. stoletje je že lahko računala z godbo meščanskega lovskega zbora, s preostalimi mestnimi piskači in deželnimi trobentači, verjetno tudi z godbeniki, ki so skrbeli za glasbo v stolnici, in s temi, ki so pripadali godbam v deželnem glavnem mestu trenutno bivajočih vojaških enot. Poleg tega je mogla pritegniti tudi instrumentaliste, ki so tu in tam prihajali z raznimi opernimi

družbami. Kakor izvemo iz podatkov, je res prišlo do takega sodelovanja.

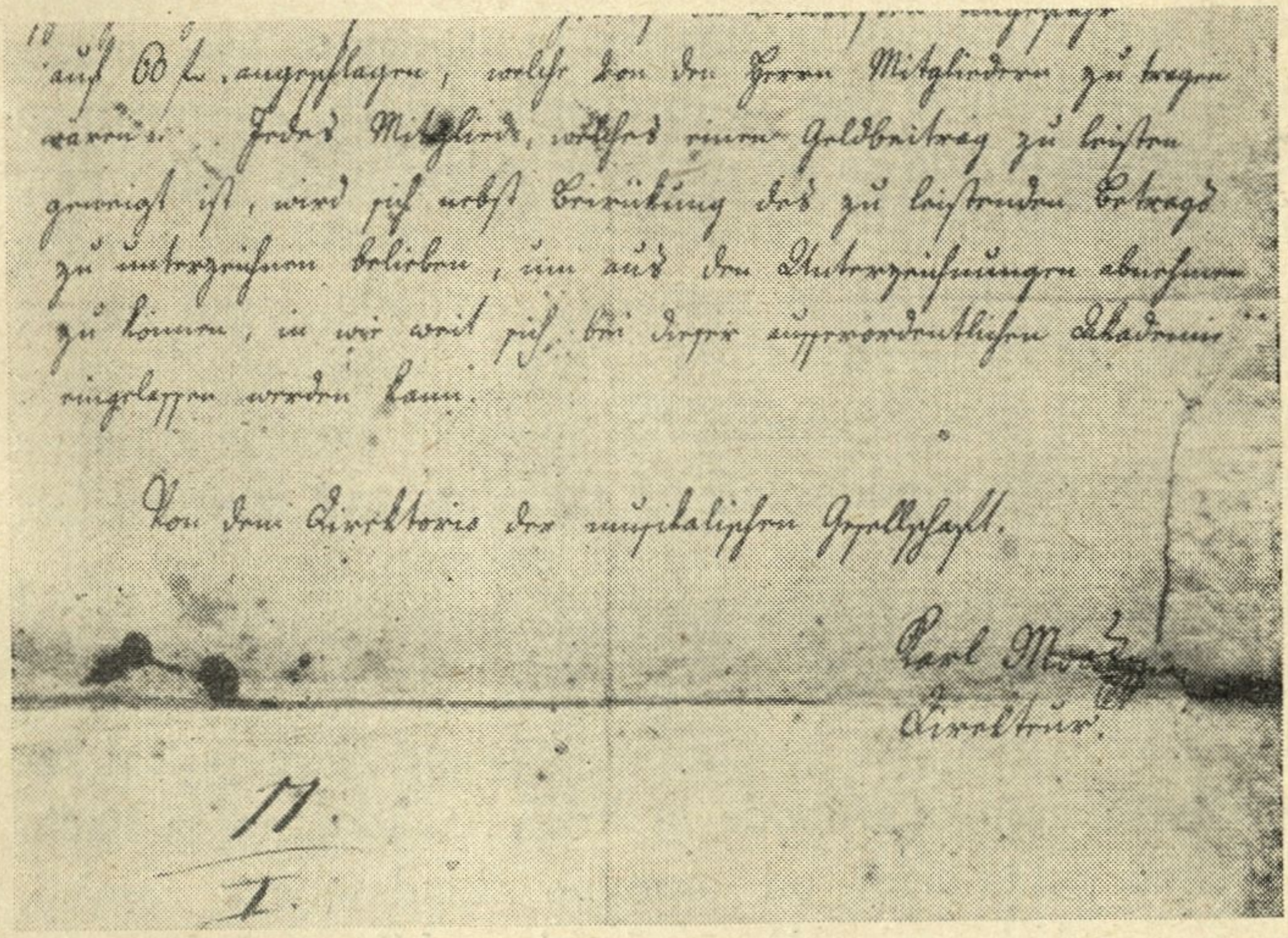
Vendar so bili med temi izvajalci mnogi, s katerimi Filharmonična družba za načrtno delo, kakor si ga je bila zamislila, ni mogla ne resno ne stalno računati. Prvi primer dopušča dvom o njihovi kvaliteti, v drugem pa je mišljeno nenehno menjavanje, ki ga je povzročalo prihajanje in odhajanje vojaških posadk ter operistov. Nestalnost pa je največji nasprotnik načrtnosti. To je bilo že v vsem začetku jasno tudi Filharmonični družbi, ki je težila za tem, da bi njen orkester sestavljali predvsem domači ljudje. Ti naj bi bili jedro, okoli katerega bi se mogli brez večje razvojne škode nizati tudi nestalni, menjajoči se člani. Že prvi statut Filharmonične družbe, ki je bil izdelan 1. novembra 1794. in natisnjen 1796. leta,[1] jasno izraža to težnjo. Iz njega je razvidno, da je družba vabila v svoj okvir poznavalce-izvajalce (Musikkenner-ausübende Musiker) in prijatelje glasbe (Musikfreunde-Liebhaber). Omejitve po stanovih ni poznala in tako se vključujejo med njene člane obeh vrst poleg meščanov raznih poklicev in notranjih družbenih stopnjevanj, ki jih je poznal tudi ta razred, prav tako tudi duhovniki in vojaški odličniki, kakor potem, ko so spoznali, da koles časa ni mogoče obračati nazaj, tudi plemiči.

Pač pa so bile omejitve po spolu. Člani ene in druge vrste so mogli biti le moški. Tradicije še ni premagalo novo družbeno vrenje, kljub temu, da je bilo krepko na pohodu. Pač pa jo je začela polagoma premagovati potreba, četudi je ta proces do zaključne faze trajal več desetletij. Kaže, da Filharmonična družba za svoj orkester

---

[1] Statuten der Philharmonischen Gesellschaft zu Laibach, 1796.

ni mogla dobiti zadostnega prirastka iz kroga moškega spola. Da bi vendarle uresničila svoj cilj, je dopustila v orkester dostop tudi ženskam, ki so se v tako imenovanih boljših družinah precej ukvarjale z glasbo in so očitno bile v njej dokaj dospele. Zato so že statuti iz 1801. leta



Fragment iz K. Moosovih navodil članom FD (rokopis)

predpisali, da se morejo poleg »diletantov« sprejemati tudi »diletantke« (Musikdilettantinen), vendar samo kot izvajalke (musizierendes Mitglied), ne pa tudi poslušalke (zuhörendes Mitglied). Zaradi svojega prispevka smotrom družbe pa so imele pravico, da so lahko na interne glasbene prireditve (akademije) privedle svoje spremljevalce.

[2] Prim. XX. člen Statutov Filharmonične družbe iz leta 1817, ki so se krili s tistimi iz 1801. in 1805. leta.

Šele statuti iz leta 1849 so odpravili to stanje in dovolili, da morejo postati člani družbe vsi zainteresirani ljudje brez razlike stanu in spola.[3] Odslej torej ženske niso bile le izvajalke (sedaj se uporablja naziv »wirklich ausübendes Mitglied«), marveč tudi poslušalke (»wirklich beitragendes Mitglied«).

Da bi zagotovili sistematiko in uspešnost dela, so statuti predvideli še celo vrsto drugih določb. Zahtevali so od izvajalcev, da se pc možnosti udeležujejo vsake vaje in da naj bo slednjih zaradi čim večje popolnosti izvedbe čim več. Vsebovali so natančna navodila, kako naj se vadijo, in zahtevali so, da se vsak instrumentalist natanko drži danih muzikalnih znakov. Nobene note ne sme svojevoljno podaljšati ali skrajšati, niti izpustiti nobene ligature. Ne sme uvajati nobenih okraskov tam, kjer jih ni. Ti predpisi iz 1805. leta nazorno pričajo, da so dirigenti s takimi razvadami, ki so se vlekle še iz časov baroka, z generalnim basom, ki je puščal izvajalcem mnogo svobode in kdaj pa kdaj na ta način izvedbo oddaljeval od osnovne skladateljeve zamisli, in z drugimi svojevoljnostmi, ki so bile posledica dosedanjega nesistematičnega dela, imeli še vedno mnogo težav. Te so bile toliko občutnejše, ker bi lahko škodovale tako kvaliteti kot značaju izvajanih klasicističnih skladb.[4]

Za uspešno dosego teh smotrov so filharmonični statuti določili trdno organizacijsko strukturo orkestra, ki so ga popolnoma podredili dirigentu. Slednji je mogel

---

[3] Prim. § 3 Statutov FD iz leta 1849.

[4] Gl. Instruktion für das Orchester der philharmonischen Gesellschaft in Laibach, ms., FA v NUK, Mus.

biti prvi violinist, tako imenovani koncertni mojster, kot ga poznamo v kasnejšem pomenu te besede. Vendar to ni bilo nujno. Mogel je biti tudi samostojna, na sodelovanje v orkestru nevezana oseba. Predpisi iz 1805. leta govorijo o tem obširno.[5] Dirigent ali kakor ga nazivajo »direktor orkestra«, je bil istoveten s prvim violinistom. Poleg njega sta bila najvažnejša v orkestru drugi violinist (Directeur der zweiten Violine) in violist. Ti trije naj bi bili v vseh stvareh soglasni in naj bi se medsebojno podpirali.

S prihodom Gašparja Maška v ljubljansko Filharmonično družbo se pojem direktorja orkestra še ni diferenciral. Tudi on je še bil tak direktor, ki je očitno poleg instrumentalistov vodil tudi pevce, kadar so le-ti bili potrebni, na primer v izvajanju oratorijev in kantat. Zdi se pa, da dobrih pevk in pevcev ni bilo na pretek,[6] saj za njih nihče ni skrbel posebej in še zdaleč ne tako kot za orkester, ki je imel spričo večje aktualnosti instrumentalne glasbe pomembnejšo vlogo. Mašek je imel o tem nekoliko drugačne predstave in tudi porajajoča se romantika je imela pri tem svoj delež. Z Maškom se 1821. leta ustanovi v okviru Filharmonične družbe pevska šola in on je v njej postal prvi učitelj in »kapelnik« (Capellmeister). Tako beremo v poročilih. Sedaj se poleg direktorja orkestra prvič pojavi kapelnik. V letu 1822 je še bil Mašek oboje. Ko pa je nato nehal biti direktor

---

[5] Prim. Statute FD iz leta 1805. Iz tega smemo sklepati, da je tudi J. B. Novak obvladal vsaj violino, verjetno celo zelo dobro, če je bil v letu 1799 res prvi violinist filharmoničnega orkestra. Zahteve so bile v tem smislu takrat, ko je on vodil orkester ali morda načeloval družbi, v bistvu iste kot 1805. leta.

[6] Prim. IB 1820, 201, 202.

orkestra, je ostal samo še kapelnik, medtem ko je orkester še vedno imel svojega direktorja. Med obema pojmoma je treba torej ločiti tako, da je eden predstavljal vodjo orkestra, drugi pa vodjo pevskega zbora. Ko je 1830. leta Mašek izgubil tudi to funkcijo, preneha z njim mesto kapelnika in ostane le mesto direktorja orkestra. Obe funkciji se združita spet šele z A. Nedvědom, zaradi katerega so določili, da je »Musik-Director zugleich Chormeister des Männerchores«. Potemtakem sta se leta 1862 spremenila tudi oba naziva. Iz direktorja orkestra je nastal glasbeni direktor, kapelnik se je preimenoval v zborovodjo.[7] Prvo spremembo so v tem smislu že najavili statuti iz leta 1849, ko sta se sicer za vodjo orkestra še dopuščala oba naziva: direktor orkestra ali glasbeni direktor (Orchester- oder Musikdirektor).[8]

Tak vodja orkestra ali bolje dirigent je lahko izhajal iz vrst ljubiteljev, diletantov, ki so se nesebično trudili za razcvet plemenitih stremljenj družbe in zato niso zahtevali nikakega plačila. Z naraščajočim glasbenim profesionalizmom pa se je to seveda vedno bolj spreminjalo. Z ene strani je orkester potreboval instrumentalistov, ki niso bili več samó ljubitelji, marveč že poklicni godbeniki in jih je morala Filharmonična družba kajpada plačevati. Začetek tega smo zabeležili že v času izpred 1800. Kasneje pa se je to še stopnjevalo v zvezi z diferenciacijo družbene fiziognomije in upadanjem nekdaj cvetočega ter blagozvenečega diletantizma, ki poslej dobiva čedalje izrazitejši prizvok, kakršnega poznamo za ta pojem tudi danes. Tako je morala Filharmonična družba najemati za

---

[7] Prim. Statute FD iz leta 1862.

[8] Gl. § 17 Statutov FD iz leta 1849.

izpopolnjevanje svojega orkestra tudi plačane instrumentaliste, kar nam potrjujejo seznami njenih dohodkov in izdatkov.[9]

Praksa za instrumentaliste je veljala tudi za dirigente oziroma direktorje orkestra. Spočetka so to za ljubitelje častno delo gotovo opravljali neplačani diletantje. Med njimi je bil eden izmed ustanoviteljev družbe, violinist Jellemitzky, ki ga navajajo za razdobje 1794—1800.[10] V letu 1799 navajajo tudi Janeza K. Novaka. V vrsto takih diletantov-direktorjev orkestra sodijo tudi Auerspergov uslužbenec Ignac Krombholz (Krompholz), gimnazijski profesor Jurij Eisler, Janez Jurij Pommer in Janez Jurij Altenburger.[11] Zdi se, da so bili vse do Maškovega vstopa v ljubljansko glasbeno življenje vodje filharmoničnega orkestra sami ljubitelji, nepoklicni muzikanti. Mašek je prevzel vodstvo orkestra verjetno že 1820. leta. Razni viri sicer pravijo, da je imel s Filharmonično družbo pogodbo le za glasbenega učitelja, namreč za delo v njeni pevski šoli, da pa je bil prvenstveno

---

[9] Gl. gradivo Fa, NUK, Mus.

[10] Prim. Keesbacher Fr., ibid., 123.

[11] Navedbe Radicsa (ibid., 88), Keesbacherja (ibid., 123) in ostalega gradiva, ki je na razpolago v preostalem arhivu FD, se v navajanju direktorjev za razdobje 1794—1822 zelo razhajajo. Po Keesbacherju naj bi bil Jellemitzky vodja orkestra za čas 1794—1800 (ibid., 123), po istem viru pa Novak »Music-Director« v letu 1799 (ibid., 122). Krombholza navaja Radics za 1804.leto, dočim ga Keesbacher sploh ne navaja. Eislerja navaja gradivo FA za 1817 in 1819, Keesbacher pa za 1801—1808 in 1814—1820 (ibid., 123). Pommerja in Altenburgerja omenja samo Keesbacher za čas od marca do decembra 1822, to je za vmesno razdobje med odhodom Maška z mesta vodje orkestra in nastopom Beneša. Keesbacher je gotovo imel za te podatke na razpolago vire, ki jih danes več nimamo. V primerjavi z Radicsevimi so njegova navajanja pogosto zanesljivejša.

kapelnik Stanovskega gledališča. Vendar slednje ni bilo institucija z neprekinjenim delom in stalnim osebjem, marveč se je ravnalo po pogodbah z raznimi gledališkimi družbami v stilu italijanskih stagion. Tako ni verjetno, da bi privabilo Maška iz Gradca ljubljansko Stanovsko gledališče, kakor trdijo nekateri pisci. Mnogo resničneje zveni, da je Maška pritegnila Filharmonična družba in se je šele od tod hkrati zaposlil kot kapelnik v Stanovskem gledališču, kadar ga je to potrebovalo, če ta ali ona operna družba ni imela lastnega kapelnika. Dosedanje razpravljanje to domnevo potrjuje.

Mašek je bil vodja filharmoničnega orkestra do marca 1822. leta. Odslej ga je do konca istega leta nadomestil Janez Jurij Altenburger, v začetku naslednjega leta pa je to mesto prevzel Jožef Beneš (Benesch). Ta je opravljal to delo do 1829. leta, ko je odšel iz Ljubljane in ga je nasledil Leopold Ledenik (Ledenig, Ledenigg). Mašek in Beneš sta bila poklicna in tako tudi plačana dirigenta. Za Beneša pravijo viri, da je bil »umetnik in skladatelj« (Tonkünstler und Compositeur).[12] Razen tega sta oba, Mašek in Beneš, prišla od drugod in torej nista bila domačina. Medtem je bil Ledenik enako kot vsi vodje filharmoničnega orkestra pred prihodom Maška in nastopom Beneša ljubitelj glasbe ter je nedvomno vodil orkester brezplačno. Treba je torej razlikovati med plačanimi in neplačanimi glasbeniki oziroma dirigenti, ki jih je imela ljubljanska Filharmcnična družba, se pravi med profesionalci in amaterji. To razliko so ostro začrtali tudi filharmonični statuti, ki so na primer v letu 1849 določili, da more biti član direkcije le tisti vodja orkestra,

---

[12] Gl. članske sezname FD od 1821 dalje, FA v NUK, Mus.

ki ni plačan. Taka praksa je bila bržkone tudi prej, ustreznih predpisov pa v statutih preteklega razdobja ni najti.

Kljub podrobnim določitvam in veliki skrbi vodstva seveda ni bilo mogoče filharmonični orkester izgraditi takoj in v celoti. Razloge sem nakazal že prej. Temeljni motiv vseh nevšečnosti, ki so spremljale ta prizadevanja, je bilo pomankanje lastnih, domačih sil. Ta je tudi vodil prve težnje za ustanovitev javne glasbene šole v Ljubljani in ne le propadanje cerkvene ter gledališke glasbe, kot navajajo ustrezni viri iz 1800., 1803. in 1805. leta ter kasneje. Zakaj neki bi Filharmonična družba tako vneto skrbela za omenjeno glasbeno šolo, če ne bi bila hkrati prepričana, da z njenim delovanjem ne bo reševala samo vprašanja izvajalnih kadrov za stolnico in Stanovsko gledališče, ampak tudi zase. Da lastnih izvajalcev nima dovolj, ji je bilo povsem jasno. Zato je morala najemati tuje glasbenike in take domače, ki kvalitetno morda niso ustrezali. Edini izhod je bilo torej pripravljanje potrebnih domačih instrumentalistov, kar pa je bilo mogoče le z ustanovitvijo glasbene šole. To in ne le tuji interesi ali zgolj funkcija vodilne glasbene institucije kranjske dežele je tudi narekovalo Filharmonični družbi, da sodeluje v pripravah za ustanovitev javne glasbene šole, da k slednji prispeva svoj delež in jo uresniči. Ko se je to zgodilo, pa problem filharmoničnega orkestra kljub temu ni bil rešen. Izkazalo se je namreč, da javna glasbena šola ni sposobna ustreči takim smotrom ne po značaju ne po delovnem krogu. Omejila se je bolj na glasbeno izobraževanje bodočih organistov in učiteljev kot na pripravljanje veščih instrumentalistov.

Stiska pa je bila v filharmoničnem orkestru bržkone velika. Čutila se je že prvi dve desetletji, odkar je obstajala družba. Enaka pa ves čas ni bila. O tem nas bo prepričalo delo, ki ga je opravljala Filharmonična družba na koncertnem polju. Čim bolj je napredoval razvoj glasbene umetnosti, toliko bolj so se širile tudi naloge, zahteve po kvaliteti in izpopolnitvi ter s tem tudi problemi filharmoničnega orkestra. Poročilo iz leta 1820 pripoveduje o ovirah, na katere je zadevala v svojem udejstvovanju Filharmonična družba, in omenja, da je ta v zadnjih dveh letih izgubila zelo uvaževane člane. Tako so na primer obcisti godbe ljubljanske garnizije odšli s svojim regimentcm v Italijo in nadomestila očitno ni bilo.[13] To je kajpak filharmonični orkester v delu zelo ohromilo, pa je kljub temu nadaljeval s svojimi prizadevanji in tudi pomagal Stanovskemu gledališču, da je moglo izvajati nove in večje opere ter jih posredovati ljubljanskemu občinstvu. V kongresnem letu 1821 se je to stanje sicer trenutno izboljšalo. V teh mesecih je bila namreč poleg nemškega gledališča najeta tudi italijanska operna stagiona iz Benetk in Milana, sodelovala pa je še vcjaška godba infanterijskega regimenta barona Wimpfena iz Celovca in poleg nje so prišli v ljubljansko mesto še mnogi tuji umetniki. Poročila trdijo, da je bilo v tem letu precej, baje še preveč violinistov, violistov, čelistov, kontrabasistov, flavtistov, klarinetistov, fagotistov, hornistov, trompetistov in pavkistov.[14] Takrat morda res. Z odhodom visokih političnih osebnosti pa se je Ljub-

[13] IB 1820, št. 50.

[14] Prim. Radics P., ibid., 139, 147.

ljana po kongresu tudi glasbeno precèj izpraznila in spet so se pojavile prejšnje težave.

To razberemo iz vloge, ki jo je že leta 1822 Filharmonična družba naslovila na ljubljanski magistrat in v njej prosila za podporo, da bi mogla odpreti lastno instrumentalno šolo.[15] Iz nje izvemo, da se kaže pomanjkanje instrumentalistov že odtlej, ko so jezuiti po razpustu svojega reda (1773) morali prenehati s svojo skrbjo za njih. Doslej sc namreč vabili glasbene gojence (alumne) s Češkega in jih štipendirali zato, da bi oskrbeli šentjakobsko cerkev z godali in pihali. Po 1773. letu so te glasbene štipendije prešle v javni fond, iz katerega so podeljevali podpore drugim gojencem, ki niso imeli z glasbo nobenega opravka. Tako se je pomanjkanje instrumentalistov poznalo vedno bolj in zaradi tega si je ljubljanski lovski zbor ustanovil celó lastno glasbeno šolo za pihala in trobila. V njej naj bi se izučili glasbe sinovi očetov, ki so pripadali temu zboru. Ko naj bi ta šola začela z delom, pa bajè v njo očetje niso hoteli poslati svojih otrok z utemeljitvijo, da glasba napravi ljudi malopridne.[16]

Ko torej ne diletanti ne člani vojaških godb ne razni drugi glasbeniki, ki so bili na razpolago, niso mogli premagati težav in zadostiti potrebam, je Filharmonična družba videla edino rešitev v tem, da si ustanovi lastno instrumentalno šolo, ki naj bi bila podobna tisti na Reki in popolnoma neodvisna od glavne šole (normalke), v katero je bila vključena ljubljanska javna glasbena šola.

---

[15] Prim. gradivo FA v NUK, Mus.; Keesbacher Fr., ibid., 67 do 71.

[16] Prim. Keesbacher Fr., ibid., 68.

Nastavil naj bi se učitelj, ki bi poučeval pihala in orgle, sodeloval v orkestru, stolni in šentjakobski cerkvi ter gledališču, in bi bil tudi kapelnik, ki bi mogel sestaviti ter voditi orkester za cerkvene in druge potrebe. Stroške pa bi za to nosili magistrat, stolni kapitelj, Filharmonična družba in meščanski strelci (bürgerliches Schützenkorp), ki so si tudi želeli ustanoviti lastno godbo. V letu 1822 pa Filharmonična družba ni našla za svoje težnje razumevanja in podpore ter tudi ne kasneje. Zato si je l. 1826 ustanovila instrumentalno šolo s svojimi sredstvi. Godala je učil Beneš in pihala J. Wagner, oba v razdobju 1826 do 1828. Ta šola pa ni bila stalna, ampak se je prekinjala in obnavljala tako, kot so prihajali in odhajali sposobni učitelji.

Tako rekoč od prvega vstopa v življenje, se pravi od 1794. leta dalje, si je Filharmonična družba prizadevala, da bi ustvarila soliden, stalen orkester. Ohranjeni podatki dokazujejo njeno težnjo, da bi domačim ljubiteljem glasbe čimprej in v čim večjem številu priključila tudi domače poklicne godbenike, s čimer bi se postopoma zmanjševala potreba po nestalnih tujih izvajalcih. Tega sicer ni dosegla ne v prvih desetletjih svojega obstoja ne v celoti nikoli kasneje. Njena skrb v naznačeni smeri pa kaže, da je svojo nalogo razumela, namreč da je orkester, čim popolnejši orkester tista osnova, brez katere ne bi mogla nikoli uresničiti smotrov, zaradi katerih je v resnici nastala. V nasprotnem primeru bi bili brez pomena tudi predpisi, ki so določali, da morajo biti vsak teden skozi vse leto zaključene akademije za člane, čemur so lahko prisostvovali le še odlični tujci ali ljubitelji glasbe, ki jih je uvedel kak član družbe, in vsakega četrt leta javna akademija (freye Academie), ki je bila namenjena pre-

bivalstvu in na katero je mogel vsak član povabiti eno moško ali žensko osebo.[17] Program, ki si ga je Filharmonična družba zastavila in tudi izvajala, je tako bil zelo obsežen ter je s tehnične strani nudil mnogo možnosti za uspešno uveljavljanje stilne miselnosti, ki jo je zastopala glasbena klasika. Omenjene glasbene prireditve pa so skrbele za to, da bi se ta miselnost utrdila tako, da bi v zaželenem smislu usmerila estetski okus poslušalcev.

Četudi pomeni nastop Filharmonične družbe v primeri z dosedanjim stanjem in posebej z delovnim področjem Academiae Philharmonicorum prehod v nov čas, iz baroka odnosno rokokoja v klasiko, in prenos glasbe iz rok plemstva v roke meščanstva, pa nastalih sprememb še vedno ne moremo razlagati kot popularizacijo glasbene umetnosti v širšem smislu besede. Za nekaj takega tudi splošna družbena struktura tedanjega slovenskega ozemlja in zlasti Ljubljane še ni bila primerna ter so se v ta namen pogoji večali šele počasi in postopoma. To je odsevalo tudi iz statutov Filharmonične družbe, kolikor so se ti nanašali na vprašanje sprejemanja članov in prisostvovanja glasbenim prireditvam. Obiskovanje tako imenovanih akademij je bilo dejansko zelo omejeno, tudi ko je šlo za javne koncerte, ki so šele mnogo kasneje postali zares javni. Tako se zdi, da je Filharmonična družba z omenjenimi omejitvami, ki vsakomur niso dovolile poslušanja, v nekem smislu tudi sama ovirala širjenje nove, klasicistične glasbene umetnosti in s tem prav tako s svoje strani, čeprav nehoté podpirala vplivnost operne ter zmote cerkvene glasbe. Če bi bile omejitve manjše in bolj širokosrčne, bi utegnil biti dotok poslušalcev večji, kar

---

[17] Prim. člene XVII, XVIII in XXVI statutov za leto 1817.

bi nedvomno ugodno vplivalo na širše množice in na njihov odnos do novih glasbenih pojavov ter bi omogočilo kritičnejše presojanje iztekajoče se preteklosti, v primerjavi z glasbeno klasiko pa korist slednje.

Vendar smemo domnevati, da je imela Filharmonična družba za prikazane omejitve razloge. Teh ni mogoče iskati toliko v tedanjih dvoranah, ki so služile za koncertne namene in so bile za Ljubljano konec XVIII. in začetka XIX. stoletja še kar dovolj prostorne. Saj je stara filharmonična dvorana lahko sprejela okrog 550, redutna dvorana kranjskih deželnih stanov — nekdanja gledališka dvorana jezuitov — okrog 160 in viteška dvorana križevniškega samostana okrog 350 poslušalcev. Šentjakobska in stolna cerkev, kjer so se izvajali oratoriji, pa sta bili še mnogo prostornejši. Razlogi so bili torej drugje in bilo jih je več.

Predvsem ne smemo prezreti dejstva, da so bile stanovske razlike kljub nastopajočim novim družbenim tendencam še vedno zelo občutne in so se kazale tudi v posameznih socialnih razredih samih. Krog glasbenega občinstva je še bil razmeroma ozek. Še vedno je vladalo naziranje, da je glasba namenjena samo izbrancem. S prosvetljenci porojena misel, da temu ni tako in je treba nuditi glasbo čim širšim množicam, je v avstrijskih deželah vzporedno z drugimi naprednimi idejami zmagovala počasneje kot v deželah evropskega Zahoda. Tako tudi ljubljanska Filharmonična družba več desetletij ni na stežaj odpirala vrat koncertnih dvoran in je za precejšnje razdobje upoštevala zgolj tiste poslušalce, ki jih je štela v družbenem in glasbenem pogledu za primerne, da prisostvujejo njenim prireditvam, koncertom in akademijam. Z današnjega vidika se to zdi nerazumljivo in

neupravičeno. Tedaj, pred nekaj več ali manj kot stopetdeset leti, pa je tako gledanje ustrezalo tedanjemu pojmovanju o glasbeni nadarjenosti in publiki ter nazorom vladajočega sistema o ureditvi njegovim koristim primerne družbene fiziognomije. Četudi je bilo poslušalcev filharmoničnih koncertov relativno malo, pa so ti vendarle tvorili trdno, glasbeno dokaj izobraženo celoto, ki se je očitno navduševala za nove dogodke v glasbeni umetnosti in je mogla storiti marsikaj za njihovo utrditev v glasbenem življenju ljubljanskega mesta.

Podobni momenti kot gledé poslušalcev so vodili Filharmonično družbo tudi pri sprejemanju članov. Ta podobnost je toliko očitnejša, če upoštevamo, da so tako imenovani poslušajoči člani bili jedro poslušalcev. Predpisi, ki so jih vsebovali statuti, so že sami direktivno izoblikovali podobo vseh članov, izvajalcev in poslušalcev. Njim ustrezno se je v Filharmonični družbi zbirala in zbrala glasbena in družbena elita ljubljanskega plemstva, meščanstva, duhovščine in vojaštva, ki je bila spočetka še precej maloštevilna, kasneje pa se je v zvezi z naraščanjem družbinega ugleda vedno bolj večala. Poleg vodilnih ustanoviteljev Filharmonične družbe najdemo ob vstopu v XIX. stoletje med člani skoraj vse pomembne osebnosti ljubljanskega kulturnega in posebej glasbenega življenja, tako barona Žigo Zoisa, Alojza Canala, Franca Duška, Antona Höllerja in Janeza K. Novaka, pa tudi nekdanjega deželnega pavkista Franca Skarnizla, ki se mu je še pridružil na Dunaju živeči, prej v Ljubljani delujoči deželni trobentač Volbenk (Wolfgang) Schmidt (Schmith, Schmitt). V naslednjih letih se poleg teh pojavijo še mnoga druga zanimiva ali pomembna imena: tenorist italijanske opere in kasnejši dvorni pevec Giulio Radicchi

(Radicki, Radickj), učitelj na javni glasbeni šoli Franc Sokoll, Gašpar Mašek in njegova žena Amalija, gubernijski uradnik Anton Ahčin (Achtschin), neki Alojz Pešek (Peschek), ki je poučeval kitaro, Jurij Likar (Licker), ki je skrbel za muzikalije in instrumente filharmoničnega orkestra, idrijski organist Viktor Roba, Beneš, Wagner in še drugi bolj ali manj znani glasbeniki ter ljubitelji, ki jih je mikal čar glasbene umetnosti in so se zaradi tega posredno ali neposredno navezali na Filharmonično družbo.[18]

Posebej pa je značilno, da srečujemo med člani ljubljanske Filharmonične družbe poleg Žige Zoisa tudi Valentina Vodnika, Blaža Potočnika, Gregorja Riharja in Matijo Čopa. Čop je naveden v letu 1835, ko je že 6. julija istega leta utonil. Posamezne izmed navedenih osebnosti slovenskega preporoda, glasbe in kulture nasploh najdemo v članskih seznamih do srede tridesetih let preteklega stoletja, nekatere tudi kasneje. Njihova vključitev v Filharmonično družbo potrjuje misel, ki sem jo svojčas že nakazal in z nekaterih strani tudi osvetlil: da je to glasbeno združenje imelo prva desetletja svojega življenja kozmopolitski značaj in ni zasledovalo nemških nacionalističnih smotrov, ki so se začeli razvijati šele z odločnejšim nastopom slovenskega narodnostnega gibanja in njegovo idejno jasno ter zavestno borbo za postopno pridobitev nacionalnih, ekonomskih in političnih pravic Slovencev, s katerimi je povezano tudi ustvarjanje samostojne slovenske kulture. Prej pa med filharmoničnimi člani slovenskega in nemškega narodnostnega porekla ni bilo ne razlik ne prepadov in ne sporov. Kaj bi sicer

---

[18] Prim. članske sezname FD do 1835, FA v NUK, Mus.

v takem društvu delali ljudje kot so bili Zois, Vodnik in Čop! Ko se je okrog revolucijskega 1848. leta zaključevalo in po 1860. letu tudi zaključilo to mirno sožitje, ki je koristilo napredku glasbenega življenja na Slovenskem, in je Filharmonična družba zaradi nasprotovanja slovenskemu narodnemu prebujenju zamenjala svoj glasbeni prapor s političnim v službi germanizacije, pa se začenja njen umetniški razkroj in propad.

Ljubljanski Filharmonični družbi je ob zatonu XVIII. in v prvih desetletjih XIX. stoletja uspelo ustvariti tehnične temelje, na katerih je priklicala v življenje svojo vodilno misel: novo klasicistično stilnost. Četudi so bile čvire močne in nasprotja izrazita, pa so bile spodbude še močnejše. Pogoji so bili tu in jih je bilo treba le izkoristiti. Prvi uspehi so se pokazali, še preden se je pisalo leto 1800. Povsod, ustvarjalno in poustvarjalno je začelo brsteti mlado življenje. Ob prelomu stoletij pa je postalo še živahnejše in polnejše, razcvetalo se je na široko in obetalo bogate sadove.

UTRDITEV IN VZPON

POUSTVARJALNI POLET

Viri za podrobno osvetlitev koncertne reprodukcije na Slovenskem oziroma bolje v Ljubljani pod koncem XVIII. in v začetnem poldrugem desetletju XIX. stoletja so kaj skopi. Dnevni tisk še ni redno beležil glasbenih prireditev, toliko manj, ker so bile interne in javne akademije Filharmonične družbe načeloma zaključene in dostopne le članom ali povabljencem. Brez posebnih vabil se jih ni mogel udeležiti kdorkoli. Zato tudi naznanila v časnikih niso bila potrebna kakor pri gledaliških upri-zcritvah, ki so bile namenjene mnogo širšemu krogu gledalcev in poslušalcev. Poročila o njihovem poteku so cbjavljali le takrat, ko so te akademije priredili v čast raznim visokim csebam ali v dobrodelne namene, ali ko so spričo širšega značaja sporeda vendarle nekoliko bolj odprli vrata poslušalcem. Zaradi tega izvemo, da so lordu Nelsonu na njegovi poti skozi Ljubljano sredi avgusta 1800 priredili »glasbeno akademijo«,[1] ki jo je ta poslušal v družbi »z mylordom in mylady Hamilton«. Filharmoniki so ob tej priliki izvedli »slovečo, na Angleškem zloženo simfonijo«, s katero je porcčevalec gotovo mislil Josepha Haydna »Vojaško simfonijo«, nato pa so »z izrednim čustvom in veliko natančnostjo« predstavili ita-

[1] LZg 1800, št. 66.

lijansko arijo »La virtú brittana«.[2] Nelson se je bajè zelo povoljno izrazil o uspehu diletantov, to je ljubljanskega filharmoničnega orkestra, ki je mogel edini biti izvajalec, četudi to ni posebej omenjeno. Iz podobnega razloga so se ohranila poročila o akademijah, ki jih je Filharmonična družba priredila v dobro ranjencem, za kar se je na primer 23. maja 1801 zahvalil grof Bellegarde iz Padove prek ljubljanskega deželnega glavarstva.[3]

Tisk tudi ni pozabil omeniti regat na Ljubljanici, ki jih je Filharmonična družba še vedno organizirala.[4] Četudi se je idejno kar najbolj izogibala tradicije, vendar ni kar tako mogla prezreti udomačenih in priljubljenih poletnih zabav ljubljanskih prebivalcev. V ta namen jim je s svojimi instrumentalisti oskrbela serenade, ki so jih izvajali na posebnem, lepo razsvetljenem »glasbenem« čolnu. Kajpada, ob takih priložnostih tudi »turška godba« ni manjkala.

Tu in tam zasledimo še nekaj sorodnih poročil, med njimi tudi o izvedbi Haydnove »Maše v c-duru«, ki jo je skladatelj poklonil Filharmonični družbi, ko ga je ta izbrala za častnega člana. Filharmoniki so jo baje izvedli izvrstno.[5] Sicer pa so sporedi, iz katerih bi posneli kaj več o filharmoničnih glasbenih prireditvah, redki. Malo

---

[2] Prim. Blätter aus Krain, 1862, 155; Steska V., Nelson v Ljubljani, IMK 1905/XV, 170.

[3] V ustreznem aktu je zapisano, da se Bellegarde zahvaljuje za »edle Handlung einer Verehrungswürdigen Gesellschaft von Adelischen und Bürgern der Stadt Laibacs, welche aus wahren patriotischen Eifer, und guten Herzen zum Vortheil der blassirten Krieger eine musikalische Accademie heranlasste ...« Prim. gradivo FA v NUK, Mus., in LZg z dne 31. avgusta 1801.

[4] Prim. LZg 1803, št. 62.

[5] LZg 1800, št. 105.

se jih je ohranilo, četudi je jasno, da so bile te akademije ali kakor so se že imenovale filharmonične koncertne produkcije, zelo pogostne. To nam izpričujejo ustrezna določila v statutih, ki so jih gotovo upoštevali in se ravnali po njih. Prekinjala jih je le francoska zasedba v letih 1797 in 1805 ter zlasti vključitev v »Ilirske province«, ki so poleg Kranjske obsegale še Primorje, Dalmacijo ter del Koroške in Tirolske. V teh mesecih in letih je bila kontinuiteta načrtnih glasbenih prizadevanj Filharmonične družbe močno prizadeta, kar pa ni spremenilo idejne linije programske politike.

Pomanjkljive vire pa deloma izpopolnjuje seznam skladb filharmoničnega arhiva za leta 1794—1804. Ni dvoma, da so se simfonije, ouverture, koncerti, oratoriji, komorna in razna druga dela na družbinih akademijah tudi izvajale. Za nekatere nam je to povsem znano. Tako za Haydnovo »Stvarjenje«, ki je doživelo ljubljanski krst konec decembra 1801.[6] Ali za »une grande Simphonie de Beethoven«, ki se je izvedla 8. januarja 1811 poleg vrste drugih skladb, med katerimi so bile tudi ouvertura iz Mozartove opere »La clemenza di Tito«, neka Paisiellova arija z zborom ter »Concertino« z obligatno flavto, klarinetom in violino skladatelja Franza Krommerja, ki je bil po rodu iz Kamenic na Moravskem. Kajpak, ta koncert so morali izvesti ljubljanski filharmoniki, četudi se je njihova družba zagrnila v kulturni molk. Katera je bila ta Beethovnova simfonija, ki jo omenja spored, bi bilo težko reči. Dotlej jih je veliki mojster napisal šest izmed znanih devetih. Vsako ugibanje v tej smeri bi bilo odveč in ne bi privedlo k rešitvi. Brez podlage bi bila
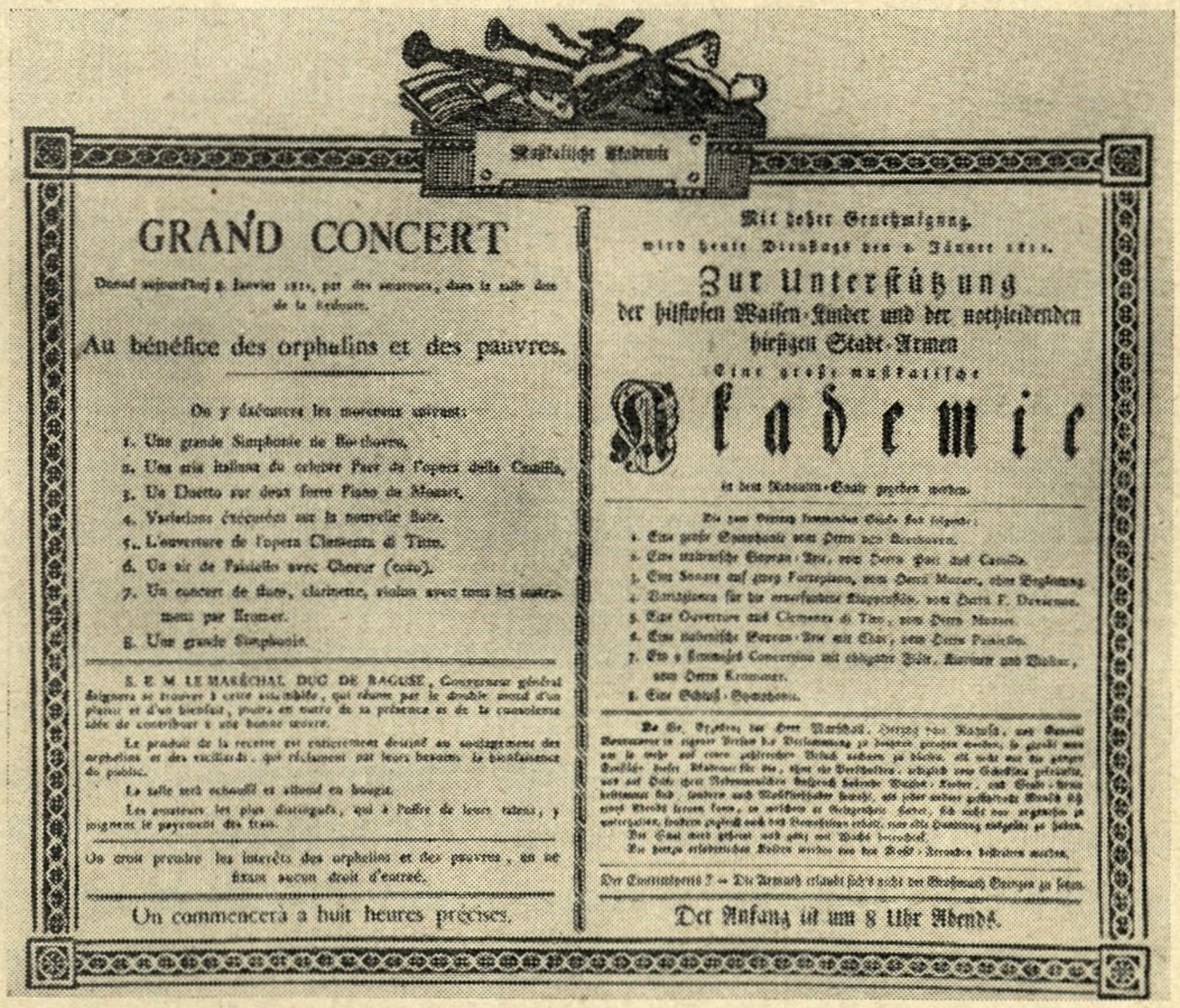
[6] LZg z dne 29. decembra 1801.

tudi domneva, da je bila morda »Eroica« spričo njene idejne zveze z Napoleonom Bonapartejem. »Velika« pa bi mogla biti katerakoli izmed prvih šest Beethovnovih simfonij.

Poleg Beethovna, Haydna in Mozarta so bili na sporedih filharmoničnih akademij tudi drugi skladatelji. Vsaj oni, ki jih navaja omenjeni seznam skladb, tako med njimi na primer Dittersdorf, Pleyel, Gluck, Cherubini, Salieri, Mysliveček. In še ostali iz tega seznama, pa mnogi, katerih dela so obogatila filharmonični arhiv po 1804. letu in natančnejši podatki o njih niso znani. Že iz tega, kar vemo, je popolnoma razvidno, da je bila osnova programske politike filharmoničnih koncertov izrazito klasicistična, četudi so sporedi še obsegali skladbe iz bolj ali manj neposredne preteklosti. Le-te pa se je kljub približevanju novi miselnosti še vedno držala patina baroka in rokokoja, ali pa so včasih za koncesijo občinstvu segli v bogato zakladnico italijanske opere buffe. Vendar so načelno jasno sledili svojemu temeljnemu smotru v skladu s filharmoničnimi statuti. Tem pa je bil namen koncertnih prireditev plemenitenje čustev z izvrstnimi deli glasbene umetnosti ter povzdiga okusa s kvalitetnimi izvedbami.

Menda dokaj bujna rast glasbene klasike v prvih petnajstih letih Filharmonične družbe se je v času »Ilirskih provinc« v glavnem ustavila. Pa ne le to. Zaradi nedelavnosti filharmoničnega orkestra je morala celó nazadovati, saj ni bilo nikogar, ki bi jo gojil dalje ali se trudil, da bi jo obdržal vsaj na tisti višini, na kateri je bila v trenutku tretje francoske zasedbe 1809. leta. Kot drugod, tudi v slovenskem glasbenem življenju niso odmevale napredne francoske ideje tako, kakor bi utegnili

pričakovati. V glasbi še mnogo manj, saj je bila dunajska klasika z Beethovnom na čelu v tem razdobju najnaprednejša v Evropi ter so se francoski skladatelji kljub prvenstvu revolucionarnih idej, ki so jih obkrožale, lahko učili od nje in ne narobe.



Musikalische Akademie

GRAND CONCERT

Donné aujourd'hui 9. Janvier 1811, par des amateurs, dans la salle dite de la Redoute.

Au bénéfice des orphelins et des pauvres.

On y éxécutera les morceaux suivans:

1. Une grande Simphonie de Beethoven.
2. Un air italien du celebre Paer de l'opera della Camilla.
3. Un Duetto sur deux forte Piano de Mozart.
4. Variations éxécutées sur la nouvelle flute.
5. L'ouverture de l'opera Clemenza di Tito.
6. Un air de Paisiello avec Chœur (coro).
7. Un concert de flute, clarinette, violon avec tous les instrumens par Kramer.
8. Une grande Simphonie.

S. E. M. LE MARÉCHAL DUC DE RAGUSE, Gouverneur général daignera se trouver à cette assemblée, qui réunit par le double accord d'un plaisir et d'un bienfait, prouvera en outre de sa présence et de la convenance idée de contribuer à nos bonnes œuvres.

Le produit de la recette est entierement destiné au soulagement des orphelins et des vieillards, qui réclament par leurs besoins la bienfaisance du public.

La salle sera echauffé et allumé en bougie.

Les amateurs les plus distingués, qui à l'aide de leurs talens, y joignent le payement des frais.

On croit prouver les interêts des orphelins et des pauvres, en ne faisant aucun droit d'entrée.

On commencera a huit heures précises.

Mit hoher Genehmigung

wird heute Dienstags den 8. Jänner 1811.

Zur Unterstützung

der hilflosen Waisen-Kinder und der nothleidenden hiesigen Stadt-Armen

Eine große musikalische

Akademie

in dem Redoute-Saale gegeben werden.

Die zum Vortrag kommenden Stücke sind folgende:

1. Eine große Symphonie von Herrn von Beethoven.
2. Eine italienische Singen-Arie, von Herrn Paer aus Camilla.
3. Ein Duetto auf zwey Fortepiano, von Herrn Mozart, ohne Begleitung.
4. Variationen für die neuerfundene Klappenflöte, von Herrn F. Demmer.
5. Eine Ouverture aus Clemenza di Tito, von Herrn Mozart.
6. Eine italienische Singen-Arie mit Chor, von Herrn Paisiello.
7. Ein a Emmajet Concertino mit obligater Flöte, Klarinett und Violine, von Herrn Kramer.
8. Eine Schluß-Symphonie.

Se. Exzellenz der Herr Marschall, Herzog von Ragusa, mit Gnaden Allerhöchstdenenselben die Versammlung zu beehren geruhen, so gewiß man an diesem auf einen wohlthätigen Zweck sicheren Vereine nehmen zu dürfen, als auch auf den gütigen Beifall dieser Akademie für die, ohne die Vorstellung, erhaltene Einladung gerechnet, und auf Ihre schon Rühmenswürdigen Gesinnungen bedachte Wiener-Kinder, und Stadt-Armen hilfreichen Sinn, sondern auch Wohlthätigkeit beruht, als jeder andere gesammelte Kreutzer die eigene Kasse, so wohlthätig er Gelegenheit hatte, die nicht nur angenehm zu unterhalten, sondern zugleich auch den Menschheiten erhöht, nun alle Hindernisse entfernt zu haben.

Der Saal wird geheizt und ganz mit Wachs beleuchtet.

Die ganze orchestrische Musik wird von der Stadt-Kapelle besorget werden.

Der Eintrittspreis ist — Die Armuth erlaubt hier nicht den Großmuth Europa zu sein.

Der Anfang ist um 8 Uhr Abends.

Letak za koncert 1811. leta

Zastoj se je po odhodu Francozov iz Ljubljane in cstalega zasedenega slovenskega ozemlja zelo čutil. Kako naj bi si sicer razložili dejstvo, da se filharmonični orkester pod tem naslovom ne v preostalem 1814. in ne v 1815. letu sploh ni pojavil. V začetku novembra 1814 beremo, da je bil v Ljubljani velik koncert »glasbenega

društva, ki se je ustanovilo za podpiranje invalidskega fonda« (zur Unterstützung des österreichischen Invaliden-Fonds sich gebildete Musikverein). Kakšno je bilo to glasbeno društvo, ki je obetalo glasbeno in deklamatorično prireditev in za katerega so se podpisali Jožef Luzac, Karl de Zur in Karl T. Nittel? Je bilo mar istovetno s Filharmonično družbo ali je bilo kaj povsem novega? Iz pcdaktov sodimo, da je živelo le malo časa. Takrat je sicer izvedlo program, čigar podrobnosti pa niso znane. Na prireditvi je sodelovalo petdeset diletantov, ki so menda dobro odigrali glasbena dela. Sodelovala je tudi neka pevka, ki je s čistim in umetniškim predvajanjem dosegla velik uspeh in potrdila sloves, po katerem je kot dovršena umetnica bila znamenita že prej.[7] Kdo je bila ta pevka, poročilo ne pové. Odslej pa nikoli ni bilo več slišati o novem glasbenem društvu. Domnevamo lahko, da se je ustanovilo samo priložnostno za izvedbo nakazanega namena, kasneje pa sploh ni več bilo potrebno, ali da se je iz vrst filharmoničnih članov pokazala težnja po ustanovitvi novega združenja, ali da se je Filharmonična družba sama želela reorganizirati, kar pa bi najbrž bilo razvidno iz omenjenega dopisa, ali pa da pod svojim naslovom zaradi znižanja izvajalne kvalitete lastnega orkestra ni hotela nastopiti. Zadnja možnost se zdi najverjetnejša. O njej in še posebej o cstalih treh možnostih pa manjka sleherno gradivo, ki bi moglo potrditi katerokoli izmed nakazanih domnev. Vsekakor o filharmoničnem orkestru ni bilo zaenkrat nič slišati. Tudi ko so proslavljali vkorakanje združenih vojská v Pariz, so to storili le

---

[7] Prim. LZg 1814, št. 74 in 81.

v obliki serenade s turško godbo, ki jo je oskrbel takrat v Ljubljani bivajoči regiment Vacquant.[8]

V molčanju, ki je trajalo še dokaj dolgo po koncu »Ilirskih provinc«, pa se je filharmonični orkester spet znašel. Po zaslugi skrbnega Janeza K. Novaka se je znova dvignil in vzpel, z njim pa glasbena klasika, ki je spet vzcvetela in zavladala v sporedih filharmoničnih koncertov. Bogata koncertna sezona 1816. leta to dokazuje zelo prepričevalno. Filharmonični orkester je s sodelovanjem godbenikov infanterijskega regimenta markiza Lusingnana izvedel dolgo vrsto skladb. Med avtorji so bili najmočneje zastopani Beethoven, Haydn in Mozart: Beethoven s simfonijama v d- in c-duru ter z ouverturo iz »Coriolana«, Haydn s »Simfonijo v d-duru« in z »Vojaško simfonijo«, Mozart s »Koncertom za klarinet«, »Kvintetom v b-duru«, »Simfonijo v c-duru« in z ouverturo k »Don Juanu«. Poleg teh so bila obsežno zastopana tudi dela skladateljev, ki so bili blizu klasicistični stilnosti, tako Hummel, Pleyel, Winter, Weigl in mnogi drugi, pa seveda prav tako standardne točke iz zakladnice opere buffe avtorjev kot so bili Cimarosa, Portogallo (Portugal da Fonseca), Generali. Potemtakem je bila vodilna vloga odločno v rokah glasbene klasike.[9]

Ta linija se je nadaljevala tudi v naslednjih letih, ko postajajo poročila o ljubljanskih koncertih čedalje bolj izčrpna. V letu 1817 so bila Beethovnova, Mozartova in Haydnova dela še številnejša. Poleg simfoničnih so mogli poslušalci uživati tudi Mozartove in Beethovnove komorne skladbe. Ostalim skladateljem pa se pridružijo še

---

[8] Prim. gradivo FA v NUK, Mus.

[9] Prim. programe filharmoničnih koncertov, FA v NUK, Mus.

tisti, ki so bili doslej tu manj poznani, na primer mladi Ignaz Moscheles in Gioacchino Rossini, ki je kljub bore petindvajsetim letom že imel uspeh za uspehom. Na Slovenskem je bil prav tako popularen in doslej vedno pogosteje na sporedih filharmoničnih koncertov. Ti so nasploh redno vključevali poleg simfonij in komornih skladb tudi ouverture, koncerte, arije s spremljevanjem orkestra, klavirske skladbe in dela za solistične instrumente z orkestrom. Bili so zanimivi, pisani v izbiri posameznih točk, pa so skušali vselej ohraniti neki stilni okvir, vsaj kolikor je bilo to izvedljivo, pa tako, da je bil naglas na klasicističnem stilu.

Poslej se je podoba filharmoničnih sporedov spreminjala le malo. V glavnem so jih sestavljala dela že omenjenih skladateljev, ki pa so se v izbiri zelo menjavala in prinašala vedno kaj novega. Tako so na primer Ljubljančani leta 1818 poslušali tudi Beethovnovega »Egmonta«, »Variacije in rondo« za klavir in ouverturo k »Fideliu« in še marsikaj drugega. Pogosto manjkajo na sporedih podrobne označbe, iz katerih bi bilo videti, katere bi bile po vrsti simfonije, kvarteti, kvinteti in druge skladbe posameznih skladateljev. To moti toliko, kolikor ni mogoče ali je vsaj teže določiti programe v vsej preciznosti. Splošna tendenca sporedov pa je kljub temu popolnoma jasna: hoteli so biti kvalitetni, privlačni in sodobni. Če sklepamo iz storjenega dela, jim je to tudi uspelo.

Nekak odklon od klasicistične linije opazimo prvič v 1819. letu, ko so italijanski skladatelji zastopani močneje in sta Beethoven in Mozart bolj v ozadju. Vendar je tudi gradivo za to leto pomanjkljivo, enako za 1820. Zato ni mogoče reči z vso gotovostjo, ali gre res že za

zavesten odklon ali ne. Bogato, prav razkošno pa je bilo ljubljansko koncertno življenje v kongresnem letu 1821, ko je Filharmonična družba poleg običajnih tedenskih akademij organizirala še štiri velike glasbene prireditve. Poleg dosedanjih skladateljev še srečujemo na sporedih kongresnih koncertov mnoge druge skladatelje, kot so bili sloveči tvorec violinskih skladb Jacques Joseph Rode, nadarjeni kapelnik gledališča v Bruxellesu Jean Engelbert Pauwells, soustanovitelj pariškega konservatorija in v svojem času znameniti skladatelj Etienne Nicolas Méhul, Jožef Beneš, učenec upoštevanega dunajskega komornega glasbenika Župančiča (Schuppanzigh) Joseph Mayseder, Méhulov tekmec Gasparo Spontini in drugi.[10] V istem letu je Filharmonična družba s svojimi močmi izvedla tudi Haydnove »Letne čase« in »Sedem poslednjih besedi«, Beethovnov oratorij »Kristus na Oljski gori« in Mozartov »Requiem«. Poročila pravijo, da je imel orkester tedaj 100 godbenikov in zbor 40 pevcev.[11] Slednji so bili gotovo iz Maškove pevske šole. Nastopili so tudi, ko so na nekem koncertu izvajali arijo za sopran in zbor iz Rossinijevega »Tancreda«. Izvajalci v filharmoničnem orkestru pa kajpak niso bili samo domači, recimo redni člani tega korpusa, marveč v znatni meri tudi gostje, ki so pripadali vojaški godbi ali gledališkemu orkestru nastopajočih opernih družb.

Pisec poročila o filharmoničnem orkestru 22. aprila leta 1821 ni pozabil naglasiti, da so bile na programu samo nemške kompozicije in so sodelovali samo nemški

---

[10] Prim. IB 1821, št. 11, 41—42.

[11] Gl. Schulz E., Zweihundert Jahre im Dienste der Tonkunst, AZ LXXII, 118.

umetniki. Čisti dohodek koncerta je bil namreč namenjen postavitvi spomenika Mozartu in Haydnu na Dunaju. Menda je iz tega razloga, pa tudi zato, ker so nemške nacionalistične tendence postajale spričo političnih dogodkov nekoliko aktivnejše, ta glasbena prireditev bila »majhen prisrčen praznik nemških umetnikov in umetnosti« in z njo je Filharmonična družba »prispevala uresničenju lepih idej cesarskega mesta«[12] Nepodpisani poročevalec se je sicer nekoliko zmotil: poleg Mozartovih ouvertur iz »Titusa« in »Čarobne piščali« ter C. Bergovih »Variacij za klavir« je bila izvedena tudi cavatina iz Rossinijevega »Seviljskega brivca«, ki jo je pela Amalija Maškova, dirigiral pa gotovo Gašpar Mašek. Rossini in Amalija ter Gašpar Mašek pa niso bili nemškega rodu. Že to dejstvo seveda postavlja verodostojnost omenjenega poročila v drugačno luč in mu več ne daje resne vrednosti.

Klasicistična linija je bila izrazita v ljubljanskih koncertnih sporedih nekako do 1822. leta, ko so se začele v njih odločneje kazati nove stilne tendence. Tako je glasbena klasika v polnem pomenu besede obvladovala koncertno življenje na Slovenskem v razdobju 1800—1822. Če ta čas zajamemo v širšem merilu, bi ga začeli lahko tudi s 1794. letom. Takrat si je namreč Filharmonična družba nabavila med drugim za svoj arhiv tudi neki Beethovnov kvintet, ki ga je po vsej verjetnosti kmalu zatem tudi izvedla. Še širši vidik bi nas pripeljal celo v leto 1790, ko je nastal Novakov »Figaro«. To dvajset ali tridesetletno življenje v primerjavi z več kot poldrugo stoletje vladajočim barokom sicer ni bilo dolgo, vendar je zadoščalo, da je glasbena klasika tudi na Slovenskem

---

[12] IB 1821, št. 18, 71.

globoko pognala korenine, se na široko razrasla in zapustila na vseh področjih glasbenega življenja vidne ter pozitivne sledove.

Ti so se kazali tudi v znatnem porastu domačih in dotoku tujih izvajalcev. Ne mislim le na instrumentaliste, ki so stalno ali začasno množili filharmonični orkester kranjske prestolnice. Posebne omembe so namreč vredni tudi dirigenti, pevci in solistični instrumentalisti vseh vrst, ki so jim ugodni pogoji nudili večje razvojne možnosti kot doslej in omogočili pogostno nastopanje. Njihovo veliko število značilno ilustrira malone razkošno glasbeno živahnost ljubljanskega mesta v prvih desetletjih XIX. stoletja.

Poleg Jellemitzkega, Novaka, Eislerja, Pommerja in Altenburgerja se vrsti med domačimi reproduktivci dolg niz malo ali nič znanih glasbenikov, ki so v omenjenem času bolj ali manj kvalitetno pestrili ljubljanske koncerte, hkrati pa so delovali v javni glasbeni šoli, stolničnem glasbenem zboru in kasneje tudi v instrumentalnih šolah Filharmonične družbe ali na kakem drugem mestu. Skoraj vsi so bili tudi člani Filharmonične družbe. Med njimi in poleg njih so bili pevci in pevke Alozija Kokeil, Klementina Kappus iz znane rodbine ljubiteljev glasbe plemenitih Pichelsteinov, Amalija Mašek, Johann Hiller, neki Wiseneder, ki je bil tudi član gledališča, in njegov stanovski tovariš Franc Mellinger. Od instrumentalistov naj omenim violiniste Altenburgerja, ki je istoveten z dirigentom filharmoničnega orkestra v letu 1822, kar sta bila tudi Eisler in Beneš. Slednjemu se je priljubila Ljubljana, ko je skozi njo večkrat potoval na turneje v Italijo, in so ga navdušili vneti poslušalci. Med violinisti se je uveljavil tudi Leopold Ledenik, ki ga poročila teda-

njega časa označujejo za izvrstnega koncertanta. Kot čelisti so še v tem razdobju nastopili Franc Sokoll, ki je prav tako veljal za dobrega klarinetista, Anton Höller in Jožef Mikš, ki je bil tudi uporaben fagotist in tenorist. Tudi pianistk ni bilo malo, saj so klavirsko igro v tem času gojili čedalje bolj. Med njimi so Amalija Oblak, Antonija Costa, Julija Kogl, Celestina Paunovich, Klementinina sestra Wilhelmina Kappus pl. Pichelstein, Jožefova žena Friderika Beneš in Nanette Herzum, ki je bila hči Prešernovega prijatelja in znanega učitelja glasbe Andreja Herzuma. Z njo je bil 1842. leta na oklicih Anton Ahčin (Ahčim), ki je bil po opisu Janeza Trdine viclinist, skladatelj, slikar in pesnik.[13] Ta Ahčin je v letu 1839 zabeležen tudi kot član ljubljanske Filharmonične družbe. Po poklicu je bil takrat sodniški kandidat in kasneje upravni uradnik na raznih mestih, sicer pa šircka umetniška duša, ki še spada v vrsto prizadevnih glasbenih diletantov prve polovice XIX. stoletja. Ni pa kajpak istoveten z Antonom Ahčinom, ki je bil član ljubljanske Filharmonične družbe 1823. leta, ko je bil prej navedeni zaročenec Ane Herzum star šele enajst let. Oba Ahčina sta si bila v sorodu bržkone kot oče in sin in iz njiju bi sklepali na glasbeno nadarjeno slovensko rodovino, o kateri pa za sedaj viri povedó le malo. Izmed ostalih instrumentalistov začetnih desetletij glasbene klasike naj še omenim hornista Malingerja, kitarista Alojza Peška, na Dunaju in kasneje tudi v Ljubljani živečo hčerko Antona Tomaža Linharta Zofijo, ki se omenja

[13] Prim. Janeza Trdine Zbrano delo, V. knjiga, str. 89—103 in opombe J. Logarja na str. 291—292 prav tam; N 1849, str. 176; letna poročila FD za 1823 in 1839.

kot učiteljica glasbe in jo do 1832. leta srečujemo med častnimi člani filharmonične družbe, in pihalca J. Wagnerja.

Tako bi lahko naštevali dalje in se seznanjali še obsežneje s pisano družbo ljubljanskih instrumentalistov prvih dveh, treh desetletij XIX. stoletja. Če vseh teh ni potrebno navajati, ker niso imeli značilnejšega vpliva na naše reproduktivno življenje, pa ne moremo preiti bratov Babnikov. Matijo in Antona Babnika (Babnig) najdemo v glasbeni reprodukciji na Slovenskem nekajkrat. Matija je bil instrumentalist, ne vemo pa, na kateri instrument je igral. Bil je častni član Filharmonične družbe, ki za poklic navaja »umetnik« (Tonkünstler). V aktih Stanovskega gledališča beremo, da je 1812. leta, ko je jeseni verjetno sodeloval ob prav tako verjetnem gostovanju Ludovisijeve operne družine v njenem orkestru, dobil predujem neki Babnig,[14] ki je gotovo istoveten z Matijo Babnikom. Njegov brat Anton je bil pevec. Teh pa je imela Ludovisijeva družina najbrž dovolj in če bi šlo za Antona, bi bil gotovo naveden kot pevec in ne kot glasbenik, pod čemer so navadno razumeli instrumentalista. Razen tega vemo, da je Ludovisijeva operna družba podobno kot ostale gostujoče operne skupine potrebovala prej in bolj instrumentaliste, to je godbenike, medtem ko za pevce take potrebe niso znane. Oba, Matija in Anton Babnik sta nedvomno bila slovenskega rodu, tako kot še mnogi izmed navedenih ter nenavedenih domačih izvajalcev tega razdobja. Po vsem, kar vemo o njiju, sta morala uživati kot izvajalca precejšnjo popularnost, sicer si menda ne bi drznila 24. oktobra 1813. leta prirediti v

[14] Prim. Škerlj St., ibid., 1936, 236; članski seznam FD za 1817.

stanovski reduti »veliko muzikalno vokalno in instrumentalno akademijo«,[15] ki sta jo izvedla sama.

Mnoge izmed omenjenih solistov je zahtevna ljubljanska publika sprejemala z navdušenjem, tako Sokolla, Beneša, Ledenika, Oblakovo in še posebej Amalijo Maškovo. Ta je ogrela Ljubljančane že kmalu po prihodu, posebej še leta 1821, ko je z Wisenederjem pela vokalni duet iz Rossinijeve »Armide« in sama sopransko arijo iz »Tancreda« istega skladatelja. Bajè se je na odru pojavila »kot od genija umetnosti navdušena. Obseg, čistost glasu, njene manire so naredile najsijajnejši učinek.«[16] S svojim glasom in interpretacijo je presenečala občinstvo tudi v nadaljnjih letih, zlasti ko je v sezoni 1827/28 delovalo diletantsko gledališče.

Domači solisti so bili po vsem videzu zelo mnogostransko zmogljivi. Marsikateri od njih je hkrati obvladal več instrumentov in bil po možnosti še pevec ter skladatelj. Bil je to pač čas glasbenega vseznalstva, ki je bilo dobrodošlo takrat, ko je bilo izvajalcev relativno še malo, potrebe po njih pa vedno večje. Specializacija še ni bila tako aktualna kot kasneje, ko se je število izvajalcev čedalje bolj množilo in ko je vzporedno z vedno bolj komplicirano kompozicijsko tehniko novih stilnih gibanj rasla tudi zahtevnost izvajalne tehnike. Vse to je terjalo specializacijo instrumentalistov. Če bi ta bila v enaki meri potrebna že v začetku XIX. stoletja, bi bilo morda tudi število domačih izvajalcev še znatno večje.

Poleg nam že znanih dirigentov so tu in tam vodili ljubljanski filharmonični orkester kot gostje tudi nekateri

---

[15] Gl. LZg 1813, št. 2.

[16] Prim. IB 1821, str. 41—42.

tuji in domači glasbeniki. Tako je na primer Anton Höller vodil koncert 26. junija 1818, ko so bila poleg dveh njegovih skladb izvedena še dela Mozarta, Cherubinija, Karla Hasslingerja in enega izmed štirih znanih Cramerjev, verjetno Johanna Baptista. Istega leta je 18. decembra dirigiral filharmoničnemu orkestru kapelnik garnizijske godbe Carl Handschuh. Za dirigentskim pultom pa so mogli kdaj pa kdaj Ljubljančani videti še druge goste, tako Leopolda Ferdinanda Schwerdta, kasneje tudi Andreja Dvořáčka (Dvořáček, Dworžaczek), ki se je udejstvcval kot kapelnik gledališkega orkestra v letih 1838 dc 1841 in morda tudi še kasneje, in Carla Tilla, za katerega vemo, da je deloval kot vodja ljubljanskega gledališkega orkestra vsaj v letih 1833, 1834 in 1837.[17] Taki gostje so seveda prikrojili koncertne sporede svojim zmogljivostim in umetniškim nazorom, če in kadar so le-te imeli. Ko so filharmoničnemu orkestru dirigirali ti in taki gledališki ter vojaški kapelniki, je kajpada redno prevladovala operna glasba, vendar so bila taka gostovanja razmeroma redka in zato niso bistveno vplivala na smernice, ki so načelno vodile koncertno programsko politiko.

Poleg teh, v širšem ali ožjem smislu domačih izvajalcev pa so bili v obdcbju razcvetanja glasbene klasike pogostni gostje tudi tuji solisti. Med temi so se nekateri prav radi vračali v Ljubljano. Ali jih je k temu spodbudila temperamentna in razgledana ljubljanska koncertna publika ali pa jih je vodilo dejstvo, da so na poti v Italijo ali obratno na Dunaj oziroma na Zahod morali potovati skozi to mesto, to je vprašanje, na katerega bi bilo težko odgcvoriti. Razloge bi mogli najti v obeh

[17] Za podrobnosti gl. gradivo FA v NUK, Mus.

smereh. Saj je na primer znameniti violinist Karl Lipinski koncertiral pri nas večkrat, enako tudi dokaj znani tržaški violinist Edvard Jäll (Jaëll), ki pa mu je to bilo toliko laže, ker sta bili Trst in Ljubljana tako rekoč sosedni mesti. Njima so sledile še razne druge osebnosti, kot na primer beneški tenorist Fabri, slavna pevka in članica Filharmonije v Benetkah in Cremoni Maria Teresia de Sessi, nič manj sloveča pevka Adelaide Sartori iz Bologne, klarinetist Markove cerkve v Benetkah Girolamo Salieri, pianisti Nanette de Colerus, Matilda Coudert, Joh. Peter Pixis in Leopoldina Blahetka, ki je bila znana tudi kot skladateljica, čelist Alfredo Piatti in častna članica pariške ter vojvodske Filharmonije v Parmi, popularna violinistka Giulia Paravicini. In tako dalje. Ime se vrsti za imenom, mnoga med njimi so zapisana med najpomembnejšimi v glasbeni reprodukciji evropske preteklosti. Vseeno je, kateri motiv jih je privedel v malo ljubljansko mesto. Važno je le dejstvo, da so obilno dajali naši glasbeni poustvarjalnosti, pomagali pri povzdigi estetske ravni poslušalcev in so s svojim vzgledom spodbudno vplivali tudi na rast izvajalne kvalitete domačih solistov, ki so mogli ob njih kritično presojati lastne kvalitete in spričo praktičnih spoznanj skrbeti za širjenje in poglabljanje le-teh. Tuji solisti so koristili glasbenemu življenju na Slovenskem tudi zato, ker so prinašali poleg drugega s seboj nove in najnovejše skladbe sodobnih mojstrov ter jih tu izvajali. Tako so se lahko poslušalci seznanjali hitro in kvalitetno z novo glasbeno tvorbo. S tega vidika so gostovanja tujih instrumentalistov v času vzpona glasbene klasike podpirala prizadevanja domačih glasbenih krogov, ki jim je bilo uveljavljanje klasicistične

misli osnovni smoter. Kasneje so podobno podpirala tudi širjenje spet novih stilnih naziranj.

Med tujimi slavnimi izvajalci navajajo tudi Paganinija, češ da je koncertiral v ljubljanskem mestu 24. oktobra 1824. Ta navedba ne drži. Res pa je, da so tega dne omenjenega leta ljubljanski filharmoniki izbrali Paganinija, največjega med velikimi violinisti, za svojega častnega člana, seveda v odsotnosti.[18] Tako bi krivo mislili, če bi iskali zvezo med domnevno ljubljansko izvedbo Paganinija in Prešernovo »Žensko zvestobo«. Slednja se je rodila šele po 22. juliju 1837. Prešeren jo je verjetno napisal pod vtisom čarobnega Paganinijevega igranja, ki pa ga je slišal kje drugje, le ne v Ljubljani. Za to bi poleg dejstva, da Paganinijev ljubljanski nastop ni nikjer potrjen, govorila tudi precejšnja časovna razlika med nastankom omenjene Prešernove pesmi in letom, v katerem naj bi Paganini tudi ljubljanskim poslušalcem pričaral vrtoglavo sladostrastje svojih melodij. Po presledku trinajstih let bi se še tako močni vtisi precej zabrisali. Bolj verjetno se zdi, da je Prešeren napisal svojo »Žensko zvestobo« pod neposrednejšim, bližnjim vtisom, če je Paganinija sam sploh kdaj slišal. Povsem možno bi namreč bilo tudi to, da ga je za ustvaritev navedene pesmi inspiriralo pripovedovanje tistih, ki so mojstra osebno poslušali, ali pa branje mnogih poročil o Paganinijevih koncertih.

Kakor je značilno, da je ljubljanska Filharmonična družba izbrala za svojega častnega člana Paganinija, je

[18] Prim. Radics P., ibid., 158; Keesbacher Fr., ibid., 64; gradivo v FA, NUK, Mus. Poleg 1824. se navaja tudi 1821. leto kot čas izvolitve Paganinija za častnega člana FD.

zanimivo, da je v to vrsto svojih članov izbrala v prvih desetletjih obstoja poleg F. B. Duška (1794), ki ji je pomagal v začetnih naporih za uresničenje nove umetnosti, J. Gänsbacherja (1820), ki je z njo sodeloval, ko je bil nadporočnik cesarskih lovcev v Ljubljani, in violinistov Lipinskega (1818) ter nadarjenega Georga Hellmesbergerja (1821), za svoja častna člana tudi Josepha Haydna in Beethovna. V izbiranju častnih članov je sicer bila v začetku zelo široka. Njeni statuti iz 1801. leta pravijo, da se šteje za častnega člana vsak njen poslušajoči ali izvajajoči član, ki se mora od nje iz poklicnih razlogov ločiti,[19] se pravi zapustiti Ljubljano. Te možnosti so se kasneje zelo zožile, s tem pa je naziv častnega člana mnogo pridobil. Vendar ga tudi za začetna desetletja ni podcenjevati. Sloveči ustvarjalci in poustvarjalci v družbi domačih diletantov so zelo značilno dejstvo, ki ilustrira z ene strani težnjo Filharmonične družbe po utrditvi njenega pomena v svetu, z druge strani pa je priznanje delu, ki ga je to združenje opravilo v polaganju temeljev glasbeni klasiki. Imeni Haydna in Beethovna upravičujeta to trditev in naglašata idejno linijo, ki je ob prehodu iz XVIII. v XIX. stoletje usmerjala koncertno reprodukcijo osrednjega kulturnega središča slovenskega ozemlja.

---

[19] Prim. XXIV. člen Statutov FD iz leta 1801, FA v NUK, Mus.

USTVARJANJE

Razmeroma bujno glasbeno življenje ljubljanskega mesta je sililo izvajalce k vedno večji smotrnosti, tehnični zmogljivosti in višji ravni. Spodbujalo pa je tudi k čedalje obsežnejši ustvarjalnosti. Ni bilo nič naravnejšega kot prizadevanje domačih glasbenikov, da bi v ugodnih pogojih razvili in realizirali svoje ustvarjalne sposobnosti ter slišali svoje skladbe na filharmoničnih koncertih. Tako je glasbena klasika na Slovenskem tudi v ustvarjalnem pogledu našla plodna tla in poleg tujih skladb so sporede filharmoničnih koncertov bogatila tudi dela domačih skladateljev.

Kar velja za poustvarjalce, velja prav tako za skladatelje. Zato smemo med domače ustvarjalce poleg tistih, ki so se rodili na Slovenskem, bili slovenskega rodu in delovali v domovini, šteti tudi one, ki so bili tujega, nemškega rodu, pa so bili prav tako doma na Slovenskem. Naj znova poudarim, da se v začetku XIX. stoletja nacionalne razlike med slovenskim in nemškim elementom v nekaterih, tedaj narodnostno še mešanih slovenskih mestih še niso čutile, vsaj ne tako, da bi to ustvarjalo pregrajo med ustvarjalnim delom prvih in drugih. Naj so bili ti skladatelji tega ali onega rodu, vsi so pozitivno prispevali k rasti glasbene umetnosti na slovenskih tleh. Zavoljo tega pa smemo uvrstiti med domače tvorce v

širšem pomenu besede tudi tiste tuje glasbenike, ki so prišli na Slovensko od drugod in so pri nas delovali daljše razdobje in s svojim skladateljskim delovanjem tudi obogatili našo glasbeno tvorbo, ne da bi s tem njihovim matičnim narodom kratili pravico, da jih tudi oni štejejo med svoje skladatelje.

Tako pojmovanje se mi zdi pravilno in ga je mogoče utemeljiti z več vidikov. Prvi je ta, ki sem ga pravkar omenil, namreč stvarni in neposredni prispevek skladateljev tujega rodu v glasbeno ustvarjalnost na Slovenskem. Naj morda to misel zaradi boljšega umevanja obrnem. Podobna narodnostna raznolikost je bila prav tako v ustvarjalnih naporih tujih glasbenih kultur. Tudi mi sami smo le-tem stoletja dajali naše ustvarjalne sile, osebnosti, ki so bile v narodnostnem pogledu slovenskega rodu, a so iz raznih, največkrat neugodnih razvojnih pogojev zapuščale domačo zemljo, odhajale v tujino, se tam prilagodile in sodelovale v razvijanju glasbene produkcije ali reprodukcije nove domovine. Med njimi je bil tudi Jakob Gallus in z njim dolga vrsta skladateljev, pevcev, instrumentalistov ter glasbenih znanstvenikov. Niti ni treba, da bi se ozirali v to daljno preteklost, v kateri so bila vprašanja o narodnostni pripadnosti dokaj nezanimiva, saj so se v tej luči ostreje načenjali ti problemi šele mnogo kasneje, zlasti z XIX. stoletjem. Pa še poslej so vodila taka razmišljanja le k ugotovitvam, da je bil ta ali oni skladatelj za neko glasbeno kulturo razvojno pomemben ne gledé na svoje narodnostno poreklo.

Nacionalni vidik je postal izrazitejši v presojanju glasbene umetnosti in v opredeljevanju ustvarjalcev šele z romantiko. Prej ni bil niti toliko potreben, čeprav so nacionalno pogojeni elementi klili v glasbeni umetnosti

tako rekoč ves čas njenega razvoja. Vendar niso bili tako bistveni, da bi mogli vodilno vplivati na stilni izraz in tako postaviti v ospredje vprašanje, ki se je izrazito pojavilo in postavilo šele v XIX. stoletju. Še ustvarjalna prizadevanja glasbene klasike odražajo duhá kozmopolitske miselnosti, ki je stoletja obvladoval evropsko glasbo in ga spričo njenega značaja ni bilo nikoli mogoče povsem izpodriniti, saj bi kaj takega bilo tudi povsem nepotrebno. To pa zaradi tega, ker je poleg nacionalne ali kozmopolitske usmerjenosti ustvarjalca vselej bilo in je tudi danes prvenstveno važno vprašanje njegove izvirnosti, ki dokončno določa stopnjo razvojne vrednosti, vplivnosti in kvalitete neke umetnine.

Tako so bila tudi ustvarjalna prizadevanja naših domačih skladateljev v obdobju glasbene klasike, ki je bila kot smer pravo in v tistem času skoraj nerazumljivo nasprotje sodobnim družbenim gibanjem, v bistvu in načelu kozmopolitska. Idejna zasnova glasbene klasike potemtakem ustvarjalne misli slovenskega in tujega elementa, ki se je skladateljsko uveljavljal na Slovenskem, ni ovirala, ampak jo je kvečjemu podpirala. Spričo tega se zdi omenjeno pojmovanje o tem, koga smemo uvrstiti med domače skladatelje in koga ne, pravilno. Prav ta vidik odpira tudi vprašanje, kam pravzaprav spada Jurij M i h e v e c (Micheuz, Michéuz, Miheuz, Micheaux), ki je svojo prvo skladbo napisal v letu ljubljanskega kongresa, ko mu je bilo komaj šestnajst let[1] in je bil še gimnazijec. Podatki pravijo, da je poslej študiral najprej na Dunaju pravo, ki pa ga je kmalu opustil in se povsem posvetil

[1] Marche militaire. Composée en 1821 à l'occassion du Congrès à Laybach.

glasbi. Na Dunaju je zaslovel s svojimi skladbami, predvsem z operami (Das Kind der Fee, Ein Treuer Diener, Die radicale Cur, Die Planeten, Die Maske) in s kantato »Der Wanderer und der Bach«. Izvajala so jih razna dunajska in druga nemška gledališča. Razen tega je Mihevec napisal še vrsto drugih drobnih, priložnostnih skladb, med njimi več koračnic, variacij za klavir in podobnih del.[2]

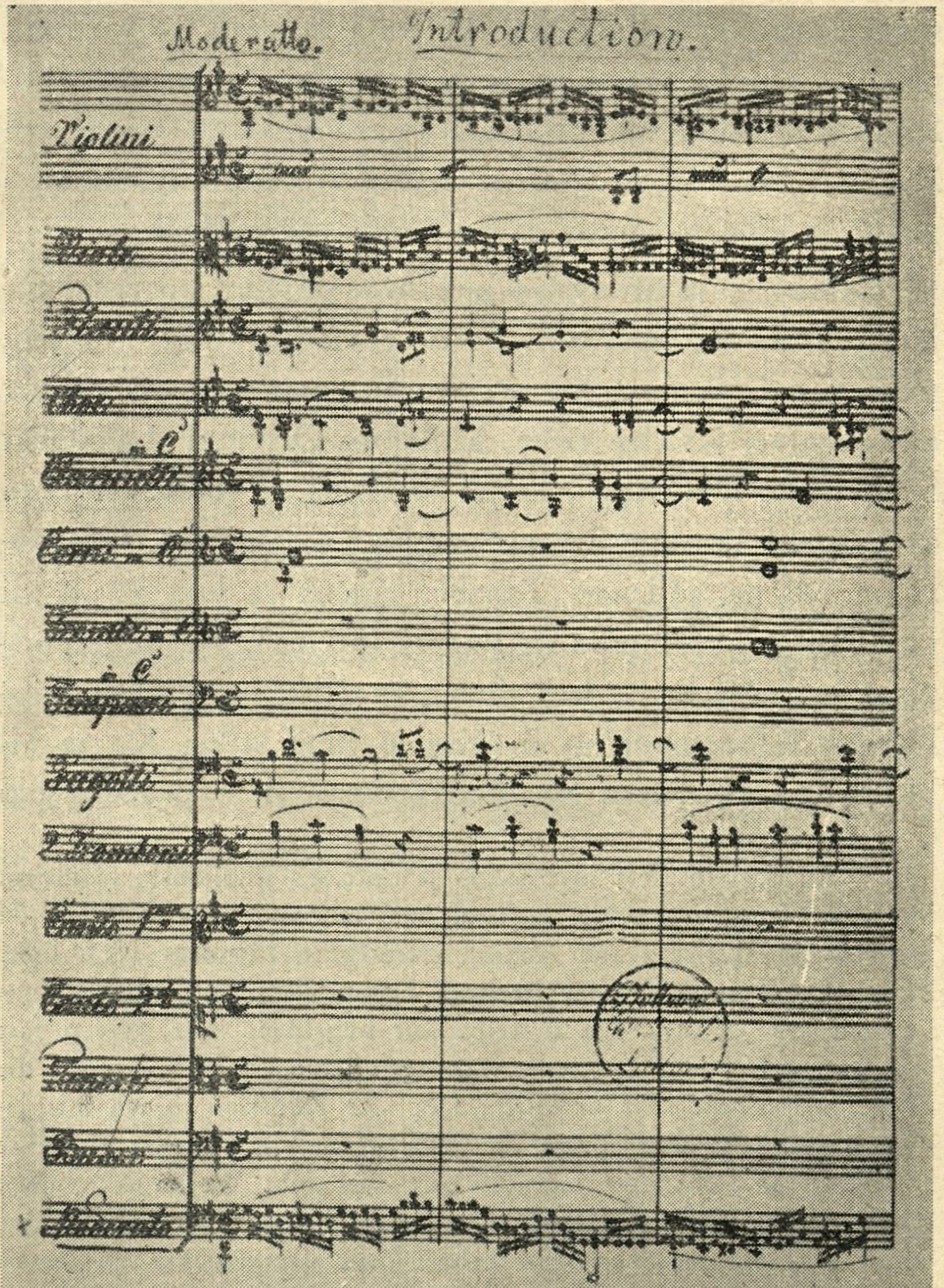
Mihevčeva stilna usmerjenost je bila klasicistična, vendar že z izrazitim prizvokom romantike, ki jo dokazuje poudarjena melodičnost in ritmična živahnost, ter z naslonom na lahkotni tek operne glasbe.[3] Čeprav je začel ustvarjati šele tedaj, ko se je klasika že umikala, je ostal v osnovi zvest njenim stilnim pogledom. Tehnično je bil zelo spreten in je s svojim blestečim stilom toliko bolj privlačil občinstvo, ker se je znal prilagoditi njegovemu okusu. Izrazno pa ni bil izviren in je sledil tujim vzorom.

S presledki je bival na Dunaju nekako do 1842. leta, ko se je preselil v Pariz Tam je bil še 1849. leta, ko je

---

[2] Prim. Mantuani J., Jurij Mihevec, NM II, 9—11; LZ 1889, 64. Pisatelj Fridolin Kavčič (Kaučič) omenja v cit. LZ, da je potem, ko se je Mihevec ali kakor ga on naziva tudi Miheuz in Mihelec, preselil v Pariz, »izginil z obzorja«.

[3] Na koncertu svojih skladb je 19. marca 1839 na Dunaju izvajal naslednji, za njegove umetniške nazore značilen spored: Koncert za klavir (v Allegro in Finale je bajè porabil téme, ki so mu jih dali poslušalci), Des Sängers Heimat za sopran, violoncello in klavir, Der elegante Wiener-Grande valse originale et élégante, Der elegante Ungar-Hongroises originales et élégantes, Variations brillantes sur l'air: Au clair de la lune, Non plus ultra — eine kurze Fantasie in drei und vierhändigen Satze componirt in einer noch nie gehörten Manier seiner eigenen Erfindung für das Pianoforte ... und allen Claviervirtuosen als ein musikalisches Souvenir gewidmet« (prim. IB 1839, 60).



Začetek J. Mihevčeve kantate »Potnik in potok«

verjetno že odšel v Mennecy pri Parizu. Tu je živel do smrti 1882. leta.[4] Večji del življenja je torej bil v tujini, pisal na nemške tekste in dosegal uspehe v novem okolju. Kakšna je potemtakem bila njegova vloga v glasbenem življenju na Slovenskem in kam, v katero nacionalno glasbeno kulturo spada ta podjetni ustvarjalec?

Čeprav se je predvsem in skoraj povsem posvečal tujini, je Mihevec segel tudi v našo glasbeno kulturo. O tem priča niz drobnih dokumentov. Naj spomnim na primer na njegove »Sechs neue brillante Original Laibacher Schiessstatt Deutsche«, ki jih je zložil za karneval 1826 in posvetil ljubljanskemu županu Janezu Nep. Hradec-kemu, ali na »Iliriens Tänze«, valček iz leta 1834, ali na »Fantasie sur Stella de Pugni« (op. 93), kjer se je podpisal kot »Micheuz de Laibach en Illyrie«. Tudi z ljubljansko Filharmonično družbo je imel stike. Ko je bil 1830. leta v Oroszu na Madžarskem, ji je poslal svojo

---

[4] Na njegovo smrt in ostalino je opozoril ljubljanski magistrat Mihevčev pariški znanec R. Gandoux z naslednjim pismom od 4. IX. 1882: »Den 31 ten August verstarb in Mennecy (S. O.) bei Paris der bekannte Klaviervirtuos & Componist Georg Micheuz aus Laibach (78 J. alt?). Da derselbe seit ungefaehr vier Jahren fast ausschliesslich von Privatunterstützungen lebte, so ist jedenfalls die Hinterlassenschaft sehr aermlich. Der alte Künstler sprach mir jedoch haeufig von einer Kiste, die unveröffentliche Notenmanuscripte enthalten soll. Darunter befinden sich vielleicht Werke von hohen künstlerischen Werthe. Desshalb nehme ich mir die Freiheit Ew. Gnaden zu bitten, eventuelle Erben desselben ersuchen zu lassen, wenn möglich nicht vor einer Sacheverständigen Revision sich des Nachlasses ihres Verwandten zu entäussern. Mit der Bitte die Indiscretion, wenn eine solche vorliegen sollte, gütigst entschuldigen zu wollen, zeichne ich ...« Glej MAlj, akti za 1882, fsc. XXI/7, št. 13751/1, cit. Mantuani J., Jurij Mihevec, ib.

kantato z lastnoročnim posvetilom. [5] Leta 1825 je sodeloval tudi na enem izmed filharmoničnih koncertov. Ob tej priliki je sam izvedel svojo skladbo »Variationen und Pollacca« za klavir in orkester.[6] Kakor smemo sklepati iz vsega tega, se je trudil Mihevec, ki se je v vabilu na svoj ljubljanski koncert deklariral kot »vaterländischer Tonkünstler«, da bi s svoje strani kaj prispeval k ljubljanskemu glasbenemu življenju. Zavedal se je pač, da je bil po rodu Ljubljančan. Vendar se zdi, da Filharmonična družba njegovih dobrih namenov ni tako upoštevala, kot je najbrž želel. Kantata, ki jo ji je poslal, ni bila nikdar na sporedu njenih koncertov. Z izjemo izvedbe »Variacij« v letu 1825 je bil na programu menda spet šele leta 1836, ko so bile izvajane njegove »Koncert-Variationen« za klavir in orkester. Takrat je morda izvajal tudi neko svojo »Fantazijo«, ki je bila pisana tri- in štiriročno, pa jo je bajè igral z dvema rokama ter dovolil, da mu je občinstvo predlagalo poljudne téme, na katere je nato improviziral. Prav to so grajali pisci, ki so govorili o propadanju okusa ljubljanskega koncertnega občinstva okrog leta 1840. Keesbacherju je bil skladatelj samo »ein gewisser Micheuz«.[7] Kaže, da je bil

---

[5] Glasi se: »Der löblichen phielhar: Gesellschaft zu Laibach in tiefsten Ehrfurcht gewidmet von Componisten. Oroz (in Ungarn) anno 1830 de 1ten December. Georg Micheuz. Na hrbtni strani partiture je Mihevec lastnoročno zapisal, da je bila ta kantata komponirana leta 1826, prvič pa izvedena v letu 1827 na Dunaju v dvorani »Pri rimskem cesarju«. Gl. gradivo v NUK, Mus.

[6] Prim. koncertne sporede FD za leto 1825. V tem letu je napisal tudi »6 Original Laibacher-Redout-Deutsche für das Carnevall des Jahre 1825«. Dalje prim. LZg 1836, 771.

[7] Keesbacher (ib., 79) napačno navaja leto 1838, ko naj bi Mihevec koncertiral v Ljubljani. Takrat je Ana Herzum igrala med

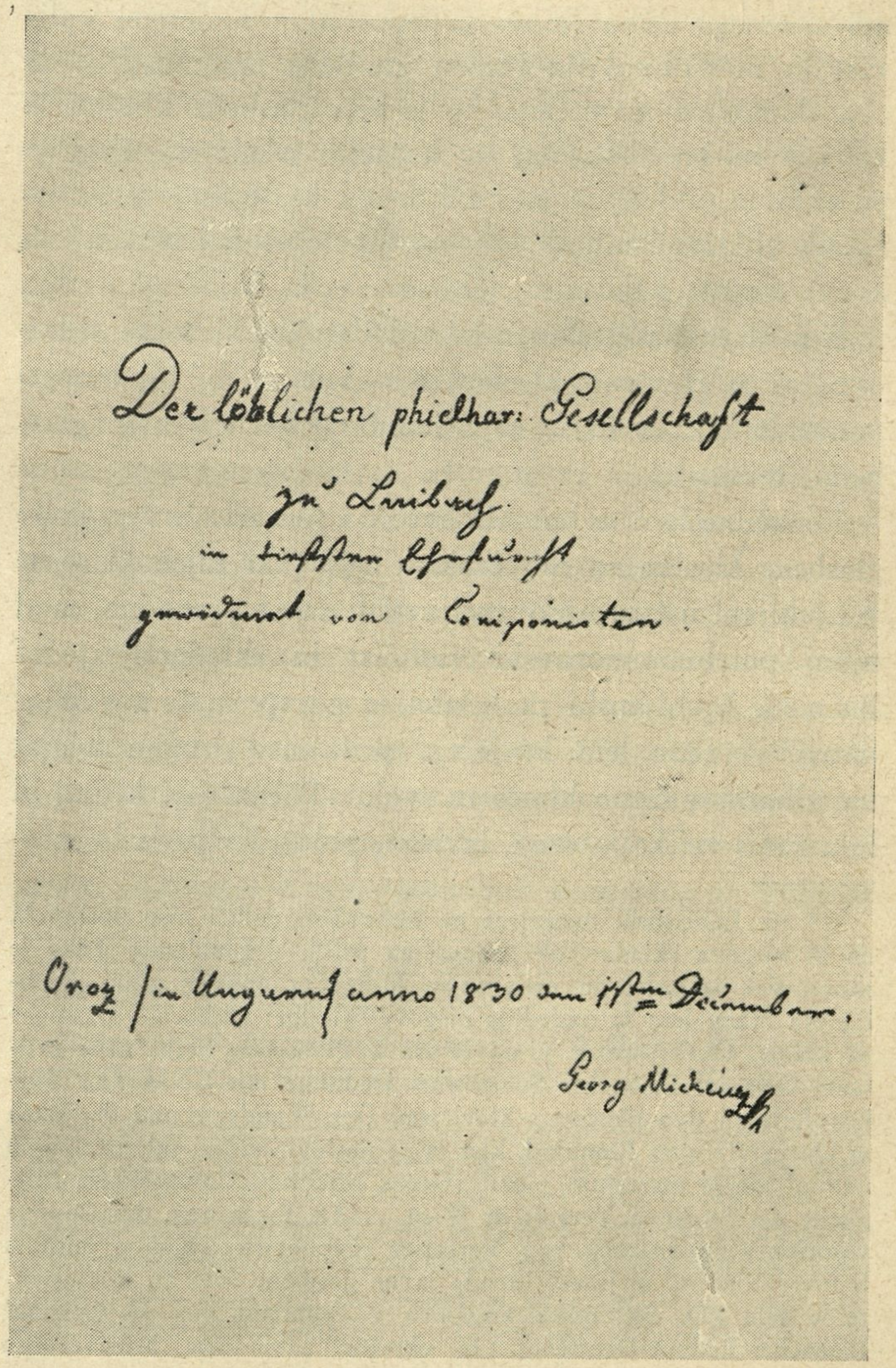
tedaj, ko je ta kronist ljubljanske Filharmonične družbe zapisal gornji očitek, Mihevec v Ljubljani že pozabljen, saj piscu očitno ni bilo dobro znano, kdo pravzaprav je. In to je bilo 1862. leta, dvajset let pred skladateljevo smrtjo.

Mladi Mihevec je zapustil Ljubljano, ker je hotel spoznati več, kot mu je moglo nuditi rodno mesto. V letu njegovih prvih skladateljskih poizkusov je bilo tu sicer več značilnejših glasbenih osebnosti, med njimi Mašek, Schwerdt, Höller in Sokoll. Pri vsakem od teh bi se mogel naučiti osnov kompozicijske tehnike, vendar ni gradiva, ki bi nam o tem izpričalo kaj več. Kasneje, ko je uspel na Dunaju, pa bržkone niti sam ni silil nazaj v Ljubljano, ki se s cesarskim mestom gledé glasbenega življenja navzlic vsej siceršnji živahnosti kajpada ni mogla meriti, in ljubljanska Filharmonična družba se po vseh znakih sodeč tudi ni potrudila, da bi si pridobila Mihevca. Tako se je težišče njegovega skladateljskega in reproduktivnega delovanja nujno preneslo v tujino in se tam ustalilo. To je skladatelja vedno bolj oddaljevalo od domovine, ga v zreli dobi tudi dokončno oddaljilo ter prvenstveno uvrstilo v krog nemških in francoskih ustvarjalcev.

Čeprav je Mihevec tu pa tam segal v glasbeno življenje na Slovenskem, je stvarno prispeval vanj le malo. Njegove skladbe so bile na ljubljanskih koncertih redke. S tega vidika, pa tudi gledé na neizvirnost lastnega

---

drugim tudi neko njegovo skladbo. Koncert, ki ga omenja Kees-bacher, ko graja Mihevca, pa je bil v letu 1836. Tedaj je koncertiral Mihevec v Ljubljani 14. oktobra, odšel nato v Trst in je po vrnitvi v Ljubljani bržkone nastopil še enkrat. Prim. LZg 1836, 771, 840.



Mihevčevo lastnoročno posvetilo ljubljanski FD
na naslovni strani partiture kantate »Potnik in potok«

ustvarjalnega duha Mihevec neposredno ni mogel vplivati in ni vplival na razvoj glasbene umetnosti svoje ožje domovine ne v času, ko je bila glasbena klasika še kolikor toliko aktualna, ne kasneje. Gledé na njegovo poreklo in sodelovanje, kolikor ga zasledimo iz natisnjenih ali izvedenih skladb, nastopov na filharmoničnih koncertih ali kakc drugače, se seveda Mihevec uvršča tudi med domače, slovenske skladatelje, ki so se stilno usmerili v glasbeno klasiko. Kot tak pa bi bil mnogo pomembnejši, če bi se neposredno vključil v našo glasbeno sredino.[8]

Značilnejše črte kot Mihevec pa so zarisali v podobo glasbene klasike na Slovenskem celó taki tujci, ki so se v Ljubljani ustvarjalno uveljavljali samo prehodno, med njimi posebno moravski violinist in skladatelj Jožef Beneš. Ljubljanski poslušalci so ga spoznali kot skladatelja že 1820. leta, ko je 12. aprila med drugim izvajal na filharmoničnem koncertu svojo »Polonezo«, ki naj bi bila zares velikopctezna, izvirna, polna življenja in mla-

---

[8] Ne ljubljanski magistrat ne Mihevčevi dediči niso poskrbeli, da bi njegova skladateljska zapuščina prišla v Ljubljano. Tako je skoraj ves natisnjen in nenatisnjen Mihevčev opus v tujini. Ljubljanska NUK ima le naslednje njegove skladbe: Laibacher Deutsche za klavir, Ouvertura št. 3, ouvertura k Planetom, Sechs neue brillante Original Laibacher Schießstatt Deutsche mit Coda, Die Türkenpfeife za dva glasova s klavirjem, Der Wanderer und der Bach in Ouverture zum Feenkind, kjer je na naslovni strani skladatelj sam napisal, da je ouverturo zložil »Georg Michéuz, Compositeur, Mitgliede des St. Anna Vereins in Wien ... Als Eigenthum des Conservatorium's zu Laibach von Verfasser eingesendet«. Kaj je mislil s konservatorijem, ni jasno. Menda javno glasbeno šolo ali instrumentalne šole FD. Slovanska knjižnica v Ljubljani ima »6 Original Laibacher-Redout-Deutsche«. Iz obsežne zakladnice Mihevčevega opusa je torej ljubljansko gradivo neznatno.

dostne fantazije.[9] Leto kasneje je igral svoje »Variacije« in spet potrdil sloves prikupnega skladatelja.[10] Kmalu nato se je 1822. leta naselil v Ljubljani, sodeloval v filharmoničnem orkestru in dobil od gubernija dovoljenje, da sme poučevati violino,[11] leto zatem pa je prevzel vodstvo filharmoničnega orkestra. V sedmih letih bivanja je skrbel Beneš za mlad naraščaj domačih godalcev in se trudil, da bi obdržal klasicistično linijo filharmoničnih koncertov.[12] V tem času so bile njegove skladbe često izvajane, tako »Introdukcija in variacije za flavto s spremljevanjem orkestra«, »Rondo za violino in klavir«, »Koncertne variacije« in »Poloneza za violino in orkester«. Gotovo je mnogo skladal. Natančno sicer ne moremo ugotoviti, kaj je ustvaril v tem obdobju, ko je imel na razpolago filharmonični orkester in s tem vse tehnične spodbude za plodovito skladanje.[13] Vsekakor pa je obilno vračal Ljubljani, kar mu je dajala. Njegove skladbe, ki so izrazito klasicistične in se naslanjajo na tip Haydnove in zgodnje Beethovnove glasbe, so znatno utrdile stilni značaj ljubljanskih filharmoničnih koncertov in bogatile

---

[9] Prim. IB 1820, št. 15, str. 57—58.

[10] Prim. IB 1821, št. 10, str. 37—38.

[11] Gl. Steska V., Javna glasbena šola v Ljubljani, CG 1929, 83.

[12] Prim. Radics P., ib., 155, 156.

[13] NUK, Mus. ima naslednje Beneševe skladbe: op. 11 (Grandes Variations sur une thême original pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Quator), op. 12 (Variations brillantes...), op. 14 (Prémier Concertino pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Quator ou de Pianoforte), op. 18 (Variations pour le violon avec accompag. de Quator ou de Pianoforte). Vse te tehnično izvrstno pisane skladbe je FD poklonil njen častni član, nekdanji deželni trobentač Schmidt (Schmith).

njihove sporede. Tudi kasneje jih srečujemo na ljubljanskih koncertnih sporedih, ko je Beneš že bil »membre de la Chapelle de S. M. l'Empereur d'Autriche« in »conseiller intime actuel, chambellau de Sa Majesté l'Empereur d'Autriche, et grand-maître en chef de Son Altesse Impériale l'Archiduc Rodolphe«, kot razberemo iz njegovega opusa 11, 18 ali 19. V ljubljanskem glasbenem, posebej ustvarjalnem življenju je zapustil vidnejšo sled, tudi če je bilo njegovo bivanje v tem slovenskem mestu časovno omejeno.

Beneš je v svojem času nekaj pomenil tudi v evropskem merilu. Vendar so močno razgibali ustvarjalno dejavnost klasicističnega razdobja tudi skladatelji, ki v širokem svetu niso uživali tolikega slovesa, pa so se na Slovenskem kot tujci udomačili in so svoje sposobnosti malone v celoti dali za rast naše glasbene kulture. Po F. B. Dušku je bil eden prvih med njimi Anton Höller, ki je štiridesetleten postal leta 1800 regens chori ljubljanske stolnice[14] in tu ostal do konca svojega življenja, polnih šestindvajset let.[15] Iz sporedov ljubljanskih filharmoničnih koncertov izvemo, da je tudi skladal. Tako je bil 5. decembra 1817 izvajan njegov »Kvartet za klavir, klarinet, rog in violoncello«, 26. junija 1818 pa so ljubljanski poslušalci spoznali njegove »Variacije za oboo in violoncello« s spremljevanjem velikega orkestra, ki jim je na istem koncertu sledila prav tako njegova »Aria

---

[14] Gl. Kapit. arhiv, fsc. 470, št. VIII. b.

[15] Po navedbah ŠkA, šola, fsc. 6/2 je Höller umrl 30. oktobra leta 1825, po podatkih V. Steske (Organisti pri ljubljanski stolnici, CG 1940, str. 171) pa 30. novembra 1826. V letu 1816 se je Höller potegoval tudi za mesto učitelja na javni glasbeni šoli, vendar ga ni dobil.

seria« za tenor z obligatno flavto in rogom. Teh skladb sicer ne poznamo. Domnevamo pa lahko, da so bile spisane v stilu prehoda iz baroka v zgodnjo klasiko in se niso izmikale znatnejšim vplivom nove umetnosti. Na to smemo sklepati tudi iz skladateljske dejavnosti njegovega učenca Gregorja Riharja, ki ga je Höller poučeval v generalnem basu. Iz Riharjevih skladb še diha stari barok, čuti pa se že tudi klasika in kasneje se v njih pojavljajo celo prve romantične kali. Slednjih mu gotovo ni navdihnil Höller, ampak nov čas, ki se mu tudi Rihar ni mogel izogniti. Pač pa mu je Höller navdihnil baročne in klasicistične elemente. Take vzore je za svojo glasbo Rihar gotovo iskal ne le v Höllerjevih naukih, ampak tudi v njegovih skladbah. Rihar je sicer ostal pri vokalni glasbi, ki so mu jo narekovale njegove ideje o reformiranju cerkvene glasbe, medtem ko je Höller posegal v instrumentalno glasbo, ki se je bolj prilegala njegovemu času in tedaj vladajočim naziranjem. In če je že bil Rihar tehnično zelo verziran ter je po kompliciran tehniki spominjal v vokalni tvorbi na instrumentalni slog, lahko verjamemo, da je bil njegov učitelj Höller v kompozicijski tehniki gotovo zelo razgledan, toliko bolj, ker so bile zahteve instrumentalnega področja, na katerem je ustvarjal, v tehničnem pogledu velike. Tako smemo v Höllerju videti veščega skladatelja, ki s svojim delovanjem ni vplival le na razgibanost tedanje glasbene produkcije in reprodukcije na Slovenskem, ampak tudi na usposabljanje ter usmerjenost mladega slovenskega skladateljskega rodu. Četudi bi v tem primeru šlo samo za Riharja, bi bilo že to dovolj, kajti Rihar je svoje znanje in izkustva predajal tudi drugim.

V istem času kot Höller se je skladateljsko uveljavljal tudi Jožef Mikš,[16] ki je bil najprej organist in učitelj na normalki (1806—1814) v Kranju. V Ljubljani je od 1814 do 1817 poučeval lepopisje na normalki in učiteljske pripravnike glasbo, nakar je odšel v Koper in kasneje v Trst. Slovel je kot dober poznavalec glasbe in pedagog,[17] vendar ustvarjalno ni bil ne tako plodovit ne tako širok kot njegov sodobnik Leopold Ferdinand Schwerdt. Ta je prišel v Ljubljano že 1807. leta, ko mu je bilo trideset let. Ukvarjal se je s poučevanjem glasbe in leta 1812 ustanovil na stroške šentjakobske župnije zasebno glasbeno šolo, ki je z uspehom delovala štiri leta. Prav kakor Mikš in Höller, se je tudi on zaman potegoval za mesto učitelja na javni glasbeni šoli.[18] Če upoštevamo agilnost tega vsestransko uporabnega glasbenika, ki je vneto sodeloval tudi s Filharmonično družbo in se je svojega poklica očitno dobro zavedal,[19] se zdi čudno, da se je v življenjski praksi tako slabo odrezal. Zapiski namreč pravijo, da se tudi kasneje nikjer ni trdno zasidral. Na stara leta je bil tako siromašen, da je prosil

---

[16] Jožef Mikš (1778—1866) ni bil v sorodu z Jan. Al. Mikšem (Mieksch, 1765—1845), ki je bil odličen pevec in skladatelj. Oba pa sta potekala s Češkega.

[17] Prim. LZ 1897, 380, 381. Ko se je Mikš potegoval za mesto na javni glasbeni šoli, ga je škof A. Wolf toplo priporočil guberniju: »... er verdient desto entschiedener den Vorzug, als er mit einer gründlichen Musikkunde auch pädagogische Kenntnisse vereinigt und sich durch Handhabung der Schulzucht hervorthut«.

[18] Prim. ŠkA, fsc. 2/6; Steska V., Glasbeni inventar ljubljanskega stolnega kora, CG 1928; Keesbacher Fr., ib., 102.

[19] Prim. LZg 1813, št. 6; ibid., 1814, št. 23 in 1818, št. 5, 40. Schwerdt se je sam nazval kot »Compositeur, dann Kapellmeister und öffentl. Professor der Tonkunst bey der Stadtpfarr St. Jakob«.

ljubljansko policijsko ravnateljstvo za dovoljenje, da bi igral violino na enem izmed ljubljanskih mostov in pobiral miloščino. Tega dovoljenja ni dobil, pač pa mu je v stiski bajè pomagala Filharmonična družba.[20] Morda so ga zatemneli spcsobnejši in spretnejši glasbeniki, ki jih je bilo v njegovem času v ljubljanskem mestu razmeroma obilno. Ali pa so bile krive tega ozke razmere, ki so v tem malem mestu dušile posamezne ustvarjalce? Na vse to zaradi pomanjkljivih virov ne moremo odgovoriti zadovoljivo. Naj pa so bili razlogi taki ali drugačni, Schwerdt tega gotovo ni zaslužil. To potrjuje tudi njegova tvorba.

Schwerdtova glasba je zgodnjeklasicistična in naslonjena na Haydnov stil. Tu in tam se je še držijo z okraski izraženi baročni preostanki, vidni so tudi vplivi italijanske operne glasbe, ki se kažejo v poudarjeni spevnosti. Tak je bil skladatelj v svoji cerkveni in posvetni tvorbi. Njegova cerkvena glasba zazveni često povsem posvetno, pa naj bo to kak rekviem, ofertorij ali maša. Bil je to pač čas, ko je cerkveno tvorbo obvladoval posvetni duh in z njim zlasti cperni stil. Schwerdt je bil tipičen otrok tega časa: tehnično odlično pisane kompozicije tečejo lahkotno, melodije so vzneseno izrazite, ritmi preprosti in gibki, instrumentacija prozorna in blesteča. Credo, Offertorium in Sanctus njegove »Pastoralne maše« (op. 122) se odvijajo v poskočnem $^{6}/_{8}$ ali $^{3}/_{4}$ taktu. Po tehniki in izrazu se s tem načinom v glavnem ujemajo tudi ofertorij »Ave mundi«, »Missa in Es a 2 voci con Organo«,[21]

[20] Gl. Keesbacher F., ib., 102.

[21] To mašo je prepisal neki študent teologije F. Rafael Klemenčič (Klemenzhizh). Od tega Klemenčiča hrani NUK, Mus. »2. Offertor. de Beata a voce una con organo« z letnico 1850. Ob

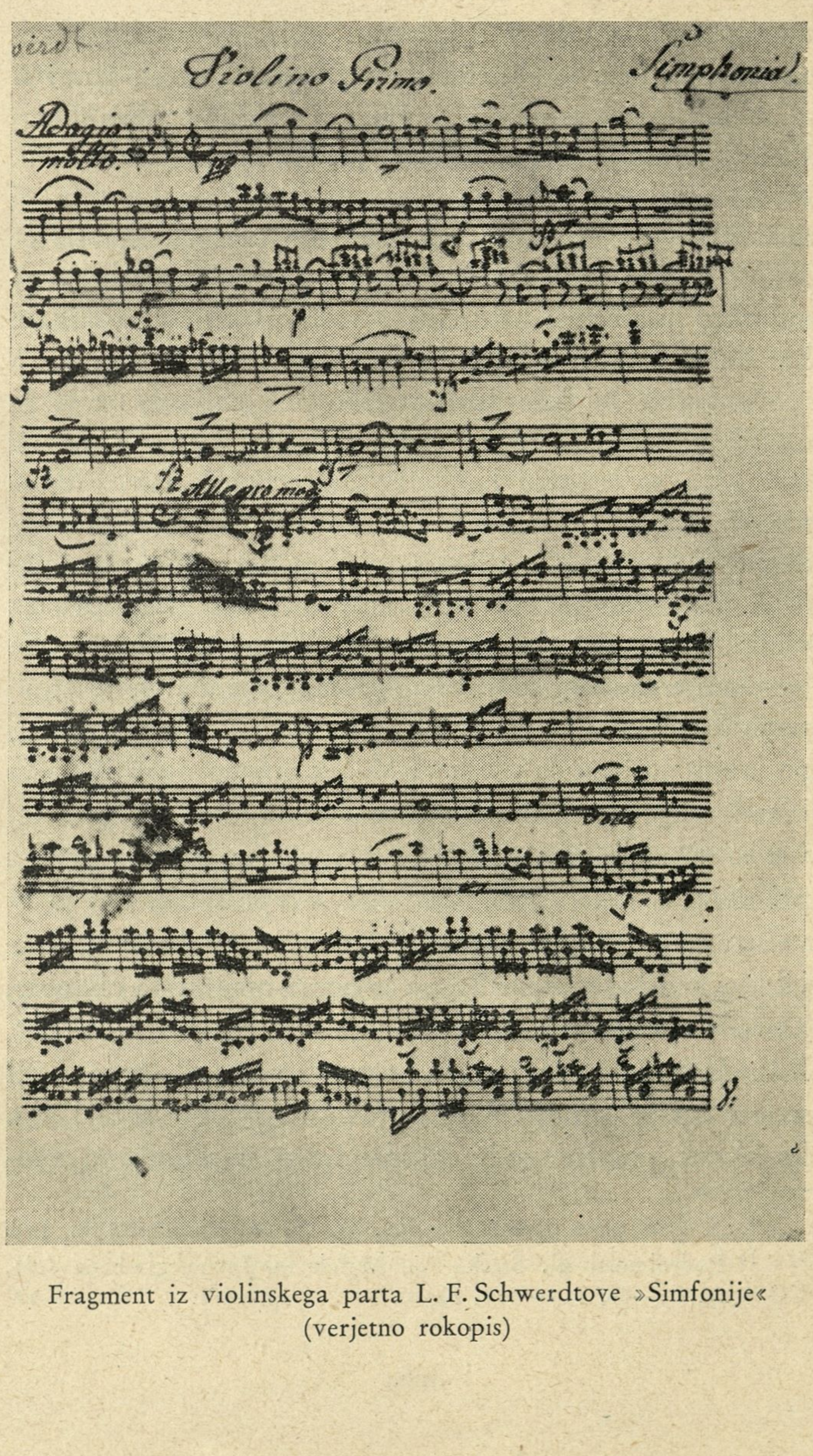
»Requiem A mol a canto con Organo«, »Requiem G mol«, »Missa in G« za štiri glasove in orgle (op. 85), »Offertorium pro omni tempore, Organo et Cantu«, »Tantum Ergo A-dur a due voci ed organo obligato«, »Tantum ergo D-dur, Soprano con choro et Organo«[22] in premnoge druge cerkvene skladbe, ki jih je napisal v velikem številu. Med posvetno tvorbo, kolikor se je ohranila, pa je predvsem zanimiva Schwerdtova »Simfonija«, ki dokazuje temeljito poznavanje te glasbene oblike in hkrati izvrstno kompozicijsko tehniko. Skladatelj jo je napisal za dvajset instrumentov (tri prve in tri druge violine, viola, violoncello, kontrabas, flavta, prva in druga oboa, prvi in drugi klarinet, fagot, prvi in drugi rog, prvi in drugi clarino ter timpani), očitno prilagojeno tehničnim možnostim ljubljanskih izvajalcev, za katere pa ni znano, ali so to Schwerdtovo »Simfonijo« res kdaj predstavili občinstvu ali ne.

Schwerdtovo skladateljsko delo je bilo obsežno, v cerkveni bolj kot v posvetni smeri. Če se je še dotikalo baročne preteklosti in kdaj pa kdaj tipalo tudi že za romantičnim izrazom, kot na primer v ofertoriju »Ave

---

koncu je dodano »O Salutaris hostia: dedie a Monsigneur de Quelen Archeveque de Paris par Auguste de Folly«. Vprašanje je, če je avtor omenjenega ofertorija res Klemenčič, kajti slog je Schwerdtov, četudi bi iz vnanje oblike utegnili sklepati, da je ofertorij zložil omenjeni F. R. Klemenčič. Seveda tudi ta možnost ni izključena, če se je Klemenčič kompozicijsko morda šolal pri Schwerdtu. Že iz dejstva, da je prepisoval njegove skladbe, smemo sklepati, da je imel z njim neke zveze. Ostati pa moramo le pri domnevah, ker druge Klemenčičeve skladbe, ki jih je morda napisal, niso znane.

[22] Kot prepisovalec je na tej kompoziciji označen učitelj Franc Raktelj. Vse Schwerdtove skladbe hranita NUK, Mus. in arhiv ljubljanskega stolnega kora.



Fragment iz violinskega parta L. F. Schwerdtove »Simfonije«
(verjetno rokopis)

mundi«, pa je bilo v splošnem vendarle izrazito klasicistično. V njem se skladatelj manifestira kot zelo zmožen glasbenik, ki se postavlja v vrsto z ostalimi pomembnejšimi skladatelji klasicističnega razdobja na Slovenskem. Nemilih udarcev pa v svojem ljubljanskem bivanju ni dobival le on, ampak podobno tudi Gašpar Mašek, četudi se je ta znal v življenju znajti nekoliko bolje in so mu zato bile razne bridkosti v takih drastičnih oblikah, kot jih je doživel Schwerdt, vsaj deloma prihranjene.

Mašek je bil šele kratko dobo v Ljubljani, pa je že okusil nevšečnosti umetniškega zakulisnega življenja. Že leta 1822 so namreč hoteli nekateri vidni člani Filharmonične družbe, med katerimi sta bila tudi Leopold Ledenik in Henrik Costa, postaviti za vodjo filharmoničnega orkestra, kar je bil takrat on, tedanjega prvega violinista tega izvajalnega korpusa Edvarda Jälla. Maška je v tem trenutku zaščitil K. B. Kogl,[23] vendar se je kljub temu kmalu nato umaknil s tega mesta. Tudi kot učitelj na javni glasbeni šoli je imel Mašek mnogo neprilik.[24] Za oceno njegovega skladateljskega dela pa ni važno, kaj vse so mu očitali: nerednost, neresnost, nezainteresiranost pri delu in tako dalje. Važnejše je vprašanje, kaj je ta vsestransko delavni glasbenik storil za glasbeno ustvarjalnost na Slovenskem. Tu pa se bomo omejili na obdobje, ko še v njegovi tvorbi prevladuje klasicistična miselnost. Kasneje se je Mašek stilno znatno spremenil, preusmeril se je v zgodnjo romantiko. Ta faza njegovega ustvarjanja, ki hkrati pomeni tudi skladateljevo narodnostno pre-

---

[23] K temu prim. Keesbacher Fr., ib., 59, 60; Radics P., ib., 153.

[24] Podrobnosti gl. Steska V., Mašek in Javna glasbena šola, CG 1929, 83—86, 115—118, 143 ss.

usmeritev v smislu podpiranja ciljev slovenskega narodnostnega gibanja, pa se izdvaja iz našega okvira, zato ne sodi v tole razpravo.

Za razumevanje njegove začetne stilne usmerjenosti je vsekakor važno dejstvo, da je bil Gašpar sin češkega skladatelja, pianista in organista Vincenca Maška. Ta pa je v svoji glasbi sledil naziranjem mannheimske šole. Kakor se je še deloma naslanjal na preteklost, je hkrati črpal tudi že iz zakladnice nove, klasicistične umetnosti in se tu zgledoval zlasti v Haydnu. Bil je, kakor mnogi drugi skladatelji sredi druge polovice XVIII. stoletja, na znamenitem stilnem prehodu, in to potrjujejo tudi njegove skladbe. Med njimi so tehnično izvrstne in tudi v invenciji dokaj razsežne ustvaritve, kakor na primer »Concertino« (pour le Piano-Forte à quatre mains, avec l'accompagnement de 2 Clarinettes, 2 Flutes, 2 Cors et 2 Bassons), »Missa pastoralis« za štiri glasove in orkester z orglami, ali »Offertorium pastorella« za sopran in tenor solo, zbor in orgle. Zvočnost njegovih skladb je plastična, okraski so še bogati, instrumentacija je dovršena, orgelski part pa je še vedno pisan v načinu generalnega basa. Tak tehnično temeljito verziran glasbenik, kot je bil Vincenc Mašek, je mogel izdatno vplivati na znanje in stilno usmeritev svojih otrok, ki jim je zares tudi dajal prve glasbene nauke.[25] Za njegova sina Albina in Gašparja, ki sta ostala zabeležena v češki oziroma slovenski glasbeni zgodovini, nam je to znano. »Graduale« ter »Missa in D« priznanega cerkvenega

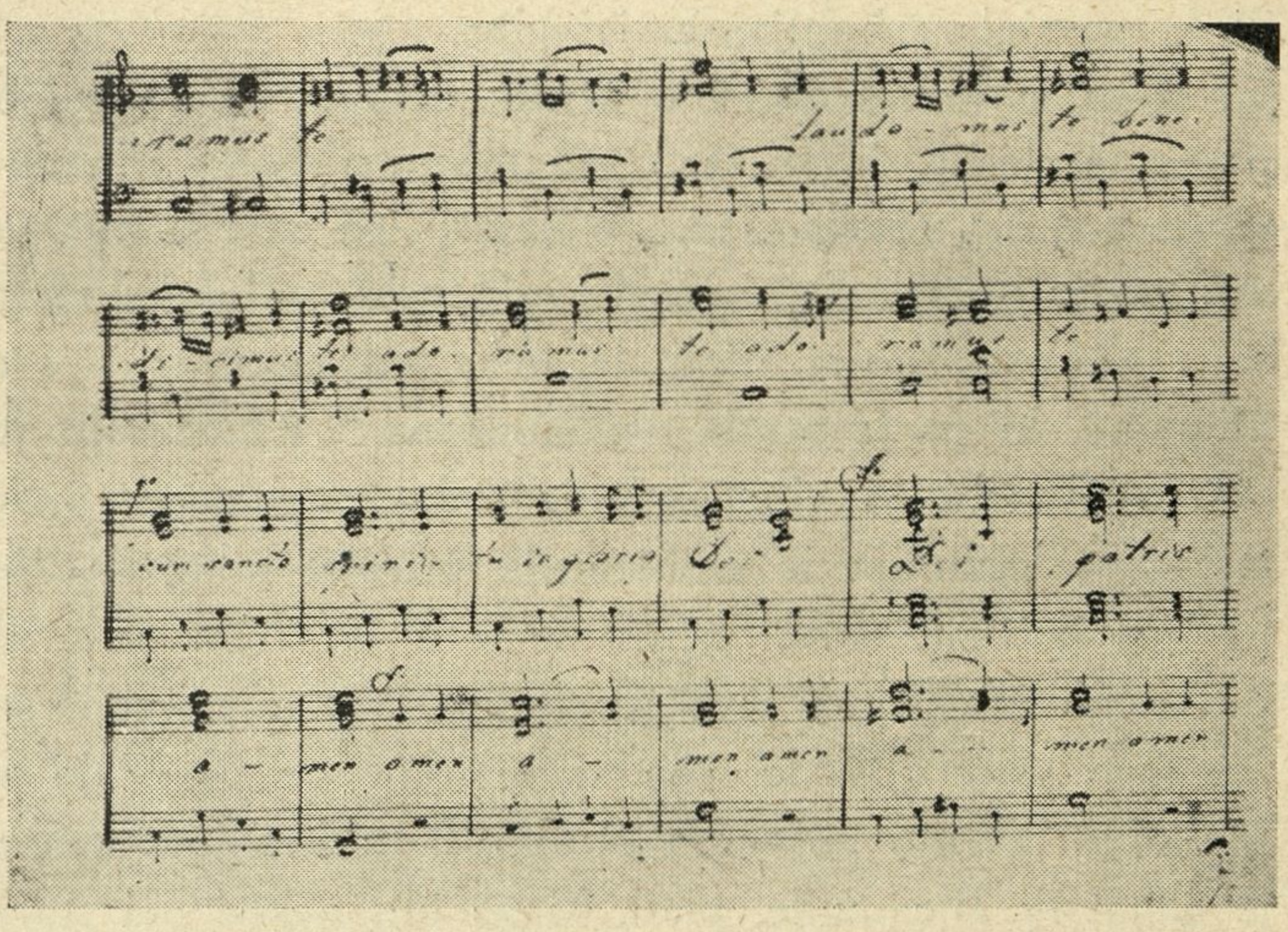
---

[25] Za biografske potankosti prim. gradivo v NUK, Ms. 1051, ki je ustrezno služilo raznim piscem o M. življenju, med njimi tudi Fr. Rakuši v cit. knjigi.

skladatelja in kapelnika praške cerkve sv. Nikolaja Albina Maška sta v ta namen živ dokaz, še skoraj bolj prepričljiv kot v primeru Gašparja Maška. V njiju še skladatelj poudarja elemente polifonske gradnje, kakor so bili tipični pri Bachu, za orgelski part pri njem še vedno velja basso continuo. Kljub temu pa je tehnika že izrazito haydnovska in kaže odločno usmeritev v klasicizem.

Med Gašparjem in Albinom Maškom so seveda določene, celó zelo vidne podobnosti, ki pa veljajo predvsem za prvo klasicistično razdobje Gašparjevega glasbenega ustvarjanja. Te so skoraj nujne, če upoštevamo, da sta oba izšla iz iste rodbine, v kateri se skozi nekaj generacij pojavlja izrazita muzikalna nadarjenost, dalje da sta si bržkone pridobivala znanje v isti kompozicijski šoli, živela ob istem času in v mladih letih tudi v istem okolju. Praga je bila takrat, na izteku XVIII. in v prvih letih XIX. stoletja, živahno torišče glasbenega življenja, s katerim se je mogel mladi skladatelj za svoj razvoj zelo okcristiti. Vsi ti činitelji so vtisnili glasbeni tvorbi bratov Albina in Gašparja svoj pečat, stilno sorodnost med njima v primerjavi z očetom Vincencom, pa tudi podobnost v izrazu. Saj je nedvomno značilno, da zveni tako iz Albinove kot iz Gašparjeve glasbe kdaj pa kdaj večja melodična živahnost, kot bi se prilegala njunemu stilnemu okviru ali značaju njune cerkvene tvorbe, in da je pri obeh opaziti težnjo k sinkopiranim ritmom. Te podobnosti ali sorodnosti so ostale v splošnem sicer tudi kasneje, vendar so se polagoma izgubljale in niso bile več tako izrazite. Razlogi za to so kaj preprosti. Albin je ostal v Pragi, v njenem glasbenem vzdušju, ki je bilo precej drugačno od tistega v Gradcu ali Ljubljani, kamor je

odšel Gašpar. Ta se je moral vživeti v nove razmere in se prilagoditi posebnim pogojem, ki so spremljali razvoj glasbenega življenja na Slovenskem. Vse to pa je kajpada vplivalo tudi na njegovo glasbo, bolj v zrelem kot začetnem ustvarjalnem obdobju.



Fragment iz G. Maškove »Maše v c-duru« (rokopis)

Slednje je namreč bilo izrazito klasicistično. Polifoni elementi se kažejo le tu in tam, sicer pa je Gašparjev kompozicijski stavek povsem homofonski. Melodika in ritmika sta razmeroma živahni, instrumentacija prozorna in učinkovita, zvočnost pa bogata v mejah zgodnjeklasicističnega harmonskega pojmovanja. V tej razvojni fazi se je podobno kot njegov brat Albin tudi Gašpar Mašek usmeril predvsem na področje cerkvene glasbe. Napisal je niz maš, gradualov, ofertorijev in drugih cerkvenih

skladb za vokalne ali instrumentalne sestave z orglami ali mešano. Kot v Schwerdtovih, čutimo močno tudi v njegovih delih posvetnega duha, ki ga še naglašata ritmična lahkotnost in v opernem stilu zaokrožena arioznost melodičnih linij. Tem posebnostim svojega stila je deloma prikrcjil tudi cerkvene skladbe svojega očeta, ki jih je prirejal za ljubljanske izvedbe.

Manj je v tem obdobju Mašek deloval na področju posvetne glasbe, če pri tem izvzamemo njegova prizadevanja v smeri odrske glasbe, o katerih pa nam ni mnogo več znano ko to, da so imeli ljubljanski poslušalci 1825 in 1836 priložnost slišati le neke odlomke iz opere »Emina«, ki pa je ostala nedokončana.[26] Razen tega je skladatelj arije in allemande iz tedaj popularnih oper Rossinija, Bellinija in Donizettija prirejal tako, kot je ugajalo ljubljanskemu občinstvu in si je s tem utrjeval praktično stran svoje življenjske poti. Vse te priredbe so tehnično sicer odlične, vendar nikakor ne posvetijo v Maškovo izvirno posvetno tvorbo. S te strani so znane le nekatere allemande, plesi, ki so bili nekoč del stare francoske suite, ter »Variacije« za violino s klavirjem ali brez njega na témo iz Donizettijeve opere »Lucia di Lammermoor«, označene kot opus 77 in časovno iz razdobja pred 1840. letom.[27]

---

[26] Prim. Keesbacher, ib., 94 in gradivo FA v NUK, Mus.

[27] To dokazuje pripomba na naslovni strani omenjene skladbe, ki je bila v letu 1840 že lastnina Karla Bučarja (Carl Wutscher). Gl. NUK, Mus. Ta Bučar je verjetno istoveten z ljubljanskim trgovcem tega imena, katerega sinova zdravnik Žiga in odvetnik Janez sta bila okrog 1850 znana pevca. Janezov sin Franjo Bučar pa je bil operni režiser, ki se je kasneje plodno udejstvoval v slovenskem gledališču.

Vsi znani in neznani opusi Maškovega klasicističnega ustvarjalnega razdobja[28] so v izvirnem pogledu precèj nepomembni. Njihova vrednost pa je predvsem v tem, da so bili tehnično zelo spretno pisani in razodevajo ustvarjalca, ki je dovršeno obvladal tako vokalno kot instrumentalno kompozicijsko tehniko. Poleg Schwerdta je bil Mašek med tujci, ki so se udomačili na Slovenskem, s te strani najbolj poraben in je to dokazal tudi pozneje. Četudi ga niso dovolj cenili in so se njegove skladbe le redko, zelo redko pojavljale na sporedih filharmoničnih koncertov, pa je ne le s svojim reproduktivnim, marveč tudi z ustvarjalnim prizadevanjem prispeval tehten delež h klasicistični misli na Slovenskem in podobno kot Höller, vendar pa v širšem smislu vplival na oblikovanje slovenskega skladateljskega naraščaja. V njegovi šoli so si pridobivali osnovno glasbeno znanje Jurij Fleišman, Leopold Belar, sin Kamilo Mašek in deloma tudi Fran Gerbič. Tudi Davorin Jenko ga je navedel za tistega, pri katerem se je učil in iz čigar glasbe je črpal tehnične temelje svojemu skladateljevanju.[29] Nedvomno je škoda, da Mašek zaradi tega ali onega razloga ni našel življenjskega ravnotežja. Če bi bil ustaljen in priznan, bi ta nadarjeni in voljni glasbenik prav gotovo tudi kot skladatelj naredil mnogo več in bi razvojno lahko še globlje posegel v slovensko glasbo.

Vsi ti glasbeni klasiki, ki so prišli k nam od drugod in so na Slovenskem našli začasno ali stalno drugo domovino, so bili poklicni glasbeniki. Tako že F. B. Dušek in nato za njim Höller, Mikš, Schwerdt, Mašek, Beneš in še

---

[28] Ohranjeni so v NUK, Mus. in v ASKlj.

[29] Prim. Cvetko D., Davorin Jenko i njegovo doba, 1952, 13, 14; isti, Davorin Jenko, Doba — Življenje — Delo, 1955, 38 ss.

drugi, ki so skladateljsko pomenili manj, kakor na primer Franc Sokoll ali Carl Till. Zanimivo je, da je bil med njimi češki element močno zastopan, kar značilno prikazuje aktivnost češke glasbene emigracije, ki je bila podjetna v drugih deželah že poprej in je odslej postajala vedno številnejša tudi na Slovenskem ter v ostalih pokrajinah slovanskega Juga. Tu je bilo še dolgo časa dovolj mesta zanjo. Navzlic prilično obsežnemu glasbenemu življenju je namreč rasel rod poklicnih glasbenikov na Slovenskem razmeroma počasi, tako pač, kakor so rasli pogoji za njihovo uveljavljanje. Poprej te potrebe niso bile tolikšne. Ljubljana ni bila sedež vladarjev ali visokih cerkvenih dostojanstvenikov, ni imela mnogo bogatega meščanstva, skratka ni bilo pogojev, ki bi hkrati puščali in zahtevali neovirani razmah glasbene umetnosti v globino, višino in širino. Njenim zahtevam so nekoč zadoščali italijanski in nemški operisti, mestni in deželni piskači ter trobentači, glasbeniki stolnega in šentjakobskega kora in domači diletanti. Kar je bilo izrazito nadarjenih, sposobnejših domačinov, so večinoma odšli v tuje, večje glasbene centre. In kljub temu je bilo to glasbeno dogajanje provincialnega ljubljanskega mesta tako zelo živahno. Ko pa so se začeli vzporedno s spreminjanjem družbene strukture tudi na Slovenskem večati in izboljševati pogoji za razvoj glasbene umetnosti, so naraščale tudi potrebe po poklicnih glasbenikih. To je klicalo čedalje številnejše tuje glasbenike v osrednje slovensko mesto, prav tako pa je ugodno vplivalo tudi na razvoj lastnega, domačega glasbenega naraščaja in s tem na formiranje domačih skladateljskih sil.

V času glasbene klasike se na Slovenskem pač že povečuje kader glasbenih poustvarjalcev, ne pa v enaki

meri tudi skladateljev. Domači skladatelji so v splošnem še vedno prihajali iz vrst ljubiteljev glasbe. Janez Krstnik Novak je že bil eden teh. In poleg njega še nekateri drugi, ki jim glasba ni bila poklic, pa so se ji predajali iz ljubezni. Med temi so bili tudi taki, ki so si na ta ali cni način pridobivali spretnosti skladateljske tehnike in ustvarjali zato, da so zadostili svcjim osebnim potrebam ter željam, pri čemer pa ne smemo prezreti spodbud, ki so v ta namen prihajale spričo povečanja izvajalnih možnosti ter razširitve koncertnega življenja.

Ustvarjalna prizadevanja teh domačih skladateljev seveda niso bila ne tako plodna ne tako tehnično zajetna kakor pri tistih poklicnih glasbenikih, ki so v klasicističnem razdobju množili glasbeno tvorbo. Vendar so bila stilno usmerjena enako, to je klasicistično, in tehnično so bila kljub skromnemu oblikovnemu okviru na lepi kvalitetni ravni. Naj omenim izvrstno zloženo, tekoče in prijetno zvenečo »Redout Deutsche«, allemando, ki jo je komponiral ljubljanski meščan Valentin Klemenčič (Clementschitsch), član Filharmonične družbe v l. 1822.[30] Ta skladbica je nastala pred 1823. letom, kar sklepamo že iz posvetila grofici Auersperg, rojeni pl. Wolkensperg, ki se je poročila z grofom Rajmundom Auerspergom leta 1815 in je umrla že 1823. leta.[31]

Takih allemand beleži tedanje glasbeno življenje na Slovenskem še več. Poleg Mihevčevih, Maškovih in Kle-

---

[30] Gl. Schematismus des Laibacher Gouvernement-Gebiets, 1822, 366.

[31] Gl. Genealogisches Taschenbuch der deutschen gräflichen Häuser, 1826, 11, 12; Schiviz v. Schivizhofen L., Der Adel in den Matriken des Herzogtums Krain, 1905, 224, 225.

menčičevih so jih pisali še drugi poklicni in nepoklicni skladatelji za ljubljanske karnevale ter so kljub svoji skromnosti značilen dokument za usmerjenost in okus ljubljanskega, socialno močnejšega meščanstva in plemstva dvajsetih in tridesetih let XIX. stoletja. Med skladatelji teh priljubljenih plesov je bil tudi član Filharmonične družbe Louis baron L a z a r i n i. Napisal je vsaj dve »Laibacher Redout Deutsche«, tako za karneval 1825. in 1830. leta.[32] Tudi Leopold Kajetan L e d e n i k, ki ga poznamo kot dobrega violinista in Beneševega naslednika na mestu vodje filharmoničnega orkestra, je v letu 1830 napisal »Laibacher Redout-Deutsche«. Če primerjamo obe allemandi, Lazarinijevo in Ledenikovo, sta tehnično zelo dobri. Gledé invencije pa kaže Lazarinijeva močnejšo, muzikalnc izrazitejšo osebnost. Prvi in drugi sta morda napisala še kaj več skladb. Vsaj Ledenik se je skladateljsko uveljavljal tudi pozneje, ko se je približal romantiki in je uglasbil celó Prešernovega »Mornarja«.[33]

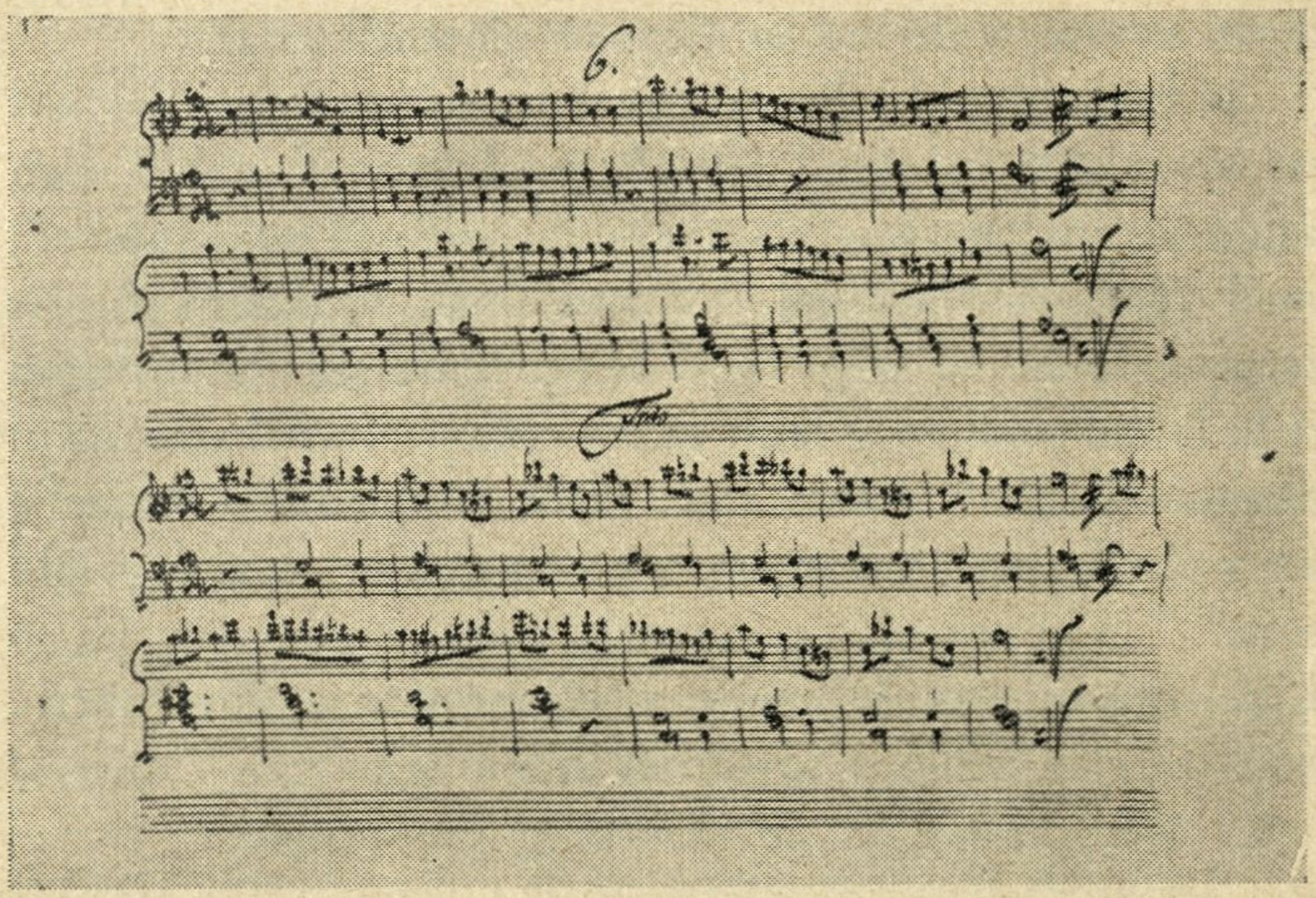
Poleg takih skladb, ki nimajo večjega umetniškega pomena in so vendar zanimiv dokaz ustvarjalne živahnosti klasicističnega razdobja, so nastajala tudi večja glasbena dela domačih ustvarjalcev. Pisal jih je na primer član filharmoničnega orkestra Franz S c h u b e r t,[34] ki je bil po poklicu bančni uradnik in se je okrog 1826. leta preselil v Gradec. Poslej se navaja kot častni član ljubljanske

---

[32] Gl. članski seznam FD za leto 1829. Ta Lazarini bi mogel biti ali Ludvik iz Jablanice pod Snežnikom, rojen 1798, ali pa Alojz iz Zagradca na Dolenjskem, rojen 1795. Bržkone je bil oni iz Zagradca. Prim. Genealogisches Taschenbuch der freiherrlichen Häuser auf das Jahr 1853, 247—248. Za barone so šele tedaj začeli objavljati podatke.

[33] Prim. N 1865, 402; LZg 1865, 1113.

Filharmonične družbe. Ta Schubert seveda ni istoveten s slavnim skladateljem istega imena, ki se je zapisal v zgodovino glasbene umetnosti kot nesmrtni mojster romantičnega samospeva. Oba, ljubljanski in dunajski Schubert, se sočasno pojavita na sporedih ljubljanskih filharmo-



Fragment iz V. Klemenčičeve allemande (Rêdout-Deutsche), št. 6 (rokopis)

ničnih koncertov. Med njima pa ni nič skupnega. Dunajski Franz Peter Schubert tudi nikoli ni bil v Ljubljani. Z njo je opravil, ne da bi jo videl, kot devetnajstleten mladenič. Takrat, v letu 1816., se je namreč zaman potegoval za nastavitev na pravkar osnovani ljubljanski javni glasbeni šcli.[35] Odklonitev ga je nemara v tistem trenutku hudo

---

[34] Gl. članske sezname FD za 1823, 1826 in ss.

[35] Podrobno gl. ŠkA, fsc. 6/2; Steska V., Franc Schubert in Ljubljana, CG, 1928, 177; Keesbacher Fr., ib., 59; LW 1891, št. 560.

prizadela. Za njegov umetniški razvoj pa je bržkone bila koristna. Tu, v mali Ljubljani ne bi mogel dobivati enakih razvojnih spodbud, kakor jih je lahko dobival na glasbeno razkošnem Dunaju. In kdo vé, ali bi znal ta občutljivi skladatelj uspešno prebroditi trde življenjske preizkušnje, ki bi ga verjetno zagrabile v tem okolju, ne da bi kvarno vplivale na njegovo umetniško rast.

Naš, ljubljanski Franc Schubert se je uveljavljal kot poustvarjalec in skladatelj. Reproduktivno je bil eden takih vseznalcev, kot jih v tej dobi pogosto najdemo tudi med diletanti. Nastopal je kot violinist, violist in pianist ter menda tudi kot pevec.[36] Njegovemu skladateljskemu delu lahko sledimo v letih 1821—1825. Na filharmonični akademiji so 18. marca 1821 izvajali njegove »Variacije za violo s spremljevanjem orkestra«, kjer je igral violo sam.[37] Na koncertih 14. januarja in 15. aprila 1825 pa so Ljubljančani poslušali njegov »Concertante Pot-Pourri« za klavir in violo s spremljevanjem orkestra. Violist je

---

[36] Program filharmoničnega koncerta z dne 15. aprila 1825 navaja, da je neko Fioravantijevo arijo pel »Franz Sch.«. Pod to oznako nam je znan Franc Schubert kot violinist in gre zato verjetno v obeh primerih za eno ter isto osebo. Neke vrste anonimnost je bila tedaj za diletante-koncertante v navadi, medtem ko so se imena poklicnih glasbenikov izpisovala redno in popolnoma.

[37] Zamenjava ljubljanskega skladatelja Fr. Schuberta z znamenitim dunajskim romantikom istega imena je izključena. Tudi slednji je sicer pisal razne variacije, ki bi jih tudi ljubljanski filharmonični orkester mogel izvesti. Da o prej navedeni trditvi ni dvomiti, dokazuje spored filharmoničnega koncerta 18. marca 1821, ki pravi: »Variationen für die Viola mit Begleitung des Orchesters von Franz Schubert, gespielt von Herrn Verfasser«. Ta skladatelj in izvajalec je bil ljubljanski Schubert. Vsaka drugačna domneva bi bila zmotna. Naj še pripomnim, da je bil Schubert, ko se je pojavljal kot skladatelj, označen s polnim imenom. V funkciji solista pa ga vedno najdemo označenega tako, kot je omenjeno v op. 36.

tudi tokrat bil skladatelj sam, klavirski part pa je izvedla Amalija Oblak. Morda je razen teh dveh skladb, ki pa tudi nista ohranjeni, še kaj napisal. Smemo pa domnevati, da je bil stilno usmerjen bolj ali manj enako kot njegovi ljubljanski sodobniki Höller, Schwerdt, Mikš in Mašek, pa tudi Beneš.

Ob teh domačih skladateljih so se morda v navedenem razdobju skladateljsko uveljavljali še drugi, med njimi tudi Simon T o m a ž e v e c.[38] Mnogih pa gotovo še ne poznamo. Anonimnost diletantov je bila tedaj v navadi. Zaradi njihovega spoštovanja do velikih vzornikov ali iz kakih drugih razlogov je nemara bila umestna. Vendar otežkoča, da bi do potankosti raziskali dobo, v kateri je tudi na Slovenskem klila klasicistična misel in navajala mlade sile, da so v mejah svojih sposobnosti in moči razvijale svojo ustvarjalnost.

Tako se vprašujemo, kdo neki je komponiral »Die Musik in drey Sonetten« na Richterjev tekst, posvečen deželnemu guvernerju Jožefu grofu Sweerts-Sporku. Leta 1819 je to skladbo, ki bi mogla imeti obliko kantate, izvedla Filharmonična družba. Njen tvorec bi lahko bil katerikoli izmed sodobnih ljubljanskih skladateljev, diletant ali poklicni glasbenik. Morda pa je bil poleg omenjenih skladateljev tega časa kdo tretji, ki nam ni znan ne po delu in ne po imenu.

Isto vprašanje se postavlja ob tekstu »Notervsetje Mefta Parisa inu zele Franzosouske Dushele. Na 31. Ma-

[38] Rodil se je 2. novembra 1805 v Besnici pri Kranju in se šolal v Ljubljani. Bil je baje zelo nadarjen za glasbo. Njegovo življenje je bilo zelo pestro. Kot glasbenik je deloval tudi na Dunaju in v Petrogradu. Skopi podatki pravijo, da je tudi skladal (prim. Pokorn F. Ser., Besnica pri Kranju, 1939, 211; gradivo v NUK, Mus.).

litraven v' Lettu 1814«, ki obravnava zgodovinski dogodek, ko so združene vojske vkorakale v Pariz.[39] Domnevno je to pesem napisal Jaka (Jakob) Zupan, ki je 1813. leta spesnil tudi pesem v čast avstrijskemu polkovniku Milutinoviću.[40] V pogledu tega teksta je za nas posebej zanimiva pripomba na tekstu, da je bila ta pesem »Composita & cantata Camnicii die 24. Aprilis 1814«. Zajeten tekst bi lahko služil tudi za oblikovanje kantate. Kdo neki bi ga uglasbil? Na to je toliko teže odgovoriti, ker pravijo podatki, da je bila skladba péta oziroma izvedena v Kamniku. Zato je najbrž ni napisal noben od tedanjih ljubljanskih skladateljev. Tudi nekdanji kamniški regens chori Jakob Zupan, ki bi bil tega zmožen, je ni, ker ni več živel, ko je nastala. Ob tem se pojavlja vprašanje, ali je Zupan v kraju svojega delovanja koga usposobil za skladanje. V tej smeri manjka sleherni dokaz. Zato lahko le domnevamo, da sta njegova neposredna naslednika na kamniškem cerkvenem koru Andrej Rebernik in Andrej Podlipnik vsaj v nekem omejenem smislu nadaljevala njegovo skladateljsko delo,[41] četudi nista bila v ustvarjanju ne tako sposobna ne tako aktivna kot Zupan. Če bi to veljalo, bi lahko bil glasbeni avtor »Notervsetja« ali Rebernik ali Podlipnik. Žal pa ostaja to le domneva. Če bi jo mogli potrditi, bi imeli tehten dokument o skladanju na slovenske tekste tudi iz tega časa, za katerega nam dokazi v tej smeri popolnoma manjkajo. Kakor ne poznamo skladatelja, ne poznamo

---

[39] Naslov se navaja tudi kot »Notre vsetie Meſta Pariza inu zele franzosouske Dushele Na 31. Mali traven v' Lettu 1814«.

[40] Prim. Radics P., Tri zgodovinske pesmi v slovenskem jeziku, IMK 1898, VIII, 95 ss.

[41] Prim. Stiasny Lj., ib., 121—122, 161—170.

tudi partiture. Tudi zanjo zato prav tako le domnevno sklepamo, da je bila stilno ali v smislu Zupanove glasbe ali pa skladna usmerjenosti tedaj pomembnih skladateljev, kot so bili Novak, Höller, Mikš ali Schwerdt.

Glasbena klasika je torej imela ustvarjalce tudi na Slovenskem. Ti se seveda niso mogli niti približati vodilnim predstavnikom tega stilnega obdobja, kaj šele, da bi se z njimi lahko merili. V primerjavi z njimi so bili nekje daleč v czadju. V njih pa so se vzgledovali. Zlasti v Haydnu in Mozartu, manj v Beethovnu. Slednji je o problemih življenja, človeka, vsega njegovega dejanja in nehanja razmišljal drugače kot Mozart in Haydn. Brž-kone je bil za svoje ljubljanske sodobnike, če smemo tako reči, pretežak in so ti raje ubirali ustvarjalne stopinje ostalih dveh predstavnikov glasbene klasike. Ta dva kajpada nista bila po svoje nič manjša od Beethovna. Le drugačna sta bila ali še bolje: vsak izmed te velike dunajske trojice je bil čisto svojski. V umetnosti vsakega od teh je nekaj popolnoma specifičnega. Kljub sorodnim sredstvom, ki so se jih posluževali v formi in kompozicijski tehniki, sc si med seboj izrazno tako zelo različni in vsak zase tako individualni, da kdaj pa kdaj lahko dvomimo o pravilnosti njihovega vklepanja v isti stilni okvir.

Za stilno opredelitev naših glasbenih klasikov ni takih težav. Niso bili duhovi, ki bi razbijali tradicijo in kovali nove smernice. Prevzemali in prisvajali so si dosežke vodilnih razvojnih osebnosti, ki so se jih vneto oklepali. Zato čutimo pri tem vplive Mozarta, pri onem Haydna, pa še osvajalno moč italijanske opere in preostanke iztekajočega se baroka in rokokoja. Ne bi mogli trditi, da je bil njihov izraz izviren. Kajpada, bil je individualen

toliko, kolikor so imeli lastne ustvarjalne globine, ki je posameznim, na primer Novaku ali Mašku ali tudi Schwerdtu, tu pa tam značilno pobarvala njihovo glasbo. Vendar so le-to obvladovali tuji vzori. Pač pa so imeli naši skladatelji klasicističnega razdobja izvrstno kompozicijsko tehniko. Ta ni bila pomembna le zaradi solidnosti njihovih del, ampak tudi zato, ker so z njo pozitivno prispevali k tehničnemu pripravljanju nastopajočega domačega skladateljskega naraščaja.

Ob koncu XVIII. in v prvih desetletjih XIX. stoletja je glasbena klasika potemtakem na Slovenskem ustvarjalno temeljito opravila svoje poslanstvo. Vse to je odmevalo tudi izven ljubljanskega mesta in vplivalo na prihodnost polagoma se porajajoče slovenske glasbe. Ustvarjalna storitev naših glasbenih klasikov je bila sicer skromna, tehnično pa ni zaostajala za ustvarjalnostjo stotine ostalih evropskih skladateljev istega časa in stila. Tudi ti niso bili revolucionarne osebnosti, pa so s svojim delom vendarle prispevali k zaključeni podobi evropskega glasbenega klasicizma. Enak ali podoben pomen pripada tudi glasbenim klasikom pri nas, ki jim prav tako kot onim ne gre nepcsredna veljava v evropskem, nedvomno pa v slovenskem razvojnem merilu.

MOJSTRI DUNAJSKE KLASIKE NA SLOVENSKEM

Joseph Haydn, Wolfgang A. Mozart in Ludwig van Beethoven so podobno kot drugod tudi na Slovenskem usmerili glasbeno življenje klasicističnega razdobja. Moč njihove umetnosti je tudi na tem koščku evropskega kontinenta navdušila poslušalce in izvajalce ter spodbudila ustvarjalce. Občudovanje, ki so ga uživali v ljubljanskih glasbenih krogih, pa je bilo tolikšno, da se slednji niso zadovoljili le s tem, da so na filharmoničnih akademijah in koncertih izvajali njihove skladbe ter poslušalce uvajali v umevanje nove umetnosti. Svoj odnos do teh velikih mojstrov, ki so odločno in odločilno preusmerili dosedanji način glasbenega oblikovanja, so izrazili tudi tako, da so Haydna in Beethovna izvolili za častna člana Filharmonične družbe.

V Haydnovi in Beethovnovi družbi bi se nedvomno znašel tudi Mozart, če ne bi umrl že 1791. leta, se pravi tri leta pred ustanovitvijo Filharmonične družbe. Saj je prav on prvi med klasiki navdušil ljubljanske poslušalce in oplodil Janeza Krstnika Novaka, prvega slovenskega glasbenega klasika. Česar niso mogli izkazati temu geniju, so gotovo zaradi njega izkazali njegovemu sinu enakega imena, ki se je rodil v letu očetove smrti. Ta Wolfgang Amadeus Mozart mlajši je bil dober pianist in tudi skladal je, vendar ni bil niti senca vélikega očeta. Ljubljanski filharmoniki so mu podelili častno članstvo, ko je

19. julija 1820 nastopil kot pianist na njihovem koncertu. Tako so vsaj posredno izpolnili praznino, ki je zevala v vrstah njihovih častnih članov, pripadajočih vodilnim csebnostim dunajske klasike.

S Haydnom in Beethovnom so imeli več sreče. Viri pripovedujejo, da so se že pred 1800 ali vsaj v tem letu trudili, da bi za častnega člana pridobili Josepha Haydna. Potek priprav, ki so bile potrebne v ta namen, kaže previdnost, s katero se je ljubljanska Filharmonična družba lotila tega vprašanja. Očitno se je zavedala dvojega: da še nima tistega slovesa, da bi Haydna lahko kar tako, brez njegovega privoljenja in nevarnosti, da odkloni, izvolila za častnega člana; in da bi se s tem, če Haydn častno članstvo sprejme, močno povečal njen ugled in bi tako prestopila lokalne meje.

Zato naj bi kanonik in šentjakobski župnik Jožef Pinhak, ki je bil član Filharmonične družbe, s posredovanjem nam že znanega Wolfganga Schmidta seznanil Haydna z načrtom in željo družbe. Ta Pinhak je v letu 1800 potoval na Moravsko in Češko ter bi naj svojo nalogo opravil na poti skozi Dunaj. Schmidt pa je sporočil, da je »unser geliebter Haydn gerade beim Fürsten (Esterházy) zu Eisenstadt«. Ko se je Pinhak vračal, pa je vendar imel priliko, da se je sešel s Haydnom. O njunem srečanju je Janezu K. Novaku poročal Schmidtov sin, ki je tudi sam prisostvoval sestanku. Pisal je, da se je Haydn pokazal pripravljenega sprejeti častno članstvo ljubljanske Filharmonične družbe. Obžaloval je le, da ji to ne bo mnogo koristilo. Vzradostil pa se je nad njenim uspevanjem, ki sta mu ga skupno s Pinhakom gotovo prikazala tudi oba Schmidta. Na Pinhakovo in Schmidtovo prošnjo je dal na razpolago svojo novo »Mašo v c-duru«.

Zaigral jo je na klavirju in zapel večino začetkov zato, da bi Pinhak slišal razne tempe in tu pa tam spoznal tudi tisti izraz, kakor si ga je v izvedbi Haydn sam predstavljal. Pinhak naj bi vse to pojasnil Novaku kot direktorju.[1] Hkrati je mladi Schmidt priporočil v omenjenem pismu Novaku tudi Haydnov oratorij »Stvarjenje«.[2]

---

[1] To mesto Schmidtovega pisma potrjuje že omenjeno navedbo, da je Novak res bil tudi glasbeni direktor oziroma vodja filharmoničnega orkestra. V tej funkciji se omenja Novak za 1799. Iz obojega bi sklepali, da so v ljubljanski FD družbi razmišljali o Haydnovem častnem članstvu že v tem letu in je bil Novak glasbeni direktor tudi še v letu 1800, ko se je Pinhak na Dunaju sestal s Haydnom.

[2] V celoti se je glasilo Schmidtovo pismo Novaku takole: »Es wird ohne Zweifel die ganze löbliche Gesellschaft sehr erfreuen, dass sich unser unsterbliche Haydn so bereitwillig finden liess, ein Mitglied derselben zu werden und ihr durch seinen Beitritt einen neuen Glanz zu verschaffen. Seine Worte dabei waren: ‚Ich erkenne die Ehre, die mir die philharmonische Gesellschaft in Laibach durch ihre Einladung erzeugt, und weiss solche zu schätzen, nur bedaure ich, dass ich ihr mit meinem Beitritt nich viel nützlich sein werde.' Er war sehr erfreut dass eine inländische Gesellschaft schon so weit gediehen ist. Wie stolz war ich in diesem Augenblicke auf meine Vaterstadt. Er gab uns auf Ansuchen sogleich ein neues Amt von seiner Compositionen, wo ich für die Copiatur 12 fl erlegte; er spielte auf dem Clavier und sang dazu die meisten Anfänge, damit der Herr Canonicus sowol die verschiedenen Tempos als auch hie und da den wahren Ausdruck hören und es alsdann Ihnen als dem so würdigen Director sagen könne, wie es Haydn haben will, auf dass sie die ausübenden Musiker, sowol einzeln als auch zusammen unterrichten und hauptsächlich von aller Art Verzierungen abhalten, welche zu weiter nichts, als zur Verunstattung so einer äusserst delicaten Composition beitragen, da diese ohnehin schon allen möglichen Ausdruck, so wie es steht, in sich enthält und die grösste Schönheit, wie Sie selbst wol wissen, nur vom richtigen Tempo, gehörigen Schatten und Licht und genauer Production abhängt. Schreiben Sie mir doch, lieber Freund, wenn Sie dieses Amt werden

Ustrezna poročila pravijo, da je zatem »Doktor der Tonkunst, der königl. Schwedisch. musikalischen Akademie und des Nationalinstitutes zu Paris Mitglied« Joseph Haydn v letu 1800 postal častni član ljubljanske Filharmonične družbe. Za lesk, ki ji ga je dal s svojim imenom, se mu je ta oddolžila kmalu nato. Že 28. decembra istega leta so ljubljanski filharmoniki v šentjakobski cerkvi izvedli omenjeno »Mašo v c-duru«, ki so jo verniki oziroma poslušalci sprejeli z navdušenjem in cbčudovanjem,[3] poleg njene umetniške vrednosti nekaj

---

ausgeführt haben, wie es Ihnen allen gefällt. ‚Die Schöpfung', wenn Sie dieselbe ausführen sollten würde ich aber vorzüglich einer genauer Production nach vielen Proben anempfehlen . . .« (gl. Radics P., ib., 74, 75). Izvirnik se je izgubil kot mnoge druge dragocenosti iz arhiva FD. To Schmidtovo pismo dokazuje sočasno veljavo, ki jo je Novak užival kot glasbenik in vodja orkestra, in osvetljuje tudi stanje orkestralne reprodukcije v tedanji Ljubljani.

[3] LZg 1800, št. 105, je takole poročala o izvedbi: »Sonntag den 28. Dezember wurde in der Pfarrkirche zu St. Jakob von der Philharmonischen Gesellschaft allhier ein feierliches Hochamt von der Composition des deutschen Tonkünstlers Haydn im vollständigen Chor abgehalten. Der Künstler hatte mit diesem Hochamt der Gesellschaft selbst ein Geschenke gemacht, als er von selber zum Ehrenmitgliede ernannt worden war. Der Geist Haydn's waltet unverkennbar in den Feyerlichen Accorden seines schöpferischen Productes und da auch die Gesellschaft in der Ausführung dem Künstler durch Anstrengung huldigte, so musste notwendig jene allgemeine Bewunderung folgen, die dieses Unternehmen gefunden hat.« Ni omenjeno, kdo je vodil to izvedbo. Iz citiranega Schmidtovega pisma domnevamo, da je to bil Janez K. Novak, četudi navaja Keesbacher za razdobje 1794—1800 za vodjo orkestra Jellemitzkega. Iz poročila LZg čutimo, da je pisec namenoma naglašal, da je Haydn »nemški« umetnik. Kako je treba to razumeti, nam pokaže že dosedanje razpravljanje. Vsekakor ne kot ost proti Slovencem, katerih politična neaktivnost v postavljanju narodnostnega vprašanja še nikakor ni mogla povzročiti ustrezne reakcije s strani nemškega elementa na slovenskem ozemlju.

tudi zaradi tega, ker so videli v nji Haydnov poklon Filharmonični družbi.

Leto dni kasneje so ljubljanski filharmoniki seznanili svoje občinstvo tudi s »Stvarjenjem«.[4] To Haydnovo delo, ki se tudi naslednja leta in desetletja često pojavlja na filharmoničnih koncertih, so menda izvedli zelo dobro.[5]

Odslej so sporede ljubljanskih filharmoničnih koncertov polnile tudi druge Haydnove skladbe skozi vse tisto razdobje na Slovenskem, ki ga smemo s polno pravico nazvati klasicistično. S svojo dojemljivostjo, tekočo in čustveno široko glasbo je ta skladatelj ljubljanske poslušalce pritegnil enako kot v mnogih drugih evropskih deželah. Morda še bolj, kajti z njimi se je povezal tudi s tem, da se je odzval vabilu Filharmonične družbe in postal njen častni član. Tako si je pridobil v glasbenem življenju na Slovenskem v času klasicističnega vzpona še posebno mesto, ki se je še bolj, kot bi se sicer, odsvitalo v razvoju produkcije in reprodukcije tega obdobja.

To velja tudi za Beethovna, ki je gotovo vnemal cbiskovalce ljubljanskih koncertov že prej, kot so nam znani neposredni dokazi za domnevno prvo izvedbo njegove tvorbe v ljubljanskem mestu. Ta naj bi bila leta

---

[4] LZg od 29. XII. 1801 je pisala o izvedbi »Stvarjenja« med drugim tudi to-le: »Um alle möglichen Vollkommenheiten diesem grossen Werke in der Ausführung zu verschaffen, haben sich die hiesigen (P. T.) Herren Dilettanten und Mitglieder der Phil. Gesellschaft herbeigelassen mitzuarbeiten. Diesen hat man auch die Akkuratesse und das Erhebende im Ausdruck des Gesanges sowohl als auch der übrigen musikalischen Instrumente vorzüglich zu verdanken . . .«

[5] Prim. IB 1823, št. 14, str. 53.

1811.[6] Ne smemo pa pozabiti, da so bile njegove skladbe v arhivu Filharmonične družbe že v času 1794—1804. Gotovo ne zaman in zato, da bi tamkaj obležale in potrpežljivo čakale izvajanja. Saj je bil Beethoven že takrat osebnost, ki je s slovesom svojih skladb segla v glasbena središča vseh kulturnih dežel. Med te smemo šteti tudi Slovensko, četudi je bilo drugovrstna avstrijska provinca. Podobno kot pri ostalih obrobnih pokrajinah svoje države, v katerih ni prevladoval nemški element, vladajoči sistem tudi za slovensko ozemlje ni bil zainteresiran, da bi vsestransko in tako tudi kulturno enako napredovalo, kakor vidimo v notranjih provincah s strnjenim nemškim prebivalstvom. Slovensko ozemlje pa je imelo zaradi svoje posebno ugodne geografske lege to srečo, da je bilo v kulturnem pogledu deležno marsičesa, za kar so bile nekatere druge avstrijske obrobne pokrajine manjšega pomena te vrste oškodovane. To je v veliki meri omogočilo Ljubljani, da se je v stoletjih glasbeno povzpela na razmeroma visoko raven in je tudi v skromnejših razmerah dosegla močan razcvet glasbene dejavnosti.

Beethovnova umetnost je potemtakem kmalu, ko se je ustvarjalno začel razraščati ta svojevrstni mojster, zajela tudi glasbeno podobo Ljubljane začetka XIX. stoletja. Poleg raznih ostalih njegovih skladb so naši poslušalci spoznali prvo, drugo, šesto in sedmo simfonijo še prej, kot zasledimo trdnejši stik med Beethovnom in ljubljansko Filharmonično družbo. Velikemu tvorcu so v ljubljanskem mestu izražali priznanje ob vsaki priložnosti, Filharmo-

---

[6] Prim. Turel M., Beethovnovi stiki z Ljubljano, SGR 1954, II, 57.

nični družbi pa čut in razumevanje za Beethovna, kar je že samo po sebi pomenilo zaslužnost za prizadevanja, ki jih je kazala.[7]

Razni viri pravijo, da je imel Beethoven dobre stike z nekaterimi Slovenci, oziroma osebnostmi, ki so po rodu potekale s Slovenskega. Tako naj bi se poznal z dobrim poznavalcem Slovencev Janezom Filipom Cobenzlom, ki je kot državnik imel vidno vlogo v avstrijski diplomaciji, nadalje z J. K. Demšarjem (Dembscher), ki mu je oskrboval pravne zadeve, z znanim glasbenikom grofom V. R. Gallenbergom, dunajskim odvetnikom M. Gostišo, dvornim koncipistom Jakobom Hočevarjem, s skladateljem Jurijem Mihevcem, pianistko Marijo Košakovo, poročeno Pachler in z violinistom Ignacijem Župančičem (Schuppanzigh), sinom slovenskega profesorja in slovečim primarijem komornega kvarteta, ki se je zelo trudil za uveljavljenje Beethovnovih del.[8] Kako daleč so šle te zveze, je seveda drugo vprašanje. Prav tako bi bilo težko ugotoviti, kakšno vlogo je imel ta ali oni od navedenih v vključevanju Beethovna med častne člane ljubljanske Filharmonične družbe, če jo je sploh imel. S te strani je kot svetovalec in posredovalec znan le doktor medicine Anton Schmith (Schmitt), ki je živel na Dunaju in ga seznami omenjajo med člani ljubljanske Filharmonične

---

[7] Ko je LW 1817, št. 3 od 10. januarja pisal o »grosse musikalische Akademie zu Laibach«, ki jo je izvedla Filharmonična družba, omenja med ostalim tudi to: »Die neue grosse Symphonie in A-dur von Beethoven, dieses Product der genialsten Phantasie und Laune wurde mit einer Präcision und Künstler-Delicatesse gegeben, die genugsam bewies, dass die Gesellschaft Beethoven durchdacht und verstehen hatte . . .«

[8] Prim. Mantuani J., Beethoven, Č 1926/7, XXI, 202—203

družbe že od 1801. leta dalje. Pri tem Schmithu se je vodstvo družbe zanimalo že 1808. leta glede možnosti, da bi Beethoven postal njen častni član, češ, da bi ji to bilo v korist.[9] Sočasno je mislilo tudi na J. N. Hummla, Mozartovega učenca, tehnično izvrstnega in klasicistično usmerjenega skladatelja, ki je bil tudi odličen pianist in je že 1796. leta koncertiral v Ljubljani.[10] Schmith pa je imel pomisleke gledé menda muhastega Beethovna,[11] za katerega takrat očividno ni kazalo, da bi bil voljan sprejeti častno članstvo ljubljanske Filharmonične družbe.

Velika želja se je izpolnila šele 1819. leta, ko so ljubljanski filharmoniki 15. marca poslali Beethovnu diplomo častnega člana.[12] Zanjo se je mojster ljubeznivo zahvalil. V pismu Filharmonični družbi je dejal, da zna ceniti priznanje za »skromne« zasluge na polju glasbene umetnosti, ki mu jih je potrdila s to počastitvijo, in obljubil je, da ji bo zato poslal svojo še neobjavljeno

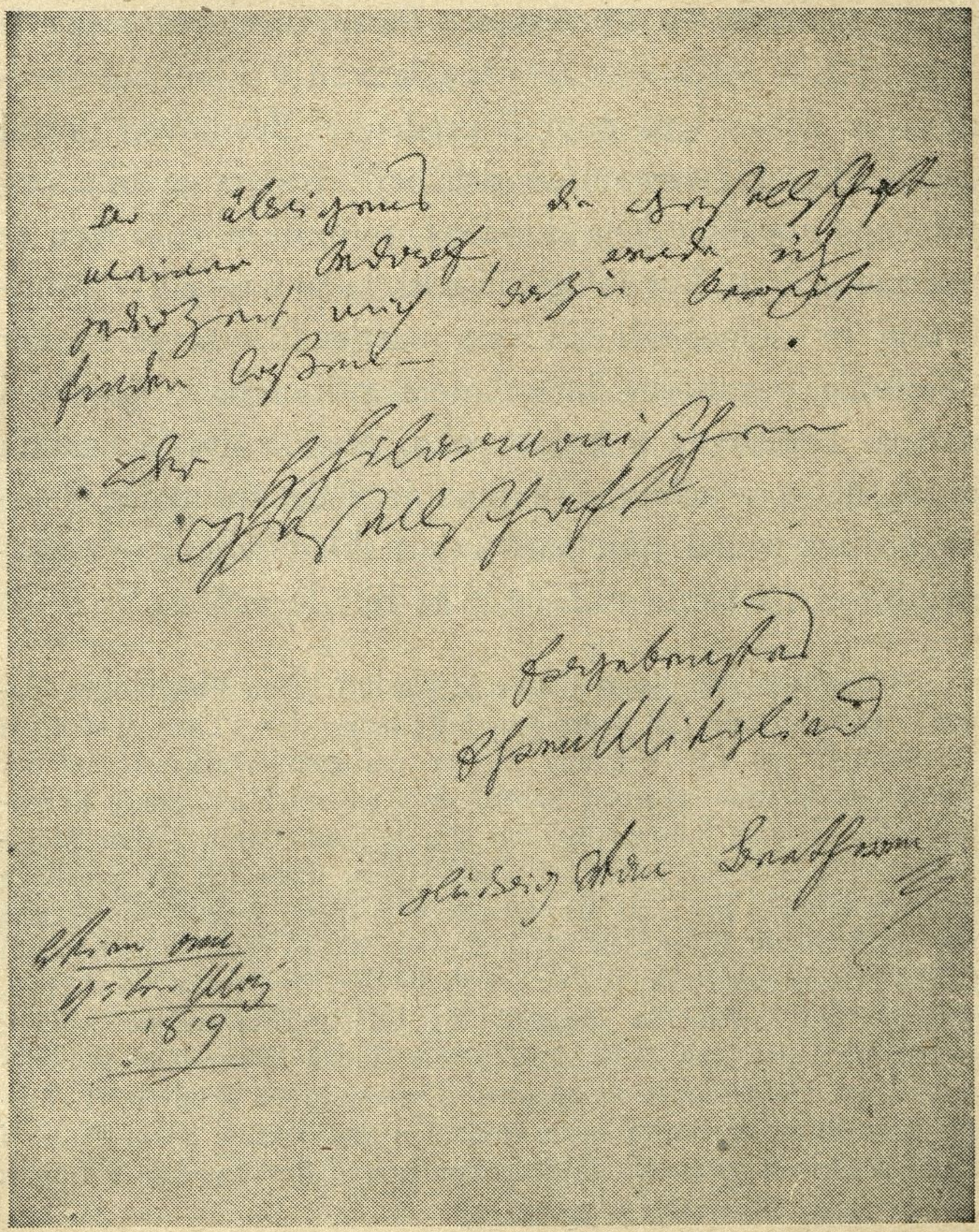
---

[9] Gl. Radics P., ib., 129.

[10] Prim. LZg 1796, št. 8.

[11] Prim. gradivo FA v NUK, Mus. in Radics P., ib., 129.

[12] O tem so Ludvika van Beethovna obvestili tako-le: »Die hiesige Philharmonische Gesellschaft, deren Zweck Verfeinerung des Gefühls und Bildung des Geschmacks im Gebiete der Tonkunst ist, musste bei ihrem rastlosen Streben, dem Vereine nach innen und aussen durch zweckmässige Wahl neuer Glieder, immer mehr Gehalt, Solidität und Würde zu geben, allgemeine von dem Wunsche durchdrungen werden, die Zahl ihrer Ehrenmitglieder durch Eu. Wohlgeboren geziert zu wissen. Das Organ dieser Gesellschaft, die unterzeichnete Direction erfüllt, den allgemeinen Wunsch der Gesellschaft realisirend, diesmal ihre angenehmste Pflicht, in dem si Eu. Wohlgeboren durch die Ernennung zum Ehrenmitgliede den vollsten Beweis ihrer tiefsten Verehrung anzunehmen ersuchet und zugleich ein Exemplar der Statuten und des Verzeichnisses der dermaligen Mitglieder hier beischliesst.« (Prim. Radics P., ib., 130, 131.)



Fragment iz Beethovnovega pisma FD

skladbo.[13] Prav gotovo ne gre v tem primeru za »Pastoralno«, VI. simfonijo, kot so menili nekateri pisci, ki jih je zanimalo to vprašanje. »Pastoralna simfonija« je namreč bila natisnjena že 1809. leta in v Ljubljani izvedena že dobro leto poprej, preden je Beethoven postal častni član Filharmonične družbe.[14] Katera je bila obljubljena »neobjavljena skladba«, torej ni mogoče reči, če nočemo ugibati, kot so ugibali tisti, ki so navajali VI. simfonijo in domnevali ali celo zatrjevali, da je naslov »Sinfonie pastorale« in nekatere pripombe v partituri napisal Beethoven z lastno roko. Menda jim je ugajala misel, da je v arhivu Filharmonične družbe poleg Beethovnovega pisma tudi partitura s skladateljevim lastnoročnimi označbami, tudi če bi te bile le majhne.[15]

---

[13] Beethovnovo pismo FD se je glasilo: »Den Ehrenvollen Beweis, welchen mir die würdigen Mitglieder der Philharmonischen Gesellschaft als Anerkennung meiner geringen Verdienste in der Tonkunst dadurch gegeben haben, dass sie mich zu ihren Ehrenmitgliede erwählt haben, und mir das Diplom durch Herrn Magistratsrath v. Tuscher haben zustellen lassen, weiss ich zu würdigen und werde zu seiner Zeit als einen Beweis dieser meiner Würdigung ein noch nicht öffentlich erschienenes Werk durch obgedachten Herrn M[agistrats]r[ath] v. Tuscher an die Gesellschaft die Ehre haben, gelangen zu lassen. So übrigens die Gesellschaft meiner bedarf, werde ich jeder Zeit mich dazu bereit finden lassen. Der philharmonischen Gesellschaft ergebenstes Ehrenmitglied Ludwig v. Beethoven.« Pismo je datirano na Dunaju z dne 4. maja 1819. Po prvi vojni je nova uprava FD to dragocenost na žalost prodala v tujino.

[14] Prim. Turel M., SGR, III, 3.

[15] Pod naslovom »Sinfonie pastorale« je nekdo pripisal »Beethovens Hand mit Röthel«, kajti naslov je bil napisan ż rdečilom. V sami partituri, ki je le prepis, so nekatere korekture s svinčnikom. Dve od teh naj bi bili Beethovnovi. Tega pa ni mogoče dokončno reči, toliko manj, ker je bila pisava že takrat, ko sta jo videla Keesbacher in Radics, močno zabrisana. Omenjenih domnev torej ni

Izvolitev Beethovna za častnega člana Filharmonične družbe in dejstvo, da je pomembni ustvarjalec to priznanje sprejel, je izzvala v vrstah filharmonikov največje zadovoljstvo in je navdušeno odjeknila tudi v ljubljanskem tisku.[16] S tem je Filharmonična družba dosegla v prizadevanjih za svoj ugled in sloves izven mejá ožje domovine največ, kar je mogla želeti in pričakovati. Svoj položaj je doma na ta način močno utrdila in z njim tudi smernice, ki so vodile njeno programsko politiko.

Imeni Josepha Haydna in Beethovna sta v dolgi vrsti častnih članov bili najpomembnejši v razdobju 1794 do 1819 in poslej. Tako sta ta dva mojstra dunajske klasike tudi s te strani stopila v glasbeno življenje na Slovenskem. Semkaj ju sicer nikoli ni zanesla pot, ki bi omogočila

---

mogoče dokončno potrditi. Prim. k temu Keesbacher Fr., ib., 51, 52; Radics P., ib., 131, 132; GT 1902, št. 3; SMW 1902, 487; AZ, letnik 77, 118 (E. Schulz).

[16] IB 1819, št. 22, str. 85 je o tem dogodku poročala: »Für alle Mitglieder der Laibacher philharmonischen Gesellschaft, ihre Gönner und Freunde dürfte es angenehm seyn, zu wissen, dass besagte Gesellschaft den berühmten Ludwig von Beethoven, dessen classische Compositionen die Laibacher Musikfreunde in so vielen musikalischen Academien bewunderten, sich zum Ehrenmitgliede erwählt und demselben das Diplom übersendet habe. Dieses Diplom wurde von Seiten des grossen Compositeurs nicht nur sehr gütig aufgenommen, sondern es erfolgte hierüber auch noch eine eigenhändige, ungemein erfreulich Rückantwort des Inhalts, dass dieser berühmte Tonkünstler das Diplom der Laibacher philharmonischen Gesellschaft als einen ‚ehrenvollen Beweis von der Anerkennung seiner (wie er sich bescheiden ausdrückt, geringen —) Verdienste ansehe' und dass die Gesellschaft jederzeit auf seine freundschaftliche Gesinnung rechnen dürfte.« Stil tega poročila kaže, kolikšno spoštovanje in popularnost je Beethoven užival v ljubljanskih koncertnih krogih.

njunim ljubljanskim častilcem, da bi jima nazorno predstavili raven glasbene kulture na teh tleh in bi mogla slišati svoje skladbe v izvedbi ljubljanskega filharmoničnega orkestra. Kljub temu je njuno častno članstvo ljubljanske Filharmonične družbe zapustilo v tem glasbenem okolju sled, ki ni bila samo dokument preteklosti, ampak tudi usmerjevalec prihodnosti.

ZATON

NOVI TOKOVI

Po skoraj trideset let trajajočem klasicističnem obdobju se je začela podoba glasbenega življenja na Slovenskem znova značilno spreminjati. Prelom, ki se je napovedoval vedno bolj izrazito, seveda ni bil slučajen. Prihajal je vzporedno z novimi pogledi na umetniško oblikovanje, ki jih je v svoji zreli ustvarjalni fazi utemeljil že Beethoven. Ta genij, ki je izpopolnil klasiko do najvišje stopnje, je sebe tako rekoč sam razbil. V idealno dovršeno klasicistično misel, ki ji je v popolni formi vdihnil enakovreden izraz in ujel ravnotežje teh dveh osnovnih činiteljev vsake umetnine, je začel vnašati nove nazore. Njegov revolucionarni duh ni mogel mirovati. Ni se zadovoljil s sintezo razuma in čustva, oblike in vsebine. Šel je s časom in pred njim. Gnal ga je, da je mojster začel podirati forme, ki jih je sam zgradil in odstranjevati ovire, ki so jih stavila načela klasicističnega pojmovanja. Prežet z novimi idejami mogočnih družbenih sprememb, ki so polagoma postajale stvarnost, in prepričan o pravilnosti svojih pogledov je krenil v novo, romantično smer.

Glasbeni romantizem je potemtakem vzklil že tedaj, ko je bila klasika še v največjem vzponu in ni na zunaj niti najmanj kazalo, da naj bi se že v bližnji prihodnosti umaknila nekemu novemu stilu. Ta pa je v začetku skoraj

neopazno in nato vedno bolj jasno zajemal vse smeri glasbenega udejstvovanja. Znanilci novih glasbenih dogodkov so s svojim vplivom segali seveda tudi v naše glasbeno življenje. V samem začetku so bili tudi ti v znamenju prehoda, podobno, kot vidimo prej in kasneje pri formiranju novih stilnih pojavov. Tudi zgodnja romantika se še v znatni meri oklepa klasicističnih elementov, šele v nadaljenjem razvoju se jih postopoma otresa. Zato nakazani prelom ni bil niti hipen niti tako usoden, da bi hotel kar čez noč pretrgati vse zveze s tradicijo in uveljaviti nekaj povsem novega. Vendar so se novi stilni nazori odločno zasekali v glasbeno življenje, ki se je prej ali slej moralo uravnati v smislu njihovih smernic.

Med prvimi, ki so zasejali seme glasbene romantike na Slovenskem, je bil sam Beethoven s »Pastoralno simfonijo«, ki je bila kljub klasicistični zasnovi izrazno že močno romantična. Že v 1821. letu pa so ljubljanski poslušalci prvič spoznali mladega, nadarjenega Schuberta, ki se je poslej s svcjimi samospevi, zbori in kasneje tudi s komornimi in instrumentalnimi skladbami vedno češče pojavljal na ljubljanskih filharmoničnih koncertih. Njemu so se v desetletju 1820—1830 počasi pridruževali tudi drugi skladatelji, katerih razvojna pot je vodila v romantiko ali pa so že bili izraziti predstavniki tega novega glasbenega sloga. Zlasti od 1822. leta dalje je bil vpliv romantike na prcgramsko oblikovanje ljubljanskih koncertov vedno močnejši. Tokrat so filharmoniki uvedli v ljubljansko glasbeno življenje utemeljitelja romantične opere C. M. v. Webra, ko so izvedli ouverturo k njegovi operi »Čarostrelec«. S svojo glasbo je Weber očitno osvojil kranjsko prestolnico. Že v naslednjem letu se namreč dvakrat pojavi na filharmoničnih koncertih. Prvič so

koncertni obiskovalci poslušali lovski zbor iz njegove znane opere »Euryanthe«,[1] ki je pomenila v Webrovem opernem ustvarjanju velik napredek in približevanje oblikovalnim idejam, ki jih je kasneje uresničil Richard Wagner. Zasluge za izvedbo tega zbora smemo gotovo prisoditi Gašparju Mašku, ki je v okviru pevske šole ustvaril kvaliteten pevski zbor in z njim večje možnosti vokalno-instrumentalne ter čiste vokalne reprodukcije. Zaradi tega so se ljubljanski poslušalci lahko seznanjali tudi z raznimi Schubertovimi zbori, ki jih v tem in kasnejšem času, dokler je Mašek deloval v omenjeni pevski šoli, srečujemo na filharmoničnih prireditvah.[2] Drugič pa je bil Weber na sporedu v letu 1823, ko so izvedli njegov »Koncert za klavir«, ki ga je igrala Friderika Beneš. Tudi v naslednjih letih, za katere sicer viri niso kdo ve kaj izčrpni, je bil Weber večkrat na programu, poleg njega pa še nekateri drugi skladatelji sorodne stilne usmeritve, med njimi tudi Konradin Kreutzer.

Vsekakor je zanimivo, da so se mogli v razdobju 1821—1829, ko sta na smer in storitve ljubljanskega filharmoničnega orkestra in zbora neposredno vplivala Mašek in Beneš, ki sta bila odločna zagovornika klasicistične linije, uspešno uveljaviti tudi romantični skladatelji. Ona sta jih postavljala na sporede in oskrbela izvedbo njihovih del. Se pravi, da sta bila v svojem gledanju široka in se nista zapirala v ozke pregraje enega samega stilnega obdobja. Kajpada, v svojem reproduk-

---

[1] Ustrezni spored navaja: »Jägerchor aus der grossen romantischen Oper: ‚Euryanthe'«. Prirediteljem je torej bilo povsem jasno, da uvajajo novo stilno smer.

[2] Tudi to govori za Maškovo nagibanje v romantiko, ki jo je pozneje uveljavil v svojih skladbah.

tivnem udejstvovanju sta morala upoštevati tudi publiko in njene zahteve po novih delih. Še bolj odločilno pa je pri tem gotovo bilo to, da sta razumela novi čas. To jima je bilo toliko laže, ker sta bila temeljito glasbeno razgledana, saj sta oba prišla iz tako imenovanega velikega sveta. Zato sta odprla vrata tudi romantiki, četudi je bila v času njunega odločanja klasika še vedno izrazito v ospredju.

Ko preneha ali se vsaj močno zmanjša Maškov vpliv in se z Beneševim odhodom iz Ljubljane izgubi tudi njegov delež pri sestavljanju filharmoničnih koncertnih sporedov, pa postaja romantična usmerjenost ljubljanskega koncertnega življenja še jasnejša in močnejša. V glavnem gre sicer še vedno za iste skladatelje, predvsem za Schuberta in Webra, dokler se naposled v letu 1839 ne pojavita Franz Liszt in Felix Mendelssohn-Bartholdy. Liszt z »Grande Valse de Bravour«, kot to omenja ustrezni program, Mendelssohn pa nekoliko kasneje tudi z zborom in koralom iz oratorija »Paulus«. V letu 1843 sledi tem osebnostim tudi Giuseppe Verdi in šele 1844. leta Chopin, katerega »La ci darem la mano, Varié pour le Piano« so izvajali na filharmoničnem koncertu 6. decembra v križanski dvorani. Lisztu, Mendelssohnu, Schubertu, Webru in Chopinu se priključi Schumann 1848. leta in zaključi vrsto najvidnejših predstavnikov glasbene romantike v času, ko se kmalu nato tudi v glasbeni reprodukciji na Slovenskem že pojavljajo prve težnje po upoštevanju nove romantike z Richardom Wagnerjem na čelu.

Povsem razumljivo je, da v tej družbi ni manjkal Rossini. Ta ni bil zastopan le z arijami, dueti, terceti in podobnimi vokalnimi ansambli iz svojih oper, ampak tudi s čisto koncertno tvorbo. Tako so na primer filhar-

moniki 15. in 22. marca 1844 izvedli njegov oratorij »Stabat mater« in poročila pravijo, da sta takrat štela zbor in orkester sto članov.[3] Prav tako so se na filharmoničnih sporedih vedno pogosteje pojavljali tudi manj pomembni romantiki, in kar je posebej značilno, tudi skladatelji slovenskega ustvarjalnega kroga, ki se je previdno, a vendar jasno bližal romantični oblikovalni miselnosti. Med njimi so bili Jurij Fleišman, Gregor Rihar in Miroslav Vilhar,[4] nekajkrat pa najdemo tudi Jožefa Tomaževca (Tomažovic, Tomaschoviz, Tomaschovitz), ki se je rodil 1823 v Tržiču, bil baje prava umetniška natura, skladal, se udejstvoval kot zborovodja v Gradcu in Celovcu ter umrl že 1851. leta.[5] Vključevanje slovenskih tvorcev v sporede filharmoničnih koncertov pa ni bilo toliko posledica močnejše romantične orientacije, kolikor dogodkov revolucijskega leta 1848 in časa, ki mu je neposredno sledil in se mu je v začetku aktivnejšega slovenskega narodnostnega gibanja ljubljanska Filharmonična družba skušala prilagoditi vsaj na zunaj.

Taka programska linija, kot jo kaže delo ljubljanskih filharmonikov po 1829. letu, je bila nujna posledica zmagovite romantike, pa tudi spremembe v glasbenem vodstvu filharmoničnega orkestra. Beneša je namreč za dalje časa nasledil Leopold Ledenik, ki je bil sprva klasicistično usmerjen in je te znake kazal tudi pozneje. Ni pa no-

---

[3] Gl. C 1844, št. 28; Allgemeine deutsche Biographie, 1912, 346; Carinthia I, 1891, 200—207.

[4] Prim. ustrezne programe FD, gradivo FA v NUK, Mus.

[5] Gl. k temu Kragl V., Zgodovinski drobci župnije Tržič, 1936, 374; Keesbacher Fr., ibid., 88; Rakuša Fr., ibid., 38. Ta Tomaževec pa seveda ni istoveten s S. T. Tomaževcem (Tomashoviz), ki je napisal »Quadrill und Krisis-Polko«, izvedeno 5. oktobra 1841, kot je zapisano na rokopisu. Gl. gradivo v NUK, Mus.

benega dvoma, da je romantika tudi v njem zapustila močne vplive, ki so se izražali tako v programskem usmerjanju filharmoničnih koncertov kot v njegovi tvorbi. Prav tako ne smemo pozabiti, da Ledenik ni bil poklicni glasbenik, kot na primer Beneš ali Mašek ali kasneje Nedvěd, marveč diletant, ljubitelj glasbe. Tako ni mogel imeti enake strokovne razgledanosti in trdne, jasne linije, ki je kljub nekaterim koncesijam publiki in dobi vodila Beneša, pa v začetku dvajsetih let XIX. stoletja tudi Maška. Vse to je seveda znatno prispevalo k oblikovanju koncertne podobe, kot jo vidimo po 1829. letu v ljubljanskem glasbenem udejstvovanju.

Vpliv glasbene klasike se je torej začel manjšati že po letu 1822 in še bolj po letu 1829. Kljub temu pa so bili vodilni klasicistični skladatelji še vedno aktualni, četudi niso več usmerjali programske politike. Imena Beethovna, Mozarta, Haydna so še nadalje blestela na sporedih filharmoničnih koncertov. V množici romantičnih in posebej italijanskih opernih skladateljev pa so se nekako izgubljala. Tu in tam se kaže tudi težnja za tem, da bi se klasicistična linija obnovila in prerodila. Tako na primer 1830. leta, ko so 7. aprila izvajali v šentjakobski cerkvi Haydnov oratorij »Sedem poslednjih besedi« ali ko so 1838. leta izvajali J. N. Hummlov »Septet«. To pa se je pojavljalo le kdaj pa kdaj in ni mogoče razbrati, da bi bili ti pojavi sistematični in medsebojno povezani in da bi trdovratno hoteli vrnitev v preteklost. Zato je treba nadaljnje upoštevanje del klasicistične tvorbe razumeti bolj kot spoštovanje velikih umetnin, ki ne gledé na čas in stil ohranijo svojo vrednost in predstavljajo skladbe, ki jih v koncertni reprodukciji imenujemo standardne, take, ki se spričo svoje umetniške tehtnosti prilegajo vedno in

povsod. Saj tudi romantika v načelu ni mogla zanikati tradicije, iz katere je zrasla in se ob tem še obogatila z novimi izraznimi ter oblikovnimi posebnostmi.

Spremembe, ki po 1822. letu spremljajo stilni obraz koncertne reprodukcije na Slovenskem, so torej bile v skladu z novim časom. Kakor so se kazale v vsem ostalem svetu, kjerkoli se je razvijalo glasbeno življenje, tako jih opažamo tudi pri nas. Nastajale so bolj ali manj sočasno. Romantični skladatelji se tudi na ljubljanskih filharmoničnih koncertih pojavljajo takrat, ko so si pridobili veljavo v večjih glasbenih centrih. Preseneča samo dejstvo, da se je znameniti Frédéric Chopin tako kasno vključil med ostale romantike, ki so bogatili ljubljansko glasbeno življenje tridesetih in štiridesetih let preteklega stoletja. Najbrž ga le pomanjkljivi viri postavljajo šele v 1844. leto. Skoraj ni mogoče verjeti, da ne bi ljubljanski poslušalci spoznali njegovih klavirskih skladb že poprej, toliko manj, če pomislimo, kako pogosto so tu koncertirali razni pomembni tuji pianisti.

Nastop romantike je močno odjeknil v koncertni reprodukciji glavnega mesta slovenskega ozemlja. Njeno dosedanjo fiziognomijo je zelo odtujil klasicistični miselnosti in vtisnil vanjo duhá nove umetnosti.

PREMOČ OPERNE GLASBE

Lahkotno zveneča italijanska operna glasba se je trdno zasidrala v našem glasbenem življenju že zdavnaj in je tudi klasika ni mogla izpodriniti. Cvetela je tudi v času, ko se je klasicistični duh pri nas povzpel na svojo najvišjo stopnjo. Čeprav se je še dolgo krčevito oprijemala preteklosti, jo je znala spojiti s klasicistično sedanjostjo. To ji je omogočilo, da se njen položaj ob koncu XVIII. in v začetku XIX. stoletja ni omajal. Ko so se pojavili romantični tokovi, je še bolj oživela. Ker se je delno naslonila na njih, je v novem razvojnem obdobju dejansko našla izdatno podporo. Zato se je razraščala v vsej širini in je znova obvladala ne le operne, marveč tudi koncertne odre. Klasiko, ki ji je nekoč vsaj deloma branila prebohotni razmah, je sedaj uspešno potiskala v czadje.

Če je Rossini s svojimi operami na Dunaju okrog 1820. leta lahko zatemnil celó Beethovna,[1] je njegova glasba še laže zavladala v manjših glasbenih središčih. Tudi v Ljubljani. Razdobje 1820—1830 je bilo v Stanovskem gledališču tega mesta sicer dokaj nezanimivo. Samo v kongresnem letu 1821 se je razživelo in še takrat je bil osrednja osebnost opernega uprizarjanja spet Ros-

[1] Prim. Schenk E., ibid., 135.

sini. Podobno tudi v sezoni 1827/8. Vendar je ljubljansko diletantsko gledališče poleg njega in nekaterih drugih skladateljev predstavilo svojim obiskovalcem tudi Boieldieuja in Webra. Po 1830. letu pa so bile izvedbe Rossinijevih oper v Ljubljani še številnejše kot prej.[2] Poleg njih pa se čedalje bolj pogosto uveljavljajo tudi dela Rossinijevih sodobnikov, kot so bili Donizetti, Bellini, Mercadante in razni drugi italijanski skladatelji istega ali podobnega stilnega kova.[3]

V štiridesetih letih XIX. stoletja se je vpliv italijanske opere v Stanovskem gledališču še stopnjeval. Narastel je zlasti takrat, ko so po skoraj dvajsetletnem presledku italijanske operne družbe ponovno začele obiskovati ljubljansko mesto, v katerem so nekoč malone poldrugo stoletje sijajno uspevale. Zdaj so spet odprle novo obdobje svojih gostovanj, ki so se končala šele 1860. leta, ko so v Ljubljani zadnjič nastopili italijanski operisti. Sestavljalo jih je devet solistov in dvajset zboristov, dirigiral pa je Pietrc Mezzetti.

Ljubljansko Stanovsko gledališče je skrbelo za potrebno operno osebje še poprej, kot se je v 1840. letu pojavila italijanska družba Natale Fabbricija, ki jo je glasbeno vodil kapelnik Favretta ali Fabretto. Ko je 1840 prevzel vodstvo gledališča Eduard Neufeld, ki pa ni ostal dolgo na tem mestu, ker se že 1842. leta omenja kot di-

---

[2] Prim. IB 1833, 39, 40, 43 in 50, 1834, 5, 31, 49, 51, 128 in 137. Kot zanimivost naj omenim, da so leta 1834 v Stanovskem gledališču predstavljali tudi melodram »Die beiden Galeeren-Sclaven« z glasbo kapelnika Schirerja, ki je tedaj delal v Ljubljani.

[3] K temu prim. Škerlj St., ibid., 237; Radics P., Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach, 1912, 98, ss; Schmid W., Aus Alt Laibach, C 1909, II, 143—153.

rektor Stanovskega gledališča Karl Gustav Ebell,[4] so bili za naslednjo sezono angažirani številni solisti. Navajajo se pevke Rosnerjeva, Langova in Mellingerjeva, tenoristi Majetti, Majer in Noak, baritonist Bielschitzki, ki je tudi skladal ter napisal ouverturo k Mercadantejevi operi »Il giuramento«,[5] basist Reichman in buffo basist Schinn.[6] Po imenih sodimo, da so bili večinoma nemškega rodu. Menda so pripadali kaki nemški gledališki družbi, gledé katere pa ni znano, ali je v sezoni 1840/1 nastopala ali ne, in če je, s kakšnim programom in uspehom.

Pač pa je znano, da je že omenjena Fabbricijeva družina 1841. leta uprizorila Donizzetijevi operi »Lucia di Lammermoor« in »Lucrezia Borgia« ter Bellinijevo »Beatrice di Tenda«. Njeni člani so na benefični predstavi peli tudi tercet iz L. Riccijeve opere »Ena Scaramucciovih pustolovščin« (Un' avantura di Scaramuccia). S tem je ta popularni italijanski skladatelj, ki je dolgo časa deloval tudi v Trstu, stopil v ljubljansko operno življenje, v katerem se odslej pojavlja često. S slovenskim glasbenim življenjem je še povezan tudi v drugi smeri. Kot Maška in Höllerja je namreč Davorin Jenko tudi Riccija navajal za svojega učitelja.[7]

Tedanja ljubljanska kritika se je za italijanske goste zelo navduševala in pisala o njih v vsakem pogledu priznalno. Ti pa so odslej prinašali bogat program. Tako so v letu 1842 izvajali celo vrsto popularnih oper itali-

---

[4] Prim. C 1840, 164.

[5] Ibid., 1840, 244. Ta ouvertura je najbrž služila le za ljubljanske izvedbe.

[6] Ibid., 1842, 376.

[7] Prim. Cvetko D., ibid., 13, 15, 71, 113; isti, Davorin Jenko, Doba — Življenje — Delo, 1955, 38, 43, 44, 52, 192, 258.

janskih skladateljev Riccija (Chi dura vince), Donizettija (Gemma di Vergy, L' elisir d' amore, Torquato Tasso) in Rossinija (Seviljski brivec), čemur še sledi Riccijeva komična opera »Eran due or son tre« ali »Gli esposti«.[8] V naslednjem letu pa so Ljubljančani poslušali poleg Riccija in Donizettija ter Bellinija tudi dve Mercadantejevi operi (Il bravo di Venezia, Il giuramento). Italijanski operisti so zabavali občinstvo Stanovskega gledališča tudi 1844. leta, na kar jih ni bilo do 1850. leta, ko so poleg Donizettija prvič predstavili v Stanovskem gledališču dve Verdijevi operi (I due Foscari, Ernani). Podobno se usmerjajo njihovi programi tudi v nadaljnjih gostovanjih.

Kolikor je bilo opernega življenja v ljubljanskem mestu, so ga po 1820. letu torej predstavljali Rossini, Donizetti, Bellini in Ricci ter le tu pa tam še kak drug skladatelj. Skoraj vsi pa so bili Italijani, ki so potemtakem vodili in bolj ali manj v celoti usmerjali programsko politiko Stanovskega gledališča.

To novo osvajanje italijanske opere se je v navedenem razdobju bolj kot kdaj poprej preneslo tudi na koncertni oder, konkretno na prireditve ljubljanskih filharmonikov. V razdobju 1821—1829 nekoliko manj, kajti takrat sta Beneš in Mašek še vedno skušala ohraniti klasicistični značaj ali vsaj obdržati nekako ravnotežje med skladbami klasicistične in romantične koncertne in še posebej operne smeri. Pri tem naj omenim, da gre v primeru navedene italijanske operne glasbe skoraj povsem za stil s klasicizmom povezanega opernega romantizma. Ta kaže v vzporejanju s koncertnim kajpada določene razlike in vsebuje posebnosti, ki so bile potrebne oper-

---

[8] Prim. LZg 1834, 95.

nemu značaju ter so hkrati izražale čustveno mentaliteto italijanskih ustvarjalcev.

Od nekako 1830. leta dalje se tudi sporedi ljubljanskih filharmoničnih koncertov čedalje bolj polnijo z imeni italijanskih opernih skladateljev, med katerimi niso le Rossini, Bellini, Donizetti in Mercadante, ki jih poznamo že iz prejšnjega koncertnega delovanja Filharmonične družbe. Poleg njih se še namreč nizajo drugi skladatelji, tako lahkotni Antonio Diabelli, Pietro Generali, Stefano Pavesi, Guiseppe Niccolini, Placido Mandanici in še mnogi manj značilni italijanski operni tvorci. Kajpada ni manjkal tudi Luigi Cherubini. Že iz prejšnjih poročil sklepamo, da je bil ta popularni skladatelj, ki je v zrelem razvoju zelo poglobil svojo glasbo in se odmaknil od tipične lahkotnosti italijanskega stila, ljubljanskemu glasbenemu občinstvu ljub. Filharmoniki so izvajali tudi njegov znani »Requiem«,[8] ki ni vnemal poslušalcev nič manj, kakor koncertne skladbe duhovnega značaja skladateljev Haydna, Beethovna, Mozarta ali Josepha Eyblerja.[9]

Če si poslušalci že pred 1821. letom niso znali predstavljati filharmoničnih koncertov brez ouvertur, arij, duetov, tercetov, kvartetov, kvintetov in sekstetov iz priljubljenih del Rossinija, Bellinija, Cherubinija in drugih opernih skladateljev, je to poslej in še zlasti od 1830. leta dalje šlo toliko teže. Razlika je bila v tem, da so prej odlomki iz italijanskih oper zaradi večje privlačnosti in pestrosti dopolnjevali programe čisto koncertnih skladb, sedaj pa je bilo ravno narobe. Koncertna in posebej klasicistična dela so nekako dopolnjevala operna, vendar bolj

---

[9] Prim. LZg 1834, 93, 1837, 98, in gradivo FA v NUK, Mus.



Letak za filharmonični koncert 1817. leta z značilnim sporedom

zaradi vrednosti velikih umetnin, ki z nastopom novega stilnega obdobja nisc izgubile svoje življenjske svežine in umetniškega pomena. Sicer ne bi mogli razumeti, da so bile Haydnove in Mozartove skladbe v omenjenem času tako redke in Beethovnove še redkejše in da Beethovnovega imena v nekaterih koncertnih sezonah sploh ne zasledimo na filharmoničnih sporedih.

Nova programska smer ljubljanskega koncertnega življenja se kaže tudi v čedalje tesnejšem sodelovanju Filharmonične družbe in Stanovskega gledališča. Ti instituciji sta včasih, v klasicističnem razdobju ubirali vsaka svojo pot. Sicer sta tudi sodelovali, vendar bolj v tej obliki, da so filharmoniki pomagali gledališkemu orkestru in so bili ljudje iz Stanovskega gledališča le izjemoma izvajalci na filharmoničnih koncertih. Ta koncepcija, ki je bila utemeljena v idejni usmeritvi filharmoničnih prizadevanj, se je po 1830. letu močno spreminjala. Poleg pogostnih solistično instrumentalnih in običajnih filharmoničnih koncertov so bili vedno češči tudi vokalno-instrumentalni koncerti, na katerih so sodelovali razni operni pevci in tu pa tam tudi kapelniki. Med njimi so bili na primer neki Friedrich Bartholemy, Mayer, Ederjeva,[10] Alois Cosma, Thêvenardova,[11] violinist J. Novak[12]

---

[10] Gl. sporede filharmoničnih koncerov iz leta 1832, 1838 in 1839. Mayer iz 1832 bržkone ni isti kot Joh. N. Mayer, »Opernsänger am hiesigen ständ. Theater«, ki se omenja v letu 1839 in 1840 kot sodelavec na koncertih FD. Prim. gradivo FA v NUK, Mus.

[11] Gl. spored FD za 21. maj 1841, FA v NUK, Mus.

[12] Sodeloval je na koncertu FD 21. maja 1841, omenjajo pa ga kot vodjo orkestra ljubljanskega Stanovskega gledališča. S skladateljem Janezom K. Novakom bi utegnil biti povezan, če bi bil njegov sin. Naš Novak je ob smrti zapustil vdovo Evo, hčer Ivano in sina Jožefa (prim. zapuščinski akt za J. K. Novaka, ODAS, Gub. arh.,

in mnogi drugi. Take koncerte so prirejali »unter gütiger Mitwirkung der philharmonischen Gesellschaft und der unten genannten Mitglieder des hiesigen Opern-Personals«[13] ali ob sodelovanju Filharmonične družbe in »der unten genannten Mitglieder der hier anwesenden italien. Opern-Gesellschaft«.[14]

Vsekakor je zanimivo, da so te glasbene prireditve, ki so imele koncertni značaj le bolj na zunaj, medtem ko so ga v resnici izdatno izgubljale, potekale v znamenju sodelovanja prej navedenih institucij. Svoje dni so bili člani Stanovskega gledališča na filharmoničnih koncertih le gostje, sedaj pa so dobivali v družbi s filharmoniki enakopraven položaj, ki je spričo njihovega deleža pri teh glasbenih nastopih upravičeno bolj ali manj vodil k ravnotežju. Saj so bile arije, vokalni ansambli, ouverture in celó deklamacije tiste točke, ki so najbolj zanimale publiko in so jo privlačile močneje kot Beethovnove simfonije, Haydnovi oratoriji ali Mozartovi koncerti in podobno. Značilno je na primer, da so 7. aprila 1831 izvajali v redutni dvorani prvo dejanje iz Mercadantejeve opere »Elisa e Claudio«, kar pa so uvedli s koncertnim delom. Slednji je obsegal »Variations-brillantes« za klavir,

---

1833, 2944/o. D.). Življenjska pot tega Jožefa pa ni znana in ni nujno, da bi bil istoveten z omenjenim direktorjem orkestra Stan. gled. J. Novakom. Ta možnost je v pogledu možnega nadaljevanja rodbinske glasbene nadarjenosti sicer dana. Vendar se zdi neverjetno, da sin za FD tako zaslužnega J. K. Novaka, zlasti če bi bil glasbenik, ne bi bil član FD. Ustrezni članski seznami FD ga namreč nikjer ne navajajo. Po našem Novaku se pojavi med člani ljubljanske FD neki J. Novak šele 1851.leta. Ta pa je bil stolni kanonik in nima nič skupnega s kapelnikom Stan. gled. J. Novakom iz leta 1841 (prim. gradivo FA v NUK, Mus.).

[13] Prim. program FD od 24. septembra 1838, FA v NUK, Mus.

[14] Prim. program FD od 21. maja 1841, istotam.

ki jih je na témo D. F. E. Auberove znane opere »Die Stumme von Portici« napisal Beethovnov učenec, plodoviti Karl Czerny, in arijo za sopran z zborom iz Rossinijeve opere »Obleganje Korinta«. Tudi ta koncertni uvod je potemtakem bil čisto v opernem stilu. Prav tako so značilne priredbe iz raznih oper, ki so tudi pestrile ljubljanske filharmonične koncerte. Po 1820. letu se jih je rad loteval Gašpar Mašek, v tridesetih letih XIX. stoletja pa so bili njih avtorji tudi diletantje. Tako beremo na primer, da so na filharmoničnem koncertu 20. avgusta 1833 med drugim izvedli »Introdukcijo in variacije za flavto«, delno z uporabo priljubljenih motivov iz L. J. F. Héroldove opere »Zampa«, »verfasst von einem Herrn Dilletanten«. Kdo je bil ta »gospod diletant«, kajpada ne moremo reči, saj je bilo v tem razdobju več takih nepoklicnih poznavalcev kompozicijske tehnike. Bolj zanimiva je ugotovitev, da je ta diletant — skladatelj segel po operni tematiki, ki je postajala čedalje bolj priljubljena ne le poslušalcem, ampak tudi izvajalcem in ustvarjalcem, naj so bili te ali one vrste.

Filharmonična družba je v svoje koncerte vnašala še druge zanimivosti, če jih smemo tako imenovati. Zelo pogostne so bile v letu 1830 zlasti priredbe za že omenjeno »Harmonienmusik« iz del najrazličnejših skladateljev: Meyerbeera,[15] Kreutzerja, Webra, Spontinija, Cherubinija, Moschelesa, Rossinija, Mozarta, Hummla in celo Beethovna. Na koncertu 4. aprila 1834 sta glasbenik Buschmann in njegov sin iz Berlina zadovoljila radovednost ljubljanske publike, ko sta igrala na terpodionu[16] neki Mozartov »Adagio« in dve Webrovi skladbi. Spored, ki

---

[15] Prim. gradivo FA v NUK, Mus. [16] Ibid.

je naznanil to novost, je omenil, da ta instrument presega po moči, nežnosti, čustvenosti in raznolikosti tona vse dosedanje glasbene instrumente.

V klaviaturi, ki je obsegala šest oktav, naj bi v skladu s tem pisanjem združil vse odlike flavte, klarineta, oboe, fagota, roga, violona, kontrabasa in eolske harfe, in vsak pianist se mu je bajé mogel hitro priučiti. Kajpada, ta instrument se ni obdržal in je le v svojem času vzbujal zanimanje širokih vrst poslušalcev, ki so si vedno želeli kaj novega. Izginil je v pozabo kot prenekateri sorodni poskusi, ki so se pojavljali skozi stoletja na področju grajenja instrumentov. Ljubljanski filharmoniki pa so se ga enako kot bržkone tudi mnoge druge tuje koncertne institucije poslužili zato, da bi privabili čimveč obiskovalcev, ki so se za kvalitetne skladbe navduševali čedalje manj.

Programi ljubljanskih filharmoničnih koncertov, ki so začeli že okrog 1822. leta značilno spreminjati svoj obraz, so torej v nadaljnjih desetih, petnajstih letih še mnogo močneje začrtali razlike nasproti stanju izza klasicističnega razdobja. Čedalje bolj so postajali sorodni z delom Stanovskega gledališča in operna glasba je vedno izraziteje vplivala na njihov sestav. Tako nudijo glasbeni sporedi ljubljanskega mesta tridesetih in štiridesetih let XIX. stoletja stilno enotnejšo sliko kot kdajkoli poprej, zlasti pa v času, ko ga je usmerjala klasicistična miselnost. Le da ta enotnost ni koristila razvoju glasbene kulture na Slovenskem tako, kot raznolikost v dobi glasbene klasike, ko so trenja različnih smeri in razhajajočih se prizadevanj tedanje Filharmonične družbe in Stanovskega gledališča ugodno vplivala na kvalitetni dvig obeh imenovanih ustanov oziroma združenj ter so pozitivno odmevala v vseh smereh glasbenega dogajanja.

POSLEDICE

Romantika in z njo operna glasba sta tudi na Slovenskem znatno oslabili klasiko. Prvi se čas ni mogel izogniti in bi tudi bilo napačno, če bi se ji hotel. Razvoj je mogoče zavirati, ne pa tudi ustaviti. V splošnem prerajanju evropskih družbenih naziranj in teženj so novi stilni tokovi morali najti svoj odsev in so šli svojo pot naprej, ne gledé na preteklost, iz katere so črpali toliko, kolikor jim je pomagala za lastno izpopolnitev.

V glavnem že romantično usmerjena italijanska operna glasba, ki v dvajsetih, tridesetih in štiridesetih letih osvaja ljubljansko gledališko ter koncertno občinstvo, sama na sebi tudi ni bila nič takega, kar bi v načelu nasprotovalo razvojnemu dvigu. Tako pa je učinkovala predvsem zaradi tega, ker z ljubljanskih odrov niso odmevale le opere ali njih fragmenti tistih skladateljev, ki so bili gledé kvalitete na visoki stopnji. Še številnejša so namreč bila dela manj pomembnih avtorjev, ki so zaradi svoje neizvirnosti vneto gojili manirizem ter se izživljali v iskanju vnanjih učinkov. To je razvoju škodovalo toliko bolj, ker se je večina publike usmerila enostransko. Tudi njej je bolj ugajala blesteča vnanja učinkovitost kot pa notranja, plemenita globina. Če že ni neposredno odklanjala pomembnih umetnin klasicističnega stila, se jim je vsaj ogibala. Samo zato je bilo mogoče, da ob izvedbi Mozar-

tovega »Requiema« skoraj ni bilo poslušalcev, zaradi česar je kritik Leopold Kordeš vzdihoval nad pogubnim časom valčkov, kadrilj in osladnih italijanskih arij.[1] Pisci, ki so poročali o glasbenem življenju tega obdobja, so drug za drugim tožili o propadanju glasbe na Kranjskem, se pravi na Slovenskem. Govorili so o zmotah v okusu publike, ki ni hotela nič več vedeti o vsebinsko težjih klasicističnih skladbah, temveč se je predvsem zanimala za »tričetrtinsko« glasbo, tej dajala prednost in se je hotela izživljati le v ceneni arioznosti in virtuoznosti.[2]

Vse kaže, da so imeli poslušalci podporo tudi v izvajalcih. Nasprotja v pojmovanju, kaj je kvalitetna glasba in kaj ni, in kakc je treba usmerjati programsko politiko, so privedla dc ostrih sporov med poslušalci in izvajalci,

---

[1] V C 1844, VI, 108 je L. Kordeš takole poročal o Mozartovem »Requiemu«, ki ga je izvedel filharmonični orkester pod vodstvom L. Ledenika: »Es ist nur Schade, dass diese klassische Musik, diese himmlische Harmonie des grössten Compositeurs in den fast ganz leeren Räumen des Gotteshauses wiederhallen musste, was um so mehr befremdete und auffiel, als die Aufführung dieses Meisterwerkes vorher in der ‚Laibacher Zeitung' gehörig annoncirt erscheint! — O Zeit der Walzer, Quadrillen und der überzuckerten italienischen Arietten ohne innern Kern und Gehalt!«

[2] Keesbacher je med drugim naslednje opisoval to stanje: »Wir haben bereits den Amboss als Begleitung einer Singstimme kennen gelernt ... ein Favoritmarsch des Sultans Mohamed II. wird aufgeführt ... Der Ausdruck der Leidenschaften, hier mächtig zurückgedrängt, dort in wilden Flucht losbrechend, der Sturm der Seele, der Kampf der Gefühle — sie fanden kein Verständniss mehr, man wollte sentimentale Lieder; eine einfache Arie war eintönig, man wollte Rouladen und Triller und alle möglichen Schnorheleien.« Tudi Ledenik se je upiral nemogočemu estetskemu okusu publike in pisal, da »die Laibacher wissen von dem Schönen, dem Inhaltschweren einer klassischen Musik nichts; ihr Gefühl fesselt eine dunkle Lethargie, die Dreivierteltakt-Music hat sie abgestumpft«. Prim. Kesbacher Fr., ibid., 79; Radics P., Frau Musica in Krain, 41.

med izvajalci samimi, pa med izvajalci in vodstvom filharmoničnega orkestra ter celotne družbe. Kot vedno in povsod, so se tudi tokrat in tu mnenja razlikovala in so nastajali pravi tabori idejno nasprotujočih si strank. Iz gradiva, ki je na razpolago, smemo soditi, da je Ledenik kot vodja orkestra hotel ohraniti nekako ravnotežje v sestavljanju sporedov. Njegova popustljivost, ki se je kazala v koncesijah publiki, pa je onemogočila, da bi dosegel in uresničil takšno ravnotežje. Saj je bilo naravno, da je publika zahtevala vedno več, ko je videla, da se v vodstvu Filharmonične družbe upoštevajo njene želje. Spričo tega, da je bil na njeni strani tudi del izvajalcev, so bile njene težnje vedno zahtevnejše. Nastajale so razprtije, ki so se čedalje bolj razraščale. Ker vodstvo Filharmonične družbe ni dovolj upoštevalo želj občinstva, so posamezni člani izstopali. Med njimi so bili celo mnogi izvajalci, zaradi česar se je filharmonični orkester tako zredčil, da so morali klicati na pomoč vojaške godbenike, če je družba hotela nadaljevati s svojim reproduktivnim delom. To stanje se je zaostrilo zlasti po 1840. letu, ko so filharmonični orkester z maloštevilnimi izjemami članov, ki so ostali zvesti Filharmonični družbi, sestavljali skoraj sami plačani instrumentalisti.

Odločnost ni manjkala z nobene strani. Od mnogih članov podprta in najbrž še spodbujena publika je hotela diktirati vodstvu Filharmonične družbe programsko politiko, kakor si jo je sama predstavljala. Vodstvo pa navzlic omenjenim koncesijam ni zadovoljilo občinstva, vendar nadalje ni hotelo popuščati. Odprlo se je vprašanje, kdo bo zmagal v tem nenavadnem boju, katerega

---

[3] K temu gl. Kesbacher, ibid., 86, 87.

izid je bil za nadaljnje delovanje Filharmnonične družbe zelo važen. Družba vsekakor sedaj ni bila več takšna kot nekoč. Manjkali so plemeniti idealisti, ki so se v zadnjih dveh desetletjih močno skrčili, razrahljale so jo stilne smernice nove, romantične umetnosti, s katero so izgubljale nekaj svojega pomena tudi tiste idejne osnove, zaradi katerih se je rodila Filharmonična družba in ob katerih je v klasicističnem razdobju postala velika, ni bilo več tistih pomembnih poklicnih glasbenikov in diletantov, ki so znali ustvarjati sintezo preteklosti in sedanjosti. Ledenik ni užival enakega ugleda kot nekoč Beneš ali Novak ali Jellemitzky, Mašek pa ni imel besede in je v ustvarjanju sam zapadel italijanskim opernim maniram, ki jih je ljubljansko občinstvo zelo čislalo. In časi so se spremenili, z njimi pa družba in socialni sestav poslušalcev. Glasbenega življenja se je udeleževal čedalje širši meščanski krog, s tem pa tudi ljudje, ki niso imeli do klasicistične umetnosti enakega odnosa kot njihovi predhodniki iz socialno višjih stopenj. Ti so imeli vse drugačno in daljšo priložnost, da so se lahko uvedli v umevanje velikih umetniških ustvaritev. Z novimi poslušalci se je spreminjal tudi socialni sestav članstva Filharmonične družbe in prav tako izvajalcev, članov filharmoničnega orkestra. Vse te novosti, ki se jim na tradicijah temelječa Filharmonična družba ni znala in ne hotela prilogoditi, so terjale svoje, to, kar je ustrezalo njihovi duhovni ter izobrazbeni ravni.

Tako imenovanc propadanje glasbe v tridesetih in štiridesetih letih preteklega stoletja je torej imelo svoje vzroke. Ta čas je prehod, ki je pomenil prelom z glasbeno klasiko in nastop romantike. Bil je neurejen, kot so neurejeni vsi prehodni pojavi. S seboj je prinašal mnogo

nevšečnosti, od katerih so bile nekatere sicer povsem nepotrebne in so se pojavljale le zaradi nespretnega usmerjanja programske politike, ki kljub najboljšim namenom ni rodila pravih rezultatov. Bil pa je potreben. Nove ideje so se v njem utrdile dokončno, poleg negativnih so se pokazale tudi mnoge pozitivne strani. Sčasoma se je znašla tudi glasbena publika, izoblikovala si je svoje poglede na glasbeno umetnost, in postajala je sposobna, da korigira svoj odnos do preteklih ustvaritev ali si ga formira, kolikor ga doslej ni imela.

Slednje je bilo nadvse potrebno, kajti razdobje glasbene klasike je bilo za razvoj pomembno tako ob svojem času kakor tudi kasneje. V zadnjem desetletju XVIII. in začetnih desetletjih XIX. stoletja je izredno pospešilo razmah glasbene reprodukcije in produkcije. Razgibalo je ustvarjalne in poustvarjalne sile, da so doumele smisel in naprednost klasicističnih idej, jih prenesle na slovenska tla in ustvarile živahno vrenje, ki je v mejah danih možnosti kipelo podobno kot v ostalih evropskih deželah, kjer se je razcvetala glasbena klasika.

V tem pogledu se je to razdobje glasbenega življenja na Slovenskem zelo razlikovalo od le-tega v drugih južnoslovanskih deželah. Medtem ko pri Srbih, Bolgarih in Makedoncih zaradi popolnoma drugačnih družbenih pogojev še ni sledu o glasbenem ustvarjanju in poustvarjanju v zahodnoevropskem pomene besede in se pri severnih Hrvatih kažejo v tej smeri šele prvi začetki, se klasicistična umetnost v zelo omejenih odtenkih pojavlja samo v dalmatinski Hrvatski, in tu predvsem v delih skladatelja Ivana Mane Jarnovića. Vendar je tudi ta tehnično odlični ustvarjalec, ki je sledil Haydnovim in Mozartovim vzgledom, deloval večidel v tujini in ni oplodil

glasbenega duha svoje ožje domovine.[4] Od vseh južnoslovanskih pokrajin je bilo ob prehodu XVIII. v XIX. stoletje zares le slovensko ozemlje torišče intenzivnega glasbenega življenja in samo tu so organsko sledili idejam klasicistične stilnosti. Zato se je zgolj slovensko ozemlje izrazito vključilo v prizadevanja evropske glasbene klasike in ji prispevalo svoj delež, kolikor so mu dovoljevali razvojni pogoji. Ta delež je bil v evropskem merilu sicer mnogo manjši kot v slovenskem, vendar je bil v obeh smereh toliko izrazit, da ga smemo oceniti za pozitivnega in koristnega v razvoju evropske in posebej slovenske glasbene zgodovine.

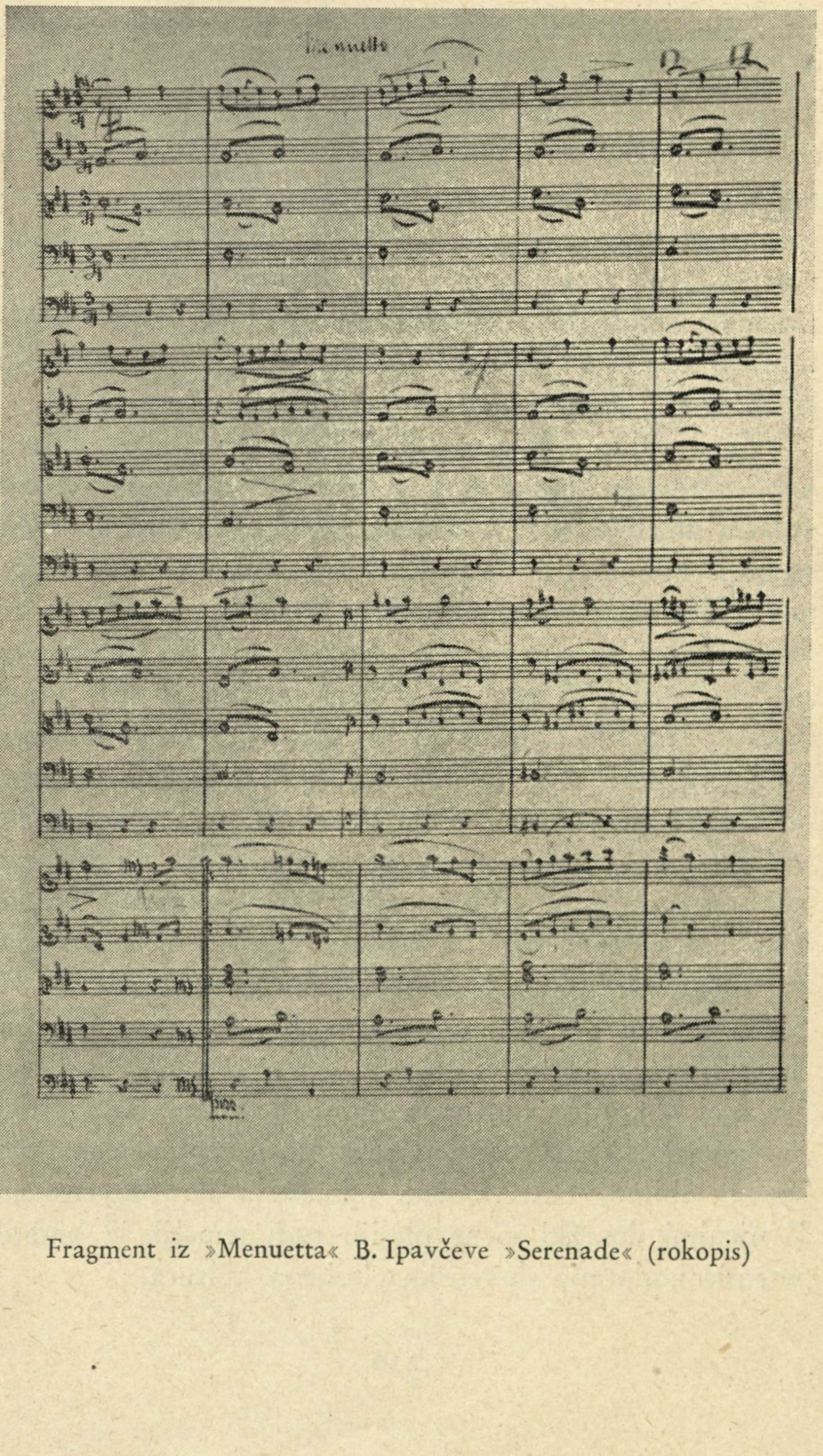
Plodovito obdobje glasbene klasike pa je na Slovenskem ugodno odmevalo tudi pozneje, ko vdirajo novi stilni tokovi in znova preplavlja našo glasbeno kulturo italijanska opera, zlasti še v trenutku, ko poganjajo prve kali samostojne slovenske glasbe. Rihar, Fleišman, Vilhar, Gašparjev sin Kamilo Mašek in ostali slovenski glasbeni ustvarjalci pod koncem prve in v začetku druge polovice XIX. stoletja so se še vsi ozirali v klasiko. Njihova tvorba, ki se je prilagajala posebnim potrebam tedanjih slovenskih poslušalcev in seveda ni presegla mejá njihovih ustvarjalnih moči ter tehničnih zmogljivosti, je bila v stilnem pogledu sicer zmes najrazličnejših vplivov. Ta se je še ogledoval v baroku, oni že v zgodnji romantiki. Vsi pa so se, četudi še tako skromno, opirali na elemente klasicističnega oblikovanja. Saj je bila celotna njihova tvornost v resnici majhna in z izjemo Riharja ter Kamila Maška oblikovno in tehnično toliko preprosta, da jo je komaj mogoče stilno podrobneje opredeliti. Poleg

[4] Prim. Cvetko D., Davorin Jenko, Doba-Življenje-Delo, 16 ss; Schneider A., Ivan Mane Jarnović, 1944.

njih so se približevali klasicistični miselnosti v oblikovnem pogledu tudi nekateri drugi slovenski skladatelji iz prvih desetletij druge polovice preteklega stoletja, še posebej Benjamin Ipavec, ki je v svoji »Serenadi« zapel v čistem klasicističnem duhu Mozartovega tipa.

Tako se pokaže, da je treba zaton klasike na Slovenskem pojmovati le relativno. Res je usihala, ko so po dvajsetih in v tridesetih ter štiridesetih letih XIX. stoletja nova naziranja z vsemi prikazanimi spremljevalnimi pojavi vred uveljavljala novo stilnost. Ponovila se je analogija, ki jo poznamo iz prehoda baroka in rokokoja v klasiko in se dosledno kaže v zgodovini glasbene umetnosti vedno, kadarkoli se je spreminjala ustvarjalna misel in napovedovala novo razvojno obdobje. Tudi sedaj se je zdelo, da je čas glasbene klasike minil za vselej. Ko se je romantika povsem utrdila in jo je že začela izpodrivati nova romantika, pa je klasika vstala na novo. Ne več tako kot nekoč. To zdaj ni bilo ne potrebno, ne mogoče, kajti preteklost se ne vrača. Povsem drugače se je zgodilo. Kot so se skozi stoletja ohranile umetniško visoko vredne storitve renesanse, baroka in rokokoja, so ostale tudi klasicistične vrednote.

Prave umetnine so vedno žive. Skladbe velikih mojstrov glasbene klasike pa imajo še neko drugo veljavo. V njih se je upodobila zamisel enakovredne spojitve oblike in vsebine s težnjc, da bi bilo vse logično. Vsi činitelji naj bi bili med seboj vzročno povezani, da bi nastala organska in plastična celota. Raznolikost mnogih elementov naj bi se v klasicistični umetnini zlila v enoto, iz katere bi se odsvital tisti duh, ki je vodilno usmerjal ta stil. Taka miselnost je bila v načelu tuja stilnim pojavcm, ki so sledili glasbeni klasiki. Čim bolj pa so se



Fragment iz »Menuetta« B. Ipavčeve »Serenade« (rokopis)

kompliciralí, tem bolj je rasla potreba po obnovitvi osnovnih gradilnih prijemov klasike in ta se kaže tudi v današnji dobi. To obnavljanje se ne nanaša na izraz, ki je nujno, neogibno vezan na značilnosti dobe, v kateri nastajajo umetnine. Usmerja se le na temelje oblikovalnih metod glasbene klasike, ki niso in ne morejo biti v nasprotju s fiziognomijami različnih družbenih obdobij, marveč se jih utegnejo ustvarjalci koristno posluževati ne gledé na čas in brez bojazni, da bi upoštevanje smiselnosti in notranje vzročnosti umetniških zgradb škodovalo oblikovanju sodobnega in individualnega izraza.

Ta značilnost daje v primerjavi z drugimi stilnostmi neko prednost klasiki in s te strani še stopnjuje veljavo velikih umetnin klasicističnega razvojnega obdobja. Vse to pa je vplivalo, da se je klasika tudi na Slovenskem po nekaj desetletij trajajočem boju za stilna naziranja in estetski okus spet uveljavila. Mozart, Haydn, Beethoven in drugi veljaki klasicistične ustvarjalnosti so spet začeli bogatiti sporede koncertnih prireditev, zdaj sorazmerno s pomembnimi deli novih stilov. Kot razvojno obdobje se klasika kajpada ni obnovila. Pač pa je blagodejno vplivala na oživljanje kvalitetne podobe koncertnega udejstovanja in na nastopajoči ustvarjalni razvoj. Dragocena dediščina, ki jo je ustvarila v obdobju med barokom in romantiko, tudi na Slovenskem potemtakem ni zapadla pozabi in se ni omejila zgolj na čas nekako tridesetih let ob koncu XVIII. in v začetku XIX. stoletja. Na njej je gradila tudi prihodnost. Zato je klasika, ki ji je ustvarjalno in poustvarjalno slovenski element prispeval obilno, tako močno odmevala na Slovenskem. Z njenimi dosežki so se plodili tudi temelji, iz katerih je rasla nadaljnja slovenska glasbena kultura.

RESUME

Narodna in univerzitetna knjižnica - Ljubljana

LES ECHOS DE LA CLASSIQUE DE MUSIQUE EN SLOVENIE

La période où on commença, aussi en Slovénie, à préparer la route à la classique de musique, était toujours caractérisée par certains éléments de baroque et rococo. Ici, les mouvements de réforme musicale ne connaissaient pas encore le même degré d'intensité que dans les centres musicaux occidentaux, bien que l'évolution générale de l'art musical en Slovénie correspondît déjà à celle de l'Europe Occidentale. Mais la structure sociale se transformait un peu plus lentement. La noblesse cherchait encore de conserver ses positions, tandis que la bourgeoisie, de son côté, ne progressait pas si rapidement. Pour cette raison, les tendances nouvelles sur le territoire slovène étaient bien plus retenues, et par conséquent, tant le baroque que le rococo se prolongeait relativement.

Ses porteurs et animateurs principaux étaient précisément les compagnies italiennes d'opéra, qui dans la seconde moitié du XVIII^{e} siècle venaient très souvent visiter Ljubljana, la capitale de la Slovénie, d'où ces influences se propageaient aussi dans la province. Cette ville, grâce à sa position géographique très favorable, était en général très fortunée. Mise au carrefour des routes commerciales très importantes provenant du Nord, du Sud et de l'Occident, elle subissait des influences de culture les plus différentes, sans exclure naturellement celles de musique.

Les programmes du Théâtre d'états de Ljubljana, institué en 1765 comprenaient, dans les dernières décades du »siècle éclairé«, oeuvres des compositeurs d'opéra les plus différents, à savoir de G. Rust, G. Abos, G. Valentini, G. Bertati, B. Galuppi, N. Piccini, G. Gazzaniga, A. Salieri, D. Cimarosa et Vicente Martin y Soler. Après 1780 se firent marquer aussi des compagnies d'opéra allemandes les-

quelles, cependant, par manquement d'une tradition plus longue en ce qui concernait la richesse des costumes, de décoration, la mise en scène et la régie, ne pouvaient pas faire de la concurrence aux compagnies italiennnes. Parmi les entrepreneurs de théâtre allemands les plus renommés qui s'offraient alors à Ljubljana, il faut citer Franz Zöllner: en 1787, il offrit au Théâtre de Ljubljana, entre autre, »Il Re Teodoro« de Paisiello, »La Grotta di Trofonio« de Salieri et »La Fuite de Sérail« de Mozart. Cependant les compagnies allemandes, malgré leurs succès immédiats, ne pouvaient pas écarter de la scène de Ljubljana les compagnies d'opéra italiennes. Celles-ci, grâce à leur tradition très longue, étaient toujours soutenues par les auditeurs de la ville. C'était surtout le baron Žiga Zois, un homme du monde dans le vrai sens de la parole, qui les soutenait avec tout son zèle, en ouvrant ainsi la porte à l'opéra italien sur le territoire slovène.

En tant que personnalité centrale du mouvement éclairé en Slovénie vers la fin du XVIII^{e} siècle, Zois exerça une influence spéciale sur la physiognomie de la reproduction d'opéras à Ljubljana. Ayant traduit lui-même, il excita aussi A. T. Linhart à traduire de l'italien en slovène des textes d'airs d'opéra différents. Les chanteurs italiens ne manquaient pas ensuite d'interposer, dans leur chant, quelque ariette en slovène, ce qui enthousiasmait, bien entendu, les auditeurs. Ce fait est constaté avec satisfaction dans les croniques de ce temps. La traduction des textes d'airs d'opéra avait une valeur spéciale: elle porta tous les hommes à méditer de l'opportunité de faire usage de la langue slovène aussi dans le domaine de la création même des textes d'opéra et, par conséquent, de l'opportunité d'écrire des opéras correspondants. Ce fut pour cette raison, semble-t-il, qu'un tel Jakob Zupan, qui était alors »regens chori« à Kamnik (une petite ville de province, à 20 km de Ljubljana), écrit en 1780 ou 1782 l'opéra »Belin« en se basant sur le texte d'un certain Janez Damascen Dev. Selon la documentation disponible on doit considérer cet opéra comme le premier opéra slovène. Sa partiture, du reste, ne nous est pas conservée. Cependant, en se basant sur le libretto, ainsi que sur une autre composition conservée, »Te Deum laudamus« de ce même Zupan, on peut constater que l'opéra »Belin« fut écrit en style baroque.

Jakob Zupan est un exemple de compositeur baroque retardé de la période où la classique de musique manifesta déjà un élan extraordinaire, sans être toutefois une exception. Il ne faut pas oublier que même dans les pays occidentaux, où la classique, comme tendance musicale, se fit déjà complètement noter, la mentalité baroque était quand même toujours vive et ne cessait pas à excercer son influence sur les compositeurs. Si, d'autre part, cette mentalité s'est conservée aussi en Slovénie, ce fut surtout le baron Žiga Zois, déjà mentionné, qui en porta le mérite; il excerça son influence féconde sur beaucoup d'autres créateurs de son temps, en laissant ainsi l'empreinte de sa grande personnalité aussi dans la vie musicale de sa ville. Il est probable qu'il anima, par exemple, le dramaturge A. T. Linhart à écrire de la musique, bien que la composition ne fût jamais son activité caractéristique. On a trouvé, cependant, parmi ses oeuvres, deux compositions plutôt petites, mais très caractéristiques et techniquement parfaites: il s'agit de deux compositions pour voix et cymbale ou épinette dont le style est toujours encore le rococo pur. Toutes les deux sont assez riches d'ornements musicaux et pleines de sentiments sincères; bien que très simples, elle sont en effet opulentes. Zois sut captiver à la vie musicale de la capitale slovène aussi Franc Pollini, né en 1762 à Ljubljana, qui fit ses études musicales chez Mozart et Zingarelli et connut des grands succès, en tant que chanteur d'opéra, sur différentes scènes d'Italie; il fit preuve de ses qualités musicales aussi comme violiniste et compositeur, ainsi qu'en qualité de maître de piano au conservatoire de Milan. A cause de sa longue absence de la patrie il n'excerça pas cependant une influence particulière sur l'évolution de la vie musicale en Slovénie; c'est ce qui vaut de même pour certains contemporains de Pollini, Linhart et Zois, nés eux-mêmes en Slovénie et parmi lesquels il faut citer un certain Vencel Robert comte Gallenberg.

Il s'ensuit donc que les dernières décades du XVIII^{e} siècle furent caractérisées en Slovénie par une activité musicale très vive, bien gu'il n'y eût plus de trace de l'ancienne Accademia Philharmonicorum, instituée à Ljubljana déjà en 1701, qui se fit noter comme inspiratrice de la mentalité baroque. Par son oeuvre, néanmoins, une tradition fut crée, sur laquelle on pouvait continuer à construire. Ce fut seulement ainsi que le progrès successif se rendit possible malgré qu'on n'entendît plus rien de cette académie. Les documents nous

confirment qu'en 1789 les musiciens locaux se présentèrent au public de la ville par un programme »choisi« d'orchestre. Faisaient partie de cet orchestre des amateurs locaux provenant des familles nobles et bourgeoises, avec la participation simultanée des membres de la musique locale de l'ensemble bourgeois des chasseurs, ainsi que des restes de ce qui furent les anciens siffleurs et trompetteurs.

Cependant, le baroque et le rococo, malgré les efforts qu'on faisait pour les conserver encore longtemps, furent destinés à s'évanouir en conséquence précisément des grandes transformations sociales et de l'élan toujours plus croissant de la classique de musique. Grâce à des nécessités nouvelles, une Société Philharmonique fut instituée en 1794 se différant beaucoup de l'Accademia philharmonicorum précédente. Son institution remonte au temps d'un renforcement général de la bourgeoisie et d'une décadence simultanée du feodalisme. En effet, elle fut instituée par le bourgeois et maîtreramoneur Karl Moos. Aussi à cet egard il y avait une belle différence entre elle et la précédente Accademia Philharmonicorum: si la dernière était dominée par la noblesse, la nouvelle société appartenait déjà à la bourgeoisie. On nota naturellement une résistance et une méfiance générale envers elle de la part de la noblesse qui s'abstenait, pendant quelques années, presque complètement de toute activité dans son cadre. Ce ne fut que plus tard, lorsqu'aussi les nobles devaient enfin tenir compte des conditions nouvelles, qu'ils commençaient, peu à peu, à participer aux activités de la Société philharmonique, sans qu'il fussent, bien entendu, membres dirigeants, comme ils le furent, auparavant, dans l'Accademia Philharmonicorum. La structure sociale des membres, ainsi que du personnel dirigeant fut complètement bourgeoise.

La Sociéte Philharmonique commença son activité par un quatuor musical qui bientôt ne suffît plus. Elle essaya donc d'organiser, le plus tôt possible, un orchestre propre. En nous basant sur ses rapports nous pouvons constater qu'en 1796 elle disposa déjà des musiciens payés et en 1802 son orchestre compta 25 membres. Dès son début la Société organisa aussi des académies intimes et concerts publics, bien que cette publicité ne devant être entendue que dans un sens plutôt limité, en tant que n'en pouvaient prendre part, outre les auditeurs-membres de la Société, que quelques hôtes introduits par ceux-là. Néanmoins, ce fut déjà un remarquable élargissement

du public de concert. La musique, aussi en Slovénie, commença enfin à se transférer des salons aux salles de concert. L'influence des tendances sociales nouvelles, avec toutes les modifications qui s'ensuivirent, ne manqua donc pas à se faire sentir aussi sur ce territoire ethnique particulier.

Les documents se référant à l'activité de la Société Philharmonique de Ljubljana vers la fin du XVIII^e siècle ont certainement des lacunes. La plus instructive, peut-être, est une liste de compositions que la Société Philharmonique se procura dans la période de 1794 à 1804. Il s'agit plus particulèrement de compositions symphoniques, de musique de chambre, de piano et musique vocale. Parmi les auteurs on rencontre, par exemple, le Beethoven, Dittersdorf, Gyrowetz, Joseph et Michael Haydn, Mozart, Pleyel, Cannabich, Cherubini, Cimarosa, Gluck, Salieri, Weigl, Paisiello, Mysliveček, Rossetti, Händl et J. N. Hummel. Si nous considérons les groupes auxquels ces compositeurs appartenaient, nous constatons que la Société Philharmonique évolua, d'un côté, assez énergiquement vers l'art classique nouveau tandis que de l'autre elle ne sut pas encore se détacher complètement du passé. De même que le baroque et le rococo ne firent pas place tout à coup à la classique de musique, en tant que le procédé de la formation de l'art nouvelle exigea une période transitoire de longue durée, la Société Philharmonique elle-même malgré sa tendance très claire vers la classique, à laquelle, au fond, elle devait son institution, ne pouvait pas rompre, complètement et définitivement, avec le passé. Sur sa ligne de programme exerça au début une certaine influence le compositeur Franc B. Dušek, né à Časlava en Tchécoslovaquie, qui vint à Ljubljana en 1790 et y resta à peu près jusqu'à 1804, lorsqu'il devint maître de chapelle militaire à Gorica (Gorice); après cette date on ne retrouve plus aucune trace de lui. Il fut le premier membre d'honneur de la Société Philharmonique et en 1795 il fut le premier à jouer sur son piano, acheté alors. Parmi ses compositions, créées probablement pendant son séjour de Ljubljana, il y a un »Offertorium in C a quattro voci«, une »Sérénade« et une »Missa solemnis«. Ce Dušek (ou Dussik ou Dussek) qui était frère du compositeur et pianiste Jan Ladislav Dušek et qu'on ne doit pas confondre avec Franc K. Dušek né à Chotiborek en Tchécoslovaquie, a laissé par son activité des

traces remarquables dans la vie musicale slovène à la fin du XVIII^e siècle.

La classique de musique et la Société Philharmonique de Ljubljana étaient, d'autre part, directement et organiquement liées entre elles. En effet, on ne peut pas comprendre la première sans tenir compte de la seconde et vice versa. Avant même de la constitution de la Société Philharmonique, dont le rôle dans l'affirmation et l'introduction de la mentalité classique en Slovénie était le plus important, la musique classique trouva dans ce pays son premier représentant dans la personne du compositeur Janez Baptist Novak.

Janez Baptist Novak fut né en 1756 environ. De sa jeunesse nous ne savons pas beaucoup. Nous supposons seulement qu'il étudia à Ljubljana, au lycée des jésuites, sans se faire noter notamment, vu que les »Nomina in arena literaria victorum...« ne le mentionnent pas. Nous savons d'autre part qu'il fut tout d'abord dessinateur au Bureau de navigation à Ljubljana, plus tard écrivain à la préfecture, accesseur d'états, concepteur et enfin taxateur régional. Il devint membre de la Société Philharmonique au moment même de sa constitution et resta fidèle à elle jusqu'à sa mort, en 1833. En 1799 il est mentionné comme »directeur« de la Société, c'est-à-dire comme son chef d'orchestre. Qu'il fut versé en tant que maître de chapelle, on le présume du fait qu'il fut, en 1795, maître de chapelle du choeur des chasseurs bourgeois. Dès son début dans le Société Philharmonique il fit tout ce que fut dans son pouvoir pour contribuer à l'évolution de cette Société. Au temps des »Provinces Illyriennes«, c'est-à-dire au temps de l'occupation de ces terres, y comprise la ville de Ljubljana elle-même, par les Français, il était »directeur« de cette Société. Il paraît cependant qu'il n'était pas si favorable à l'occupation française que certaines autres personnes représentant la vie publique de cette époque à Ljubljana, avec le poète Valentin Vodnik en tête. En effet, il tronqua complètement l'activité de la Société pendant cette occupation en proclamant une espèce d'abstinence et silence en matières de culture. Après le départ des Français cette stagnation de la Société continua pour une certaine période, et ce ne fut que deux ou trois années plus tard qu'elle commença de nouveau à donner des signes de vie pour continuer ensuite sa pleine activité, grâce aux efforts de J. B. Novak mentionné.

Le travail accompli par Novak dans le cadre de la Société Philharmonique était très utile du point de vue de l'évolution ultérieure de la vie musicale en Slovénie. Pour l'histoire musicale slovène, d'autre part, il est encore plus important ce qu'il a créé, bien que le matériel auquel nous pouvons nous référer soit plus que modeste: il n'y a que des traces d'une cantate portant le titre »Krains Empfindungen« (Les Impressions de Carniole), composée probablement en 1800 et reproduite pour la première fois en 1801, ainsi que de la musique pour la comédie de A. T. Linhart »La Folle Journée ou le Mariage de Figaro« sous le titre plus bref de »Figaro«. C'est surtout cette dernière qui nous intéresse, parce qu'elle représente, en ce qui regarde son style, le passage du rococo à la classique du type de Mozart. Le »Figaro« de Novak nous fait l'impression d'une unité fluide, sincère, sentie et plastique, qui est en même temps brillante du point de vue technique et de forme et pleine d'invention. Il y a des idées musicales d'une spontanéité touchante, pleines d'humour et d'acuité, sans prétentions de sorte, belles, faciles, attractives et spontanées, nous donnant l'impression d'écouter Mozart lui-même, auquel Novak du reste se sentait lié. Mozart était sans doute son premier idéal. Cependant nous ne savons pas, s'il a intitulé sa musique tout simplement »Figaro« sous l'influence précise et directe du »Mariage de Figaro« de Mozart ou en se rapportant à la comédie de Beaumarchais »La Folle Journée ou le Mariage de Figaro« d'après laquelle A. T. Linhart élabora sa comédie »Ta veseli dan ali Matiček se ženi«. En effet, tant chez Mozart que chez Novak et Linhart il s'agit, au fond, du même sujet. Novak connaissait certainement la musique de Mozart qui exerça une influence directe sur lui. Si cela n'était pas vrai, il serait très difficile pour lui de la suivre si fidèlement, tant en forme qu'en technique, pour finir dans les rangs de beaucoup d'autres compositeurs européens qui faisaient de même les siens certains éléments du style cosmopolite de Mozart. Malgré cet appui sur l'architectonique et moyens techniques de la musique de Mozart, Novak sut rester, dans son »Figaro« (créé environ 1790), assez indépendant en ce qui regarde l'expression musicale, ayant chanté comme il le sentit dans son intérieur. Avec son »Figaro« il a enrichi la musique slovène d'une — à vrai dire — petite, mais par sa spontanéité en même

temps opulente création de son génie, toujours très atractive pour les grandes masses d'auditeurs.

Il est très probable que la naissance du »Figaro« de Novak fut due à l'influence décisive du baron Žiga Zois. Pour le mouvement éclairé slovène cette composition représente sans doute un grand succès, même si on ne tient pas compte de la question, toujours ouverte, si elle fut à son temps exécutée ou non. Il est bien vrai que le »Figaro«, pour lequel Novak se servit du texte slovène précisément comme le fit Jakob Zupan pour son opéra »Belin«, ne représente pas, du point de vue européen, une musique révolutionnaire. D'autre part on ne peut pas nier que c'est là précisément que réside toute son importance particulière pour l'evolution musicale slovène. Il nous annonça une nouvelle période qui nous apporta, ensuite, la victoire définitive de la classique de musique chez les Slovènes. Il fut créé d'un compositeur appartenant, du point de vue ethnique, au tronc slovène. Les efforts de renaissance slovène n'aboutirent donc pas aux succès dans la seule littérature, mais aussi dans la musique. Certainement, ce ne fut pas le début d'une créativité musicale spécifiquement slovène, parce que ces temps-là ne furent pas encore mûrs pour autant; d'autre part il est bien vrai que ces efforts excitèrent tous les esprits à la création d'une musique de scène slovène. Le »Figaro« a prouvé à tout le monde que la parole slovène, à égalité pleine, pouvait soutenir la concurrence de la langue italienne ou allemande, jusqu'alors dominantes sur la scène du Théâtre d'états de Ljubljana. La musique de scène slovène fit ainsi un pas important en avant, d'autant plus que le »Figaro«, si nous le comparons avec »Belin«, s'enchemina déjà énergiquement dans la direction de l'art classique nouveau.

Après cela la création musicale de scène slovène cessa de s'évoluer ultérieurement pour plusieurs décades. Les conditions techniques étaient toujours peu favorables pour rendre possible un élan continuel, sans entremises de quelque sorte qu'elles fussent. En considérant l'activité des inspirateurs de renaissance slovènes dans les dernières décades du XVIII^e siècle on peut même reconnaître que leur élan était de beaucoup plus grand. Mais au commencement du XVIII^e siècle et au commencement du XIX^e siècle, les excitations pour la continuation de l'activité qui eut pour ses ani-

mateurs Jakob Zupan et Janez B. Novak, vinrent à cesser complètement.

Ce fut précisément la Société Philharmonique qui prit soin de la réalisation du style classique. Dans ses efforts, dirigés dans ce sens, elle devait surmonter des oppositions et obstacles les plus différents, dérivant d'une part de l'influence particulière de l'opéra italien »bouffe« sur le goût des auditeurs musicaux de Ljubljana, et d'autre de la création musicale ecclésiastique, soumise elle-même, sur le territoire slovène, à l'influence de la musique d'opéra italienne. Tant la première que la seconde ne firent que ralentir l'élan de la mentalité classique en lui enlevant une partie considérable du public, ce qui ne manqua pas d'exercer une influence néfaste sur l'orientation de style des auditeurs intéressés. Malgré cela le courant classique ne cessa pas de continuer sa marche. Il fut excité aussi par des conditions techniques améliorées, parmi lesquelles on doit citer, en première place, l'orchestre de la Société Philharmonique dont la qualité se fit déjà noter, ainsi que l'augmentation du personnel de reproduction local. Ce fut ainsi qu'on nota, à la fin du XVIII^e siècle et au commencement du XIX^e siècle, dans tous les domaines de l'activité de concert, une vie plus jeune et vigoureuse, se développant de plus en plus et promettant des récoltes toujours plus riches.

Dans les deux premières décades du XIX^e siècle la classique de musique a connu, en Slovénie, tant sa stabilisation que son évolution plus élevée. On organisa souvent des académies philharmoniques, ainsi que des concerts; les seules interruptions furent celles causées par les occupations françaises en 1797, 1805 et 1809—1814. Il est probable que les auditeurs de Ljubljana connussent pour la première fois Beethoven déjà en 1794, ou immédiatement après cette date, la »Missa in C« de Haydn en 1800, »La Création« du même auteur une année plus tard. Les compositeurs de tendances classiques — de même que les maîtres de baroque et rococo — faisaient de plus en plus partie des programmes des concerts philharmoniques de Ljubljana les plus importants. Ce fut surtout après 1816 que la ligne classique des reproductions philharmoniques se renforça et s'étendit. Beethoven, Mozart et Haydn dominèrent définitivement toute la politique programmatique; à eux s'ajoutaient, de temps à temps, des créateurs moins importants ou moins connus, comme par

exemple le jeune Rossini de grands talents qui allait de succès à succès, ainsi que Jacques Pierre Joseph Rode, Jean Engelbert Pauwells, Etienne Nicolas Méhul, J. Beneš, J. Mayseder, Gasparo Spontini et autres. En 1818 les auditeurs de Ljubljana eurent l'occasion d'ouir pour la première fois l'oratorio de Beethoven »Jesus-Christ sur la Montagne des Oliviers«, le »Requiem« de Mozart et l'oratorio »Les Saisons« de Haydn. La ligne classique était, surtout après 1822, tellement en vogue qu'on ne peut pas douter de la victoire la plus complète de la classique de musique en Slovénie dans cette période.

L'intensité de la vie musicale continua à augmenter aussi à cause de la formation continuelle des exécuteurs locaux, ainsi que de la venue de beaucoup d'exécuteurs étrangers. Le personnel d'exécuteurs à instruments, chefs d'orchestre et chanteurs augmenta du jour au jour en élevant ainsi le niveau de la reproduction musicale à Ljubljana. A côté des musiciens locaux et de ceux parmi les étrangers qui s'arrêtaient à Ljubljana pour une période plus ou moins longue ou bien fixaient leur demeure dans la ville définitivement — il y en avait, par exemple, outre les musiciens locaux, tels que J. B. Novak, J. Jellemitzki, L. Ledenik, A. Oblak, Julija Kogl, Ana Herzum, Zofija Linhart et Matija et Anton Babnik, et outre ceux qui trouvaient à Ljubljana leur deuxième patrie, tels que: Anton Höhler, Jožef Mikš, Leopold F. Schwerdt et Gašpar et Amalija Maček — aussi des hôtes étrangers les plus divers se présentèrent au public de Ljubljana à l'occasion des divers concerts philharmoniques. Cette participation étrangère donna naturellement à la vie musicale de Ljubljana une variété utile en tant qu'elle fit élever la qualité des exécutions, vu que parmi les exécuteurs il y en avait des très renommés, à savoir les deux chanteuses de l'époque bien connues: Maria Teresia de Sessi et Adelaida Sartori. le violon-celliste Alfredo Piatti, le violiniste Karl Lipinski, la clarinette Girolamo Salieri et beaucoup d'autres. Les solistes étrangers exécutaient chez nous aussi des compositions nouvelles ou dernières créations des différents maîtres européens contemporains. Ils faisaient ainsi connaître aux auditeurs de Ljubljana des compositions nouvelles en excitant en même temps, par leur exécution qualitative les artistes de reproduction locaux auxquels s'offrait ainsi la possibilité de se perfectionner. Quelle était l'importance qu'on reconnaissait à ces exécuteurs étrangers, il n'est pas difficile de le con-

stater en considérant la circonstance que beaucoup d'entre eux furent élus membres d'honneur de la Société Philharmonique, par exemple Lipinski (en 1818) et le fameux Paganini (en 1824).

La classique de musique excita les esprits de la Slovénie à une vaste activité créative. Parmi les créateurs de cette période il y avait des compositeurs locaux et étrangers qui, avec leur activité plus ou moins longue ou même stable sur le territoire slovène, contribuèrent, aussi de leur côté, à l'évolution de l'art de musique slovène. Cette conception est juste de divers points de vue. Une variété ethnique similaire existait, à travers des siècles, aussi dans des cultures musicales etrangères. D'autre part, il est bien connu que les Slovènes eux-mêmes ne manquaient pas à donner leurs forces créatives aux autres cultures. Il suffit ici de mentionner le maître de la polyphonie vocale du XVI^{e} siècle, Jakob Gallus-Petelin. Le point de vue national, en ce qui concerne les jugements de l'art musical et la différenciation des artistes, n'est devenu plus sensible qu'au début du romantisme. Avant cela on ne sentait pas même besoin d'un tel critérium, bien qu'il soit très difficile de ne pas tenir compte des éléments nationaux dans l'art musical à travers des siècles. Cependant, ces éléments n'étaient pas, jusqu'alors, si essentiels d'exercer une influence prépondérante sur l'expression de style. En outre, la classique de musique était, du point de vue idéologique, toujours encore cosmopolite, de façon qu'elle n'empêchait pas l'élément créatif étranger se développant en Slovénie. A soutien de cette thèse nous pouvons mentionner ici, à titre d'illustration, le compositeur Jurij Mihevec, de naissance de Ljubljana, mais qui développa toute son activité musicale d'abord à Vienne, puis à Paris et enfin à Mennecy auprès de Paris, où il mourut en 1882. Il s'ensuit donc qu'il a consacré presque toute son oeuvre créative dans la sphère d'opéra, de musique vocale et instrumentale, ainsi que de piano, à l'étranger, sans influencer directement l'évolution musicale de la patrie. Il appartient, par son oeuvre, plus à la sphère de musique allemande et française qu'à celle de musique slovène, bien qu'il n'y ait pas d'obstacles à le considérer — exception faite de la réserve mentionnée — comme appartenant aussi à cette dernière.

Plus que le Slovène Mihevec, c'étaient surtout les créateurs étrangers qui, par leur oeuvre, influençaient la production musicale de la période classique en Slovénie; parmi eux il faut citer en

premier lieu Jožef Beneš, actif à Ljubljana de 1822 jusqu'à 1829, et plus encore tous ceux qui fixèrent leur demeure de façon stable à Ljubljana, tels que: Anton Höller, Jožef Mikš, Leopold Schwerdt et Gašpar Mašek. A côté d'eux il y avait encore des compositeurs locaux dans le sens propre de la parole, à savoir Valentin Klemenčič, Franc Schubert (qu'on ne doit pas confondre avec le fameux compositeur de solos romantiques), le baron Louis Lazzarini et Leopold Ledenik. Tous composaient en style classique. Leur oeuvre comprenait des opéras, compositions symphoniques, d'orchestre et de piano, ainsi que compositions ecclésiastiques, surtout messes. En considérant leur activité générale, on ne peut pas les comparer avec les principaux représentants de la classique de musique dont ils étaient des imitateurs. Ils n'étaient pas des personnalités révolutionnaires, ce qu'on ne peut dire ni de certains compositeurs occidentaux qui suivirent les exemples de Haydn, Mozart et Beethoven. D'autre part il est bien vrai qu'aussi les compositeurs classiques que nous recontrons sur le territoire slovène dans cette période, étaient parfaits du point de vue technique et contribuaient, eux-aussi, à l'immage complète de la classique de musique européenne.

Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart et van Beethoven furent donc ceux qui influencèrent surtout la période de la classique de musique en Slovénie. La puissance de leur art enthousiasma, aussi dans cette partie du continent européen, les auditeurs et les exécuteurs en excitant les esprits à la création. L'admiration dont ils furent objet fut telle qu'on ne se contenta pas seulement de mettre au programme leurs compositions pour enrichir ainsi les exécutions de la Société Philharmonique de Ljubljana, mais on démontra tout le respect envers les principaux représentants de la classique de Vienne en nommant membres d'honneur de la Société Philharmonique Joseph Haydn (en 1800) et Beethoven (en 1819). Parmi ces deux maîtres on trouverait aussi Mozart, s'il n'avait été déjà mort depuis 1791, c'est-à-dire trois ans avant la constitution même de la Société mentionnée. Mais ce qu'on ne pouvait pas exprimer à lui, on exprima — par respect à sa personne — à son fils du même nom, le pianiste Wolfgang Amadeus Mozart qui concerta à Ljubljana en 1820 et dont la valeur de compositeur est bien au-dessous de son grand père. Haydn remercia la Société Philharmonique de Ljubljana en présentant à elle sa »Messe en C«, tandis

que Beethoven écrivit personnellement à la Société pour la remercier de l'estime portée envers lui pour ses »mérites peu importants« dans le domaine d'art musical; il exprima en outre sa volonté de bien vouloir aider la Société dans ses propos. Ce fut donc de cette façon qu'aussi Haydn et Beethoven entrèrent dans la vie musicale slovène, en laissant des traces qui ne furent pas seulement documents d'un passé, mais en même temps indicateurs d'un nouveau futur.

Après la période classique, qui dura presque trente ans, la vie musicale en Slovénie commença de nouveau à se modifier d'une façon très caractéristique. Ces modifications étaient tout d'abord dues à l'influence du romantisme qui, après 1820, commença de plus en plus à se faire valoir dans les programmes de concert à Ljubljana. Cette transformation commença, à vrai dire, déjà avec Beethoven lui-même dont les compositions plus mûres démontrent tendances romantiques. Un peu plus tard ce furent déjà les représentants du romantisme de musique eux-même qui dominèrent de plus en plus la vie musicale en Slovénie, à savoir: Franz Schubert, Carl Maria v. Weber, Franz Liszt, Felix Mendelssohn-Bartholdy, et plus tard encore Giuseppe Verdi. Il est intéressant de noter que Frédéric Chopin ne rentra dans les programmes de concert de Ljubljana qu'en 1844. Toujours plus fréquentes étaient, enfin, aussi les compositions des représentants du romantisme slovènes.

Outre le romantisme, c'est dans cette période que se fit de nouveau valoir très fortement l'opéra italien dont l'influence augmenta surtout après que les compagnies italiennes d'opéra recommencèrent à visiter Ljubljana. Le Théâtre d'états fut dominé en premier lieu par Rossini, Donizzeti, Bellini, Mercadante et Luigi Ricci, plus tard aussi par Verdi. Cette nouvelle conquête de l'opéra italien se transporta aussi sur la scène de concert, où on entendait de plus en plus les airs, duos, trios, quatuors, quintettes, ouvertures et autres fragments d'opéra des différents compositeurs italiens. Dans cette période, c'est-à-dire environ 1830 et 1840, les deux lignes du théâtre d'états et de la Société Philharmonique, du reste si différentes, se ressemblaient beaucoup. On constata une collaboration très étroite entre les deux institutions se manifestant, entre autre, tant dans l'échange mutuel des exécuteurs que dans le rapprochement réciproque des programmes.

Le romantisme et la musique d'opéra affaiblirent naturellement beaucoup la classique de musique. Mozart, Hayd, Beethoven et autres classiques devinrent de plus en plus rares aux programmes des concerts philharmoniques de Ljubljana, et le public s'enthousiasma de plus en plus pour la musique d'opéra. En constatant ce fait nous devons quand même considérer que grâce à l'évolution sociale générale aussi la physiognomie des auditeurs commença à se transformer. Les salles de concert se remplissaient de plus en plus des visiteurs provenant des catégories plus basses de la bourgeoisie dont les rapports avec l'art n'étaient pas les mêmes que de la bourgeoisie plus haute et de la noblesse. Ce public, du jour au jour plus numéreux, ne pouvait naturellement suivre les grandes oeuvres d'art de la période classique de la même façon positive, parce qu'il les trouvait, en conséquence d'un manquement de l'éducation générale, trop difficiles à comprendre. Par conséquent il s'enthousiasma désormais surtout pour l'opéra italien léger en le réclamant de plus en plus. Soutenu par une partie des exécuteurs il exigea de la direction de la Société Philharmonique, toujours encore fidèle à la classique, de modifier ses programmes. Ils s'ensuivirent des contrastes et conflits assez âcres, se manifestant de la façon plus directe surtout autour 1840, quant ils menacèrent de désorganiser et même de faire écrouler presque complètement l'orchestre de la Société Philharmonique, ce qui aurait eu pour conséquence une mutilation sensible de tous les concerts, et par cela même, de toute l'évolution musicale en Slovénie. Si cela ne se passa pas, on doit d'autre part constater, en se basant sur les documents de l'époque, que la musique en Slovénie déclina de plus en plus et que le goût du public baissa sensiblement.

Cette soi-disante décadence de l'art musical eut certainement ses raisons. C'était une période transitoire, de rupture avec la classique de musique et, à la fois, de commencement du romantisme. Accompagnée d'un désordre bien compréhensible elle apporta beaucoup de désagréments qui accompagnent d'ordinaire les périodes transitoires dans l'histoire. Cependant, elle fut nécessaire. En effet, c'était précisément dans cette période transitoire que se formèrent définitivement les idées nouvelles en se stabilisant. Peu à peu aussi le public se ravisait en se formant ses propres points de vue à l'égard de toutes les questions de qualité des oeuvres d'art et en

devenant ainsi capable de corriger ses positions à l'égard des grandes créations du passé, ou bien en les formant à peine, en tant qu'il ne les avait pas encore eu. Tout cela se rendit absolument nécessaire, parce qu'il va sans dire que la classique fut à son temps, de même que plus tard, très importante du point de vue de l'évolution de la vie musicale en Slovénie. A son temps, elle mit en mouvement toutes le forces créatives et reproductives pour qu'elles comprissent le sens et la progressivité des idées classiques, les transplantassent sur le territoire slovène et créassent ainsi toute cette fermentation mouvementée qui se passa ici similairement que dans les autres pays européens, où la classique de musique fleurissait. De ce point de vue on peut même dire que la Slovénie fut le seul parmi les pays yougoslaves qui transplanta chez elle la classique d'une manière intensive, en la faisant valoir sur son propre sol. En ce qui concerne les autres pays yougoslaves, ce ne fut que partiellement le cas dans la Croatie dalmatienne dont le plus grand compositeur de tendances classiques, Ivan Mane Jarnović, ne développa pas, cependant, son activité musicale dans la patrie, mais à l'étranger. On comprend donc que ce ne fut que le territoire slovène qui sut se joindre aux efforts de la classique de musique européenne avec une contribution propre, par autant que les conditions limitées d'évolution locale le permissent. Du point de vue européen, cette contrubution fut naturellement moins importante que du point de vue slovène. Mais, au fond, elle fut dans toutes les deux directions si expressive qu'il n'y a pas de raison qu'on ne l'évalue pas comme positive, en ce qui concerne l'évolution de l'histoire musicale européenne en général et de celle slovène en particulier.

Les résultats obtenus par la classique de musique en Slovénie faisaient sentir leurs échos très favorables aussi plus tard, lorsque commençaient à pousser les premièrs germes de la création musicale slovène indépendante. Il s'ensuit donc qu'on ne doit comprendre la soi-disante déclination de la classique de musique en Slovénie que très relativement. Il est bien vrai qu'elle connut une période de tarissement très marquée, de manière qu'on ne pouvait pas se défaire de l'impression qu'elle fut condamnée à disparaître complètement. Mais après quelque période de tarissement, elle se redressa en devenant de nouveau actuelle. Certainement, elle ne se redressa pas, cette fois, dans le sens d'une restauration complète de son

style musical d'une fois. Il va de soi que tout cela, en considération des changements de la structure sociale et intellectuelle, tant des nations que des singuliers, ne serait plus possible. Mais on assista à un renouvellement de la tendance, si caractéristique pour la classique de musique, à savoir de la tendance selon laquelle dans la structure musicale tout doit être le plus que possible logiquement, fortement et organiquement lié. Plus la mentalité de formation, dans l'évolution musicale ultérieure du XIX^e^ siècle, se compliqua, plus on sentit le besoin d'une rénovation des conceptions fondamentales de construction de la classique. Ce renouvellement ne s'appliqua donc pas à l'expression, mais seulement à des méthodes de formation ne s'opposant pas à la physiognomie de la période sociale nouvelle. Les créateurs pouvaient alors, comme ils le pouvaient aussi plus tard, s'en servir utilement, sans avoir regard au temps et sans avoir peur que la considération du sens et de la causalité intérieure des constructions d'art pût nuire à la formation d'une expression contemporaine et individuelle.

Cette caractéristique gradua ultérieurement la valeur des oeuvres d'art les plus importantes de la période classique, en faisant de nouveau — après quelques décades d'une lutte sans cesse qu'on combattait autour des conceptions de style et de goût esthétique en Slovénie — faire valoir la classique de musique. Mozart, Haydn, Beethoven et autres représentants de la période classique commencèrent de nouveau à enrichir les programmes de concert, bien entendu en relation avec les oeuvres des phases de style nouvelles. L'héritage créé par la classique de musique ne fut donc pas oublié. C'était sur lui précisément qu'on continua à construire aussi plus tard. Et ce n'était que de ces résultats que se fécondaient sans cesse les fondations, sur lesquelles se développa ensuite toute la culture musicale slovène.

IMENSKO KAZALO

Abos, Giuseppe 15
Ahčin, Anton st. 124, 140
Ahčin, Anton ml. 140
Altenburger, Janez Jurij 115, 116, 139
Andrioli, Franc Ed. 40
Auber, Daniel François E. 210
Auersperg, Rajmund 171
Avossa, v. Abos G.

Babnik, Anton 107, 141
Babnik, Matija 141
Bach, Johann Sebastian 12, 22, 166
Bach, Karl Philipp Emanuel 46
Baldan, D. Giuseppe 18
Bartholemy, Friedrich 208
Bartolini, Giuseppe 15, 16, 31
Beaumarchais, Pierre Aug. Caron 67, 68, 76, 79
Beethoven, Ludwig van 30, 43, 44, 78, 107, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 146, 157, 177, 181, 185—191, 196, 200, 202, 206, 208, 209, 210, 220
Belar, Leopold 169
Bellini, Vincenzo 168, 203, 204, 205, 206
Blahetka, Leopoldina 144
Beneš, Friderika 140, 142, 197
Beneš, Jožef 116, 120, 124, 137, 139, 140, 156—158, 170, 175, 197, 198, 199, 200, 205, 215
Berg, Conrad 138
Bertati, Giovanni 15
Bertozzi 96
Bianchi, Francesco 42, 94
Bielschitzki 204
Bleiweis, Janez 80, 101
Boieldieu, François Adrien 97, 203
Bonazza, Fr. pl. 35
Bonda 95
Boroni 96
Brandl, Johann 42
Brazzini, Gaetano 94
Buschmann 210

Calvi, Giuseppe 93
Calvi, Irena 93
Cambini, Giovanni Giuseppe 42
Canal, Alojz 66, 67, 123
Cannabich, Christian 43
Cannabich, Karl 42, 43
Cepec, Francè 100, 101, 102, 103
Cherubini, Luigi 42, 64, 97, 132, 143, 206, 210
Chopin, Frédéric 198, 201
Christian, Franc Saleški 27—30
Christian, Janez Krstnik 27
Cimarosa, Domenico 15, 36, 42, 43, 94, 135
Cobenzl, Janez Filip 187
Colerus, Nanette de 144
Conegliano, Emanuele, v. Ponte, L. da
Cosma, Alois 208
Costa, Antonija 140

Costa, Henrik 73, 164
Coudert, Matilda 144
Cramer, Johann Baptist 143
Czerny, Karl 107, 108, 210

Čop, Matija 70, 71, 82, 124, 125

Danzi, Franz 42
Demšar, J. K. 187
Dev, Janez Damascen 20, 22, 24, 68
Diabelli, Antonio 107, 206
Ditters, Karl v. Dittersdorf 42, 43, 95, 132
Dobrovský, Josef 19
Domian, Jakob 39
Donizetti, Gaetano 168, 203, 204, 205, 206
Dorsch 23
Durante, Jacob 93
Durelli, Giuseppe 93
Dušek, Franc (Francesco) B. 42, 45—48, 59, 76, 79, 123, 146, 158, 169
Dušek, Franc Ksaver 42, 43, 48
Dušek, Jan Ladoslav (Václav Jan) 46
Dvořáček, Andrej 143

Ebell, Karl Gustav 204
Eisler, Jurij 115, 139
Eybler, Joseph 206

Fabbrici, Natale 203, 204
Fabretto 203
Fackler, Michael 94
Farinelli, Giuseppe 93, 94
Favretta, v. Fabretto
Fleišman, Jurij 169, 199, 217
Flickschuh, Jožef 39, 40
Frankenfeld, Anton pl. 65
Frasel, Wilhelm 93
Friedel, Johann 17
Fuga, Dominik 39

Gaggietti, Helena 93
Gallenberg, Vencel Robert 30, 187
Gallus, Jakob 148
Galuppi, Baldassare 15
Gasparini, Fanny 35
Gazzaniga, Giuseppe 15, 42
Gänsbacher, Johann 43, 107, 146
Generali, Pietro 135, 206
Gerbič, Fran 169
Giardini, Felice 42
Glavar, Peter Pavel 23
Gloria, Franc 39
Gluck, Christoph Willibald 13, 15, 42, 132
Gossec, François Joseph 13
Gostiša, M. 187
Gspan, Alfonz 74
Guicciardi, Giuliette 30
Guglielmi, Pietro Carlo 94
Gyrowetz, Adalbert 42, 43

Haibel, Jakob 95
Handschuh, Carl 143
Haselbeck 95
Hasslinger, Karl 143
Haydn, Michael 42, 43, 107, 108
Haydn, Joseph 42, 44, 48, 64, 78, 129, 130, 131, 132, 135, 137, 138, 146, 157, 161, 165, 177, 181, 182—185, 191, 200, 206, 208, 209, 216, 220
Händel, Georg Friedrich 12, 22, 42
Hellmesberger, Georg 146
Herberstein, Karel 26, 30
Hérold, Louis J. F. 210
Herrlein, Andrej 39
Herzum, Ana (Nanette) 140

Herzum, Andrej 140
Hiepe, Ludwig 94, 95
Hiller, Johann 139
Himmel, Friedrich Henrik 94
Hočevar, Jakob 187
Hoffmanova 17
Höller, Anton 6, 106, 107, 123, 140, 143, 154, 158—159, 160, 169, 170, 175, 177, 204
Hradecky, Janez Nep. 152
Hrobally, Marija Katarina 57
Hummel, Jan Nep. 42, 43, 107, 108, 135, 188, 200, 210

Ipavec, Benjamin 218
Isouard, Niccolò 97

Jamnik, Dominik 39
Japelj, Jurij 19
Jarnović, Ivan Mane 216
Jäll (Jaëll), Eduard 144, 164
Jäll, Franz 92
Jellemitzky, Jožef 39, 40, 139, 215
Jenko, Davorin 5, 169, 204
Jožef II. 29, 79, 80

Kappus, Alojz pl. Pichelstein 56
Kappus, Klementina 139, 140
Kappus, Wilhelmina 140
Kauer, Ferdinand 95
Keesbacher, Friderik 153
Kidrič, Franc 80
Kimovec, Franc 102
Klemenčič, Valentin 6, 171, 172
Klingemann, August 94
Kogl, Julija 140
Kogl, Karl Bernhard 39, 40, 57, 164
Kokeil, Alojzija 60, 139
Kopitar, Jernej 19, 86
Kordeš, Leopold 80, 213
Košak, Marija 187
Kotzebue, F. 86
Koželuh, Jan Antonín 42, 43
Kraus, Lambert 23
Kreutzer, Konradin 197, 210
Krombholz, Ignaz 115
Krommer, Franz 42, 131
Kunerth, August 95

Lacher, Ernest 65
Lainer, Giuseppe 91
Lamberg, Franc Adam 22
Lang 204
Langus, Matevž 49
Lazarini, Louis 172
Layer, Leopold 49
Ledenik, Leopold 116, 139, 142, 164, 172, 199, 200, 214, 215
Likar, Jurij 124
Linhart, Anton Tomaž 19, 25 do 27, 30, 59, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84
Linhart, Zofija 140
Lipinski, Karl 144, 146
Liszt, Franz 198
Ludovisi, Vincenzo 91, 94, 141
Luzac, Jožef 134

Majer (Mayer) 204
Majetti 204
Makovic (Makovec), Anton 82
Malavašič, Franc 80, 81, 82
Malinger 140
Mandanici, Placido 206
Mantuani, Josip 20, 70
Marno 64
Martin y Soler, Vicente 15, 36
Martini, v. Martin y Soler, V.
Masan, Kajetan 93
Mašek, Albin 165, 166 167

Mašek, Amalija 96, 124, 138, 139, 142
Mašek, Gašpar 6, 96, 97, 113, 114, 115, 116, 124, 137, 138, 154, 164—169, 170, 171, 175, 178, 197, 198, 200, 204, 205, 210, 215, 217
Mašek, Kamilo 169, 217
Mašek, Vincenc 165, 166
Mayseder, Joseph 137
Mayr, Simon 93
Méhul, Nicolas Etienne 97, 137
Mellinger, Franc 139
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 198
Mercadante, Saverio 203, 204, 205, 206, 209
Metastasio, Pietro 19, 20
Mezzeti, Pietro 203
Meyerbeer, Giacomo 210
Mihevec, Jurij 149—156, 171, 187
Mikš, Jožef 6, 60, 140, 160, 170, 175, 177
Moos, Eva Marija 57
Moos, Karl 39, 40, 57
Moren 96
Moriz, Jožef 41
Moscheles, Ignaz 136, 210
Mozart, Wolfgang Amadeus 17, 30, 42, 43, 44, 68, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 83, 92, 131, 132, 135, 136, 137, 138, 143, 177, 181, 188, 200, 206, 208, 209, 210, 212, 213, 216, 218, 220
Mozart, Wolfgang Amadeus (sin) 181, 182
Müller, August Eberhard 42
Müller, Václav 95
Mysliveček, Josef 42, 43, 132
Naborè, Jurij 100—102, 103, 104
Nasolini, Sebastiano 42
Nedvěd, Anton 114, 200
Neufeld, Eduard 203
Niccolini, Giuseppe 206
Nittel, Karl T. 134
Noak (?) 204
Novak, J. 208
Novak, Janez (Adama) 54
Novak, Janez (Janeza) 54
Novak, Janez Krstnik 6, 39, 40, 51—88, 115, 123, 135, 138, 171, 177, 178, 181, 182, 183, 215
Novak, Janez Nep. 54
Novak, Janez (1753, Valentina) 54
Novak, Janez (1759, Valentina) 54
Novak, Jožef 209
Novak, Jožef Miklavž Valentin 57

Oblak, Amalija 140, 142, 175

Paër, Ferdinando 42, 43
Paganini, Niccolò 145
Paisiello, Giovanni 17, 36, 42, 43, 68, 131
Paravicini, Giulia 144
Pavesi, Stefano 42, 94, 206
Paunovich, Celestina 140
Pauwells, Jean Engelbert 137
Pešek, Alojz 124, 140
Petazzi, Leopold 26, 27, 28, 29
Philidor, André Danican 11
Philipp, Jožef 39
Piatti, Alfredo 144
Piccinni, Niccolò 13, 15, 36, 43
Pinhak, Jožef 40, 181, 183
Pixis, Johann Peter 144

Pleyel, Ignaz 42, 43, 64, 132, 135
Podlipnik, Andrej 176
Podobnik, Anton 40
Pogačnik, Maks 57
Pollini, Franc 30—31
Pommer, Janez Jurij 115, 139
Ponte, Lorenzo da 76, 79
Portogallo, v. Portugal, M. A.
Portugal (Portogal), Marcos Antonio 42, 60, 135
Potočnik, Blaž 124
Potočnik, Janez 49
Prešeren, Francè 145, 172
Prešeren, Lenka 28
Proske, Karl 104

Radicchi, Giulio 123, 124
Rakuša, Fran 70
Ravnikar, Matevž 65
Rebernik, Andrej 176
Reichman 204
Ricci, Luigi 204, 205
Richter, Franz Xaver 12
Rihar, Gregor 25, 49, 104, 107, 124, 159, 199, 217
Roba, Viktor 124
Rode, Jacques Pierre Joseph 137
Rojc, Janez 107
Rossetti, Francesco Antonio 41, 42
Rosner 204
Rossini, Gioacchino 92, 93, 96, 97, 136, 137, 138, 142, 168, 198, 202, 203, 205, 206, 210
Rotter 95
Rössler, Franz Anton, v. Rossetti, F. A.
Rubens 17
Ruffali, Klara 107
Rust, Giacomo 15

Sacchini, Antonio 13
Salieri, Antonio 15, 17, 42, 43, 132
Salieri, Girolamo 144
Samassa, Jakob 40
Samassa, Vincenc 40
Sammartini, Giovanni Battista 12
Sartori, Adelaide 144
Savin, Risto 5
Schiedermayer, Johann Bapt. 107
Schikaneder, Emanuel 17, 79
Schinn 204
Schmidburg, Jožef Kamilo 96
Schmidt, Wolfgang 123, 181, 182, 183
Schmith, Anton 187, 188
Schnabel, Joseph Ignaz 107
Schrei, Jožef 40
Schubert, Franz 172—175
Schubert, Franz Peter 173—174, 197, 198
Schumann, Robert 198
Schwerdt, Leopold Ferdinand 6, 107, 143, 154, 160—164, 168, 169, 170, 175, 177, 178
Sessi, Maria Teresia de 144
Seyfried, Ignaz 107
Skarnizl, Franz 123
Slomšek, Anton Martin 102
Sokoll, Franc 124, 140, 142, 154, 170
Spontini, Gasparo 137, 210
Stamic, Jan Václav 12
Stech 41
Steinmatz, Jožef 40
Sweerts-Spork, Jožef 175

Šafařik, Pavel Josef 70
Širca, Friderik, v. Savin, R.

Tarchi, Angelo 42
Thêvenard 208
Till, Carl 143, 170

Tomaževec, Jožef 199
Tomaževec, Simon 175
Torri 96
Trček 101
Trdina, Janez 140

Valentini, Giovanni 18
Valvasor, Janez Vajkard 32
Vavken, Andrej 102
Verdi, Giuseppe 198, 205
Vilhar, Miroslav 199, 217
Vodnik, Valentin 83, 86, 124, 125
Vogel, Johann Christoph 42
Vranický, Pavel 42

Wagner 41
Wagner, Jožef 120, 124, 140
Wagner, Richard 197, 198
Weber, Carl Maria v. 97, 196, 197, 198, 203, 210
Weigl, Joseph 43, 95, 97, 135
Wilhelm, Friedrich 36
Wilhelm, Georg 40
Winter, Peter 42, 135
Wiseneder 139, 142
Witt, Franz 104
Wolf, Anton Alojzij 65
Wolf, Karel 40
Wratny, Venceslav 41

Zazula, Jožefa 104
Zingarelli, N. Antonio 30
Zois, Žiga 18—20, 24, 25, 30, 31, 59, 76, 83, 84, 123, 125
Zöllner, Franz 17
Zupan, Jaka 176
Zupan, Jakob 20—25, 60, 84, 176
Zupan, Tomo 28
Zur, Karl de 134

Župančič, Ignacij 137, 187

KRATICE

AG	= Akademija za glasbo v Ljubljani
APh	= Academia Philharmonicorum
ASKlj	= Arhiv stolnega kora v Ljubljani
AZ	= Agramer Zeitung
C	= Carniol(i)a
CG	= Cerkveni glasbenik
Č	= Čas
D	= Drobtinice
DS	= Dom in Svet
FA	= Arhiv Filharmonične družbe
FD	= Filharmonična družba v Ljubljani
GT	= Grazer Tagblatt
IB	= Illyrisches Blatt
IMK	= Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko
K	= Kronika slovenskih mest
LW	= Laibacher Wochenblatt
LZ	= Ljubljanski Zvon
LZg	= Laibacher Zeitung
MAlj	= Mestni arhiv v Ljubljani
MHK	= Mitteilungen des historischen Vereines für Krain
Mus.	= glasbeni oddelek NUK (NUK, Mus.)
MZ	= Militär-Zeitung
N	= Novice
NM	= Nova muzika
NS	= Novi Svet
NUK	= Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani
ODAS	= Osrednji državni arhiv Slovenije
SBL	= Slovenski biografski leksikon
SGR	= Slovenska glasbena revija
SMW	= Signale für die musikalische Welt
SN	= Slovenski Narod
SNG	= Slovensko narodno gledališče v Ljubljani
ŠkA	= Škofijski arhiv v Ljubljani
UT	= Učiteljski tovariš
Z	= Zbori
ZMS	= Zbornik Matice Slovenske

VSEBINA

PREDGOVOR . . . . . 5— 8

PRELOM . . . . . 9—50

Usihanje baroka . . . . . 11—34

Značilnosti poznega baroka in rokokoja. Odmev na Slovenskem. Gostovanje italijanskih operistov v ljubljanskem Stanovskem gledališču v zadnjih desetletjih XVIII. stoletja. Zoisov prispevek njihovemu delu. Zoisovi in Linhartovi prevodi tekstov italijanskih arij v slovenski jezik. Jakob Zupan. Linhart kot skladatelj. Vprašanje njegove ode Karlu grofu Herbersteinu in ode Fr. S. Christiana Leopoldu Jožefu grofu Petazziju. Zmote v presojanju virov o delovanju Academiae Philharmonicorum. Franc Pollini. Vencel Robert Gallenberg. Zoisov delež splošnemu razmahu glasbenega udejstvovanja na Slovenskem ob koncu XVIII. stoletja. Instrumentalno muziciranje v Ljubljani osemdesetih in devetdesetih letih XVIII. stoletja.

Nastop klasike . . . . . 35—50

Prve klice nove umetnosti. Osnovanje Filharmonične družbe, prvi člani in utemeljitelji, vodilne idejne smernice. Razlike nasproti Academii Philharmonicorum. Delo FD v razdobju 1794—1804 oziroma 1810. Franc B. Dušek. Primerjava z razvojno podobo likovne umetnosti na Slovenskem pod koncem prosvetljenega stoletja. Organska zveza med FD in uveljavljenjem glasbene klasike na Slovenskem.

JANEZ KRSTNIK NOVAK . . . . . 51— 88

Življenje . . . . . 53— 58

Vprašanje leta in kraja njegovega rojstva. Neznana mladost. Risar navigacijskega urada, pisar na deželnem glavarstvu, stanovski akcesist, koncipist in deželni taksator.

V Filharmonični družbi . . . . . 59— 65

Takojšnja vključitev. Glasbeni direktor FD 1799 in kapelnik godbe ljubljanskega meščanskega lovskega zbora 1795. Prizadevanje za utrditev temeljev FD. Direktor FD v razdobju 1809—1816. Zadržanje v času »Ilirskih provinc«. Uspehi v obnavljanju FD po odhodu Francozov. Izvolitev za častnega člana FD.

Skladatelj . . . . . 66— 88

Kantata »Krains Empfindungen«. »Figaro« — glasba k A. T. Linhartovi komediji »Veseli dan ali Matiček se ženi«. Prejšnje nejasnosti v pogledu glasbe k tej veseloigri. Razlike v besedilu natiska in partiture. Linhartova oblikovna zasnova pevskih in godbenih vložkov. Novakova glasbena upodobitev, melodična, harmonska in ritmična izpeljava »Figara«, instrumentacija, arhitektonika. Naslonitev na Mozartov stil. Vprašanje izvedbe »Figara« v času nastanka okrog leta 1790. Spodbude za komponiranje omenjenega Linhartovega teksta. Slovenski preporod in »Figaro«. Zastoj v slovenski odrski glasbi po Novaku.

RAZVOJNI VIDIKI KLASICISTIČNE MISELNOSTI 89—126

Ovire in nasprotja . . . . . 91—108

Italijanska opera v začetnih desetletjih XIX. stoletja v ljubljanskem Stanovskem gledališču. Vpliv na cerkveno glasbeno prakso na Slovenskem. Nadvlada instrumentalistov na cerkvenih korih. Jurij Naborè. Glasba v razdobju klasike na koru ljubljanske stolnice. Napori za ohranitev instrumentalne

glasbe v metropolitanski cerkvi. Prizadevanja Gregorja Riharja za reformo. Zaviranje klasicistične umetnosti po strani operne in cerkvene glasbe.

Spodbude . . . . . 109—126

Težnja za rast domačih izvajalcev. Ustrezna določila v statutih FD. Postopno izoblikovanje in izpopolnjevanje orkestra FD. Pojem direktorja orkestra in kapelnika FD. Diletantje in poklicni glasbeniki. Vodje orkestra FD od osnovanja do 1822. Snovanje instrumentalne šole FD. Sestav članov FD, vloga slovenskega elementa.

UTRDITEV IN VZPON . . . . . 127—178

Poustvarjalni polet . . . . . 129—146

Prve izvedbe klasicističnih skladb. Razdobje 1794 do 1815. Nadaljnji razvoj in dvig glasbene reprodukcije v Ljubljani. Glasbeno življenje v letu 1814 in 1815. Novi polet filharmoničnega orkestra in njegove dejavnosti od 1816. leta dalje. Programska politika. Prvi odklon od klasicistične linije. Porast domačih reproduktivcev. Tuja glasbena emigracija in njen reproduktivni delež v ljubljanskem glasbenem dogajanju. Znameniti tuji poustvarjalci na ljubljanskih filharmoničnih koncertih. Lipinski in Paganini, častna člana FD.

Ustvarjanje . . . . . 147—178

Opredelitev pojma domačih in tujih ustvarjalcev. Jurij Mihevec. Jožef Beneš. Anton Höller. Jožef Mikš. Leopold Schwerdt. Gašpar Mašek, Valentin Klemenčič, Leopold Ledenik, Louis baron Lazarini in Franc Schubert. Delo in usmeritev teh tvorcev, njihov pomen za razvoj glasbene klasike na Slovenskem. Skladbe brez navedbe skladateljev. Poslanstvo in uspehi klasike v ustvarjalnih prizadevanjih na Slovenskem.

MOJSTRI DUNAJSKE KLASIKE NA SLOVENSKEM 179—192

Izvolitev Josepha Haydna za častnega člana ljubljanske FD 1800. Izvedbe njegovih del in odmev. Beethovnovi stiki s Slovenci. Prizadevanja FD za pridobitev Beethovna kot častnega člana v letu 1808. Izvolitev 1819. Beethovnovo pismo FD. Problemi okoli »Pastoralne simfonije«. Pomen častnega članstva J. Haydna in Beethovna za polet in dvig ugleda FD.

ZATON . . . . . 193—220

Novi tokovi . . . . . 195—201

Prvi znaki glasbene romantike na Slovenskem. Beethoven, Schubert, Weber, Liszt, Mendelssohn-Bartholdy, Verdi, Chopin in Rossini na ljubljanskih filharmoničnih koncertih. Vpliv romantike na usmeritev slovenske skladateljske generacije pod koncem prve in v začetku druge polovice XIX. stoletja. Razlogi za razmah romantike in usihanje klasike v ljubljanskem koncertnem življenju. Spremembe v stilni zasnovi programske politike.

Premoč operne glasbe . . . . . 202—211

Novo osvajanje italijanske operne glasbe. Rossini, Donizetti, Bellini, Ricci, Verdi in drugi italijanski skladatelji na odru Stanovskega gledališča. Njihov odmev v koncertnem življenju. Sodelovanje Stanovskega gledališča in FD, vzroki in učinki. Izginjanje klasicističnih del iz koncertnega življenja. Dvomljiva vrednost enotnosti programske politike FD in Stanovskega gledališča okrog 1830 in 1840.

Posledice . . . . . 212—220

Padanje pomena klasicističnih mojstrovin v ljubljanskem glasbenem življenju. Spremembe v socialni strukturi koncertnega občinstva. Propadanje glasbene umetnosti in estetskega okusa na Slovenskem v tridesetih in štiridesetih letih XIX. stoletja. Spori med poslušalci in vodstvom ter med vodstvom in izva-

jalnimi člani FD. Osnove za bodoči razkroj FD. Ustalitev publike in dvig njene duhovne ravni. Relativnost v pojmovanju zatona glasbene klasike. Nujnost prehoda od klasike k romantiki. Obnavljanje formalnih elementov klasicistične miselnosti. Razvojni prispevek glasbene klasike v zgodovinskem in umetniškem merilu. Primerjava klasicističnega obdobja na Slovenskem s tedanjim glasbenim delom v ostalih evropskih in posebej južnoslovanskih deželah. Odmev klasicistične misli v slovenskem glasbenem razvoju. Ocena njenih dosežkov.

RÉSUMÉ . . . . . 221—238

IMENSKO KAZALO . . . . . 239—246

KRATICE 247

Narodna in univerzitetna knjižnica - Ljubljana

Dragotin Cvetko

ODMEVI GLASBENE KLASIKE NA SLOVENSKEM

Založila
Državna založba Slovenije

Za založbo
Ciril Vidmar

Tiskala
Triglavska tiskarna v Ljubljani
v decembru 1955

NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIŽNICA
COBISS, e6284
0000017698 2

GLASBENA KLASIKA NA SLOVENSKEM

D^r DRAGOTIN CVETKO

ODMEVI GLASBENE KLASIKE NA SLOVENSKEM

458

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

M

I 147 654

196000219

COBISS ©