

Nataša Cigoj Krstulović

Muzikološki inštitut, Znanstveno raziskovalni center Slovenske akademije znanosti
in umetnosti

Institute of Musicology, Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences
and Arts

Glasbenozgodovinsko in glasbenoestetsko ozadje fenomena »salonska glasba« na primeru meščanske glasbene prakse na Kranjskem

The musical-historical and musical-
aesthetic background of the 'salon music'
phenomenon, exemplified in bourgeois
musical practice in Carniola

Prejeto: 24. marec 2013

Sprejeto: 6. maj 2013

Received: 24th March 2013

Accepted: 6th May 2013

Ključne besede: 19. stoletje, meščanska glasbena praksa, klavirska glasba, salonska glasba, slovenska glasba

Keywords: nineteenth century, bourgeois musical practice, piano music, salon music, Slovenian music

IZVLEČEK

Članek obravnava specifiko fenomena »salonska glasba« na primeru meščanske glasbene prakse na Kranjskem v 'obdobju virtuoznosti' in po njem. Prikazani so vplivi modnega salonskega repertoarja v poustvarjalnosti in njegova recepcija pred sredino 19. stoletja ter odmevi kasnejše vsebinske preobrazbe in estetskega prevrednotenja salonske glasbe na poustvarjalno, ustvarjalno in recepcijsko raven glasbenega dela.

ABSTRACT

The paper discusses the specifics of the 'salon music' phenomenon, exemplified in bourgeois musical practice in Carniola during and after the 'period of virtuosity'. It shows the influences of the fashionable salon repertoire in its performance and reception before the mid-nineteenth century, as well as the echoes of substantial transformation and aesthetical revaluation of salon music in keeping with the reproduction, production and reception levels of a musical work.

Pred sredino 19. stoletja, v 'obdobju virtioznosti',¹ so nekateri zapisi Roberta Schumana kazali estetsko opredeljen dvom, ali sploh, oziroma v kakšnih pogojih lahko 'salonsko glasbo' uvrstimo v umetniško glasbo. Temeljil je na opazovanju kompozicijskih značilnosti takrat modnih salonskih skladb, oblikovanih po meri prevladujočega glasbenega okusa, naklonjenega tehnično popolni virtuozi igri. Osrednji kompozicijski gradnik tehnično zahtevnih, a vsebinsko praznih, virtuozijskih skladb brez glasbene ideje je bila bravurozna figura, kar je pri ustvarjalcih spodbujalo neizvirnost (epigonstvo). Prav to je verjetno tudi razlog, da 'salonska glasba' doslej v muzikološki stroki ni bila mnogokrat obravnavana tematika in da so jo obravnavali tudi kot 'trivialno glasbo'.²

Salonska glasba kot specifičen fenomen tridesetih in štiridesetih let 19. stoletja tudi pri slovenskih muzikologih do sedaj ni bila deležna posebne pozornosti.³ Razlog za to se zdi na prvi pogled jasen; oddaljenost od velikih glasbenih središč ter drugačne družbene in glasbene prilike niso omogočali, da bi se salonska glasba na Kranjskem uveljavila v enaki meri tako kot na primer v Parizu, njenem žarišču ali na Dunaju, v tedanjem drugem velikem evropskem glasbenem centru, ki so ga vplivi te modne glasbene prakse močno zaznamovali. Po drugi strani je prezrtost teme razumljiva zaradi raziskovalnih izhodišč v dosedanjih glasbenozgodovinskih zapisih slovenskih muzikologov – iskanja nacionalnih specifik in obravnavanja razvojnih posebnosti izvirne ustvarjalnosti.

'Obdobje virtioznosti' v izvirni ustvarjalnosti z izjemo del na Kranjskem rojenega klavirskega virtuoza Jurija Mihevc (Georga Micheuza)⁴ ni obrodilo omembe vrednejših skladb, zaznamovalo pa je poustvarjalno in recepcijsko raven glasbenega dela. Raziskava koncertnega dela Philharmonische Gesellschaft (odslej Filharmonične družbe) v 'obdobju virtioznosti' predstavlja možen način prepoznavanja specifik fenomena 'salonska glasba' oziroma vplivov v evropskem prostoru tedaj modne glasbene prakse. Sklepamo lahko, da je bil virtuozijski repertoar, ki so ga izvajajoči člani – diletanti igrali na koncertih, tudi del muziciranja v domačem salonu. Ob tem pa ga je potrebno ločiti od manj zahtevnega repertoarja, ki je bil namenjen razvedrilu manj večjih ljubiteljskih pianistov zgolj v zasebnem krogu.⁵

¹ 'Obdobje virtioznosti' [izv. 'The age of virtuosity'] je naslov posebnega odstavka v geslu »klavirska glasba« v enciklopediji *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Označuje desetletji pred sredino 19. stoletja razvojno stopnjo v zgodovini klavirske glasbe po letu 1750. Gl. Robert Winter, »Piano music from c. 1750« [geslo Keyboard music], v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. izd., ur. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 2001) 13: 541–543.

² Med tujo strokovno literaturo je poleg nekaterih člankov in enciklopedičnih gesel potrebno izpostaviti edino obsežnejše monografsko delo Andreasa Ballstaedta in Tobiasa Widmaierja, ki obravnava fenomen salonske glasbe v meščanski glasbeni praksi. Gl. Andreas Ballstaedt in Tobias Widmaier, *Salonmusik: Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 28 (Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden, 1989); Andreas Ballstaedt, »Salonmusik«, v *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., ur. Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler 1995), Sachteil, 8:854–867; Tobias Widmaier, »Salonmusik«, v *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, ur. Albrecht Riethmüller, zv. 5 (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1989); Margareta Saary, »Salonmusik«, v *Oesterreichisches Musiklexikon* 4, ur. Rudolf Flotzinger (Wien: Verlag Österreichischen Akademie der Wien, 2005), 1987–1988; Imogen Fellinger, »Die Begriffe 'Salon' und 'Salonmusik' in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts«, v *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 8, ur. Carl Dahlhaus (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1967), 131–141; Ernst Lichtenhahn, »Salonmusik. Ein ästhetisches und gesellschaftliches Problem der Schumannzeit«, *Neue Zeitschrift für Musik* 146, št. 11 (1985): 9–13.

³ Avtorica pričujoče razprave se je ukvarjala z glasbenozgodovinskimi raziskavami salonske glasbe po koncu 'obdobja virtioznosti', torej v času, ko sta se njena vsebina in pomen predrugačila. Gl. Nataša Cigoj Krstulović, »Salonska glasba v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem«, v *Historični seminar* 3, ur. Metoda Kokole idr. (Ljubljana, ZRC SAZU, 2000), 61–76.

⁴ Lucijan Marija Škerjanc, *Jurij Mihevec, slovenski skladatelj in pianist* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1957).

⁵ V repertoar, namenjen zgolj razvedrilu v zasebnem krogu, sodijo predvsem skladbe plesnega značaja, venčki nemških plesov 'deutsche', z enostavnimi glasbenimi stavkom, torej za izvajanje tehnično preproste skladbe. Več v: Nataša Cigoj Krstulović, »Med sentimentom in razumom: k zgodovini in pomenu valčka za klavir v 19. stoletju na Slovenskem«, *Muzikološki zbornik* 46, št. 2 (2010): 37–56.

Na podlagi analize pomena salonskega repertoarja za klavir na koncertih Filharmonične družbe v 'obdobju virtuoznosti' in recepcijskih odmevih nanj ter z opazovanjem posledic kasnejše vsebinske preobrazbe in estetskega prevrednotenja fenomena 'salonska glasba' bo možna primerjava glasbenozgodovinskega in glasbenoestetskega ozadja v meščanski glasbeni praksi na Kranjskem s sočasnimi glasbeno-razvojnimi tokovi in idejnimi smernicami v večjih glasbenih središčih evropskega prostora, še zlasti z glavnim mestom monarhije, z Dunajem, od koder so prihajali vplivi z migracijskimi in distribucijskimi tokovi.

Glasbena praksa v prvi polovici 19. stoletja na Kranjskem med zasebnim in javnim

Pomenska zveza 'salonska glasba' (nem. Salonmusik) se je uporabljala od sredine tridesetih let 19. stoletja, ko jo je leta 1836 prvič uporabil R. Schumann.⁶ Termin je označeval po eni strani glasbeno prakso, vezano na specifičen prostor in družbeno ozadje, po drugi strani pa tudi glasbena (klavirska) dela, namenjena izvajanju v salonu.⁷ Salonska glasba je pomenila torej glasbo v salonu in glasbo za salon. V najširšem pomenu besede je pomenila zasebno glasbeno prakso. Najnovejša raziskava Metode Kokole je opozorila na ta pomemben, a prezrt del glasbenega življenja na Kranjskem, saj je na podlagi različnih virov (popisi premoženja, ikonografski viri) dokazala ne le, da je bila glasba v plemiških bivališčih do konca 18. stoletja in tudi v naslednjem stoletju tu prisotna, ampak tudi »pomemben nosilec razvoja posvetne glasbene umetnosti«.⁸ Zaradi odsotnosti avtobiografskih virov ter težje dostopnih ali celo uničenih drugih primarnih virov je predstava o tem, kakšna je bila zasebna glasbena praksa v plemiških in meščanskih salonih na Kranjskem v prvi polovici 19. stoletja še nejasna, tudi repertoar zasebnega muziciranja je do sedaj še premalo raziskan. Dopolnilni vir za razpoznavanje tega dela kulturne zgodovine sicer lahko predstavljajo tudi nekatere ohranjene izvirne skladbe iz tega časa. Na podlagi posvetil, zapisanih na naslovnica ohranjenih plesnih klavirskih skladb iz prve polovice 19. stoletja, lahko sklepamo o glasbenih ljubiteljih – poustvarjalcih in posredno tudi o lokaciji (salonu) zasebne glasbene prakse.⁹

Gotovo je, da je imela glasba pomemben delež v družabnem življenju višjih slojev v Ljubljani, kar dokazujeta tudi časopisno poročilo o nastopu diletantk plemiškega stanu¹⁰ in navedba Friedricha Keesbacherja o prvih letih delovanja Filharmonične družbe, ko

⁶ V nemščini je sestavljeno besedo »Salonmusik« prvič uporabil R. Schumann leta 1836 v oceni skladbe francoskega skladatelja Amédéeja Mérauxa *Grande Phantasie über ein Thema von Halevy*, objavljeni v reviji *Neue Zeitschrift für Musik*. Gl. Widmaier, »Salonmusik«, 2.

⁷ Widmaier, »Salonmusik«, 1.

⁸ Metoda Kokole, »Glasba v plemiških bivališčih na Slovenskem od srednjega veka do konca 18. stoletja«, v *Iz zgodovine slovenskih gradov, Kronika* 60, št. 3, ur. Miha Preinfalk (Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 2012), 692.

⁹ Več o tem glej: Nataša Cigoj Krstulović, »Posvetila na skladbah kot izhodišče za razpoznavanje kulturne zgodovine 19. stoletja na Slovenskem«, *Kronika* 56, št. 3 (2008): 473–494.

¹⁰ Še pred ustanovitvijo Filharmonične družbe časopisni vir dokumentira glasbeno prireditve leta 1790 v čast kraljeve visokosti nadvojvodinje Elizabete, na kateri sta igrali klavikord grofici Porzia in Bonazza, pela pa je Fanny von Gassparini. Gl. »Inländische Nachrichten«, *Laibacher Zeitung*, 31. avgust 1790.

so »dame višjega plemstva igrale in pele ob klavirju«. ¹¹ O vlogi glasbe v plemiških in meščanskih salonih na Kranjskem lahko sklepamo tudi na podlagi družbenega porekla posameznikov, ki so na začetku 19. stoletja podarili skladbe novoustanovljenemu glasbenemu združenju, Filharmonični družbi. ¹² Znano je delovanje Zoisovega salona v Ljubljani konec 18. in na začetku 19. stoletja, v katerem je poleg literature imela pomembno vlogo tudi glasba. Zasebne glasbene večere v omenjenem salonu leta 1821 dokumentirajo dnevniški zapisi uglednega meščana, zgodovinarja in publicista Henrika Coste. Takrat je v Zoisovi palači, hiši na Bregu ob Ljubljani, prirejal družabne večere in koncerte knez Klemens Wenzel von Metternich, ki je bil tam nastanjen v času kongresa svete aliance. ¹³

V prvi polovici 19. stoletja so v Ljubljani v zasebnem krogu občasno nastopili tudi znani violinski in klavirski virtuozi, ki so se ustavili na Kranjskem na svojih koncertnih potovanjih v italijanske dežele ali na povratku od tam. Časopisni vir iz leta 1818 dokumentira nastop violinskega »virtuoza« in skladatelja poljskega rodu Karla Józefa Lípinskega v zasebnem krogu in nastop na koncertu Filharmonične družbe. ¹⁴ Leta 1820 je v Ljubljani poslušalce navdušil nastop klavirskega virtuoza Franza Xaverja Wolfganga Mozarta, sina slavnega skladatelja, ki se je ustavil v Ljubljani na poti v Trst. V dosedanjih zapisih o zgodovini glasbe na Slovenskem je zabeležen kot pomemben dogodek predvsem njegov nastop v dvorani nemškega viteškega reda, ki ga je organizirala Filharmonična družba. ¹⁵ Manj je znano, da je ta klavirski virtuoz nastopil tudi v salonu uglednih ljubljanskih meščanov Ignaza Coste in Franza Gordona, članov Filharmonične družbe, ¹⁶ kar je zabeležil H. Costa v svojem dnevniku. ¹⁷ Iz kratkih Costinih beležk izvemo tudi, da je Mozartovo igranje poslušalcem ugajalo, da je bilo »prijetno in lepo«. ¹⁸

¹¹ F. Keesbacher je na začetku kronološkega pregleda delovanja Filharmonične družbe med drugim zapisal: »[...] die Damen aus dem hohen Adel [...] zum Fortepiano [...] spielten oder sangen.« Friedrich Keesbacher, *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seitdem Jahre ihre Gründung 1702 bis zu ihren letzten Umgestaltung 1862* (Ljubljana: Philharmonische Gesellschaft, 1862), 18–19.

¹² Med posamezniki, ki so darovali skladbe Filharmonični družbi, so bili predstavniki višjih slojev, osebe vojaškega stanu, profesor, zdravnik, knjigarnar in drugi ugledni meščani. Prim. Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem II* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959), 91.

¹³ H. Costa je v dnevniku zabeležil: »25. marec: Danes je pri knezu Metternichu koncert.« Zgodovinar P. Radics je zapisal, da je bila leta 1821 »Filharmonična družba povabljena narediti zasebni koncert pri kanclerju Metternichu« in navedel kot datum 24. marec. Zapisal je, da se je takrat zbrala »smetana tukajšnjega plemstva«. Repertoarja tega koncerta ni navedel. Domnevamo lahko, da so izvajajoči člani Filharmonične družbe na zasebnem koncertu igrali del repertoarja svojih rednih akademij. Prim. Eva Holz, *Ljubljanski kongres 1821* (Ljubljana: Nova revija, 1997), 61; Peter Radics, *Die Geschichte der Philharmonische Gesellschaft 1701–1907* (Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana. Glasbena zbirka. Rokopis.), 143.

¹⁴ O nastopu Karla Józefa Lípinskega je poročal dopisnik dunajskega lista *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Citirano po Primož Kuret, *Ljubljanska Filharmonična družba 1794–1919: kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij* (Ljubljana: Nova revija 2005), 67.

¹⁵ Primož Kuret, »Ljubljanska Filharmonična družba in W. A. Mozart ml.«, v *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snoj in Darja Frelj (Ljubljana: Založba ZRC, 2000), 131–142.

¹⁶ Ignaz Costa in Franz Gordon sta bila deželna uradnika. Gl. *Verzeichniß sammtlicher wirklichen und Ehren-Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft in Laibach. Im Jahr 1822*, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana. Arhiv Filharmonične družbe. Mapa Philharmonische Gesellschaft – Sezname članov (1804–1863).

¹⁷ Dnevniške beležke Henrika Coste hranijo v Arhivu republike Slovenije. Odlomke iz tega dnevnika je objavila njegova vnukinja Cornelia Schollmayr-Costa v časopisu *Laibacher Zeitung*. Gl. Cornelia Schollmayr-Costa, »Alte Tagesbuche«, *Laibacher Zeitung*, 28. maj 1892, 1033–1036.

¹⁸ H. Costa je v svojem dnevniku zapisal: »15 Juli 1820: Abends war der hier durchreisende Tonkünstler Mozart bei uns und ließ sich auf den Pianoforte hören. Sein Spiel ist so angenehm als schön. 18. Juli: Heute Abend bin ich zu herrn Gordon zu einer Akademie geladen, bei welcher sich auch herr Mozart wird hören lassen.« Gl. Schollmayr-Costa, 1034.

Z razvojem srednjega sloja in pod vplivom razsvetljenskih teženj po širši dostopnosti kulture in umetnosti se je v 19. stoletju postopoma spreminjala oblika koncertnega življenja iz zasebne v javno, to je v institucionalno obliko organizacije glasbenega življenja. Meščanska glasbena kultura se je v evropskem prostoru in na Dunaju v prvi polovici 19. stoletja udeleževala v krogu glasbenih in pevskih društev ter kot zasebno muziciranje v meščanskem domu.¹⁹ Meja med javnim in zasebnim je bila v koncertnem življenju glavnega mesta Kranjske tedaj manj jasna kot na Dunaju. Struktura prireditev ljubljanske Filharmonične družbe pred sredino 19. stoletja je nekakšna prehodna oblika k organizaciji koncertnega življenja, kakršnega poznamo danes. Nosilci meščanske glasbene prakse na Kranjskem so bili večinoma ljubiteljski glasbeniki, ki so bili poslušalci in obenem tudi poustvarjalci, v nekaterih, sicer redkih primerih, tudi ustvarjalci. Navedene značilnosti veljajo za zasebno glasbeno prakso in obenem tudi koncerte Filharmonične družbe.

Akademije Filharmonične družbe so bile namenjene društvenim članom. Na večerih so nastopali večinoma »izvajajoči«²⁰ društveni člani – diletanti. Glede na to obliko glasbene prakse, ki je nekakšna vmesna oblika med zasebno in javno (institucionalno), so razumljive pomanjkljive navedbe koncertnih sporedov. Največkrat manjkajo prav imena izvajalcev. Občasno je društveni odbor iz članarin društvenih članov najel poklicne glasbenike. Virtuozji so nastopili v Reduti (stavba deželnega zbora), v dvorani nemškega viteškega reda (danes Viteška dvorana) in v gledališču. Te družbine akademije lahko do neke mere primerjamo z nastopi v t. i. 'polodprtih koncertnih salonih' pariških izdelovalcev klavirjev.²¹

Klavirski virtuozji in salonska glasba na koncertih Filharmonične družbe pred sredino 19. stoletja

R. Schumann je v svojih kritičnih zapisih uporabljal pojem 'salonska glasba' v najširšem pomenu besede, za vse klavirske skladbe, namenjene salonu. Kot salonske je smatral tako modne tehnično zahtevne virtuosne klavirske skladbe improvizacijskega značaja (npr. Herzove), kot tudi Chopinove skladbe, ki jih je smatral za dobro salonsko glasbo.²¹

Analiza repertoarja koncertov Filharmonične družbe pred sredino 19. stoletja pokaže, da je bil delež virtuosnih klavirskih skladb sicer opazen, a ne repertoarno zaznamujoč. Na vokalno-instrumentalnih koncertih, sestavljenih iz raznorodnih glasbenih točk, je bila virtuosna klavirska skladba sicer praviloma del sporeda, vendar običajno le kot posamezna točka večera in še to ne vsakič. Koncertne programe so v tridesetih in štiridesetih letih 19. stoletja sestavljali odlomki takrat popularnih italijanskih in francoskih oper ter modne virtuosne (violinske in klavirske) skladbe. Repertoarna politika je bila v skladu s konvencijami tedanjega časa podrejena splošnemu glasbenemu okusu poslušalcev. Na sporede so uvrščali praviloma vedno nove, takrat popularne skladbe. Repertoar se je stalno spreminjal, tedaj še ni veljala praksa dopolnjevanja stalnega, že uveljavljenega repertoarja. Na področju instrumentalne virtuosnosti je torej moda narekovala izbor repertoarja.

¹⁹ Andreas Gebesmair, »Bürgerliche Öffentlichkeit und Distanzierung. Zur gesellschaftlichen Verortung pianistischer Darbietungen«, v *Das Klavier in Geschichte(n) und Gegenwart*, ur. Michael Huber idr. (Strasshof: Vier Viertel Verlag, 2001), 92–104.

²⁰ Ballstaedt in Widmaier kot »polodprti koncertni salon«²⁰ pojmujeata salone pariških izdelovalcev klavirjev, v katerih so nastopali klavirski virtuozji pred tudi do tristo poslušalci. Gl. Ballstaedt in Widmaier, *Salonmusik* ..., 41–44.

²¹ Fellinger, »Die Begriffe ‚Salon‘ und Salonmusik«, 133–134; Lichtenhahn, »Salonmusik«, 12.

Med nastopajočimi pianisti na akademijah Filharmonične družbe so prevladovali diletanti, nepoklicni glasbeniki, največ je bilo poustvarjalk iz znanih ljubljanskih meščanskih družin, večinoma plemiškega rodu.²² Med njimi je potrebno izpostaviti hči ustanovitelja Filharmonične družbe Bernarda Kogla, Julijo, hčerki guvernerja Camila von Schmidburga, Eliso in Matildo, še zlasti pa hči glasbenega učitelja Andreja Herzuma, Nanette Anno Herzum ter hčerko kapelnika vojaške godbe Petra Michelija, Josephine. V Ljubljani so redko nastopali tuji pianisti. Poleg že omenjenega F. X. W. Mozarta so gostovali še drugi klavirskimi virtuozi, ki so pripotovali iz prestolnice monarhije, z Dunaja: mladi Johann Peter Pixis²³ (nastopil 1818), Maximilian Josef Leidesdorf²⁴ (nastopil 1826) in Marié Leopoldine Blahetka²⁵ (nastopila 1830).

Pred sredino 19. stoletja so zapisi o koncertih Filharmonične družbe v časopisih mnogokrat sploh izostali ali pa pisec ni naveden. Poročila o koncertih so pomanjkljiva in deskriptivne narave. Vključevala so navedbo repertoarja in največkrat nekritično hvalila vsako izvedbo. V tistem času, ko se na Kranjskem še ni uveljavilo redno poročanje in glasbeno-kritično spremljanje javnih nastopov, lahko nekaj podrobnosti izvemo le o nastopu J. P. Pixisa. Glede na tedanjo pomembnost poustvarjalca pred samim glasbenim delom je razumljivo, da se je poročevalec, podpisan kot »mm«, v zapisu posvetil predvsem Pixisovi klavirski igri. Pri tem pa je ocenil predvsem njegove tehnične spretnosti, ne pa muzikalnega poustvarjanja. Zapisal je, da klavirsko igro odlikuje »dovršenost, jasnost in natančnost«.²⁶ Da Pixisove klavirske igre poročevalec še ni označil za virtuosno, kot na primer igro violinista Josepha Böhma, ki je nastopil na istem koncertu, je glede na tedanje dojemanje glasbe razumljivo. Takrat je za »virtuosno« veljala le violinska igra in je kot paradigma virtuosne igre veljala Paganinijeva tehnika.²⁷

Še pred nastopom najbolj znane generacije klavirskih virtuozov v tridesetih letih 19. stoletja so v nemškem tisku na Kranjskem tehnično popolno klavirsko igro že ozna-

²² Že leta 1816 so nastopili na koncertih Filharmonične družbe pianisti Celestina pl. Paunovich, Cecilija Webers, Matilda Claudert, Anna de Colerus, Julija Kogl, Antonija Costa, Marija Lepušič, leta 1825 Amalija Oblak, Friderika Beneš, po 1826 bančni uradnik Franz Schubert, Amalija Oblak, Marija Wagner, Anna (Nanette) Herzum, Elisa in Matilda Schmidburg, leta 1839 Alfred Jaell, osemletni sin družvenega člana Eduarda, leta 1847 Josephine Micheli. Gl. Kuret, *Ljubljanska Filharmonična družba 1794–1919* ..., 84–93.

²³ Johann Peter Pixis (1788–1874), sin organista in skladatelja Friedricha Wilhelma Pixisa, je med letoma 1808 in 1823 živel na Dunaju in se učil pri Albrechtsbergerju, Beethovnu, Meyerbeeru in Schubertu. Bil je učitelj in skladatelj ter koncertiral s svojim bratom ter drugimi violinisti. Na skupni turneji z violinistom Josephom Böhmom po Italiji leta 1818 se je ustavil tudi v Ljubljani. Od leta 1824 je stalno živel v Parizu, kjer je uspešno nastopal v salonih. Gl. Christoph Kammertöns, »Pixis, Johann Peter«, v *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., ur. Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2005), Personenteil, 13: 652–53.

²⁴ Marcus Maximilian Josef Leidesdorf (1787–1840) je bil pianist ter skladatelj klavirskih, komornih in cerkvenih skladb. Od 1822 je imel na Dunaju glasbeno založbo in je izdajal klavirske izvlečke Rossinijevih oper, pa tudi Beethovnov, Webrove in Schubertove skladbe. Gl. Barbara Boisis [Waltraute Schmutzenhofer], »Leidesdorf, Marcus Maximilian«, v *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., ur. Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2003), Personenteil, 10: 1520–1523.

²⁵ Marie Leopoldine Blahetka (1809–1885) je izhajala iz glasbene družine in se je klavir učila pri različnih dunajskih pedagogih ter klavirskih virtuozih, med drugim pri Josephu Czernyju, Friedrichu Kalkbrennerju in Ignazu Moschelesu in kasneje kompozicijo pri Simonu Sechterju. Gl. Freia Hoffmann, »Blahetka, [Marie], Leopoldine«, v *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., ur. Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2000), Personenteil, 3: 22–23.

²⁶ »Die Fertigkeit, Klarheit, und Präcision, welche Hr. Pixis auf die Pianoforte mit seiner ungemeinen Fertigkeit verbindet, und die vollkommene Beherrschung seines Instruments erheben seinen Vortrag zu einem herrliche Kunstgenusse, und beweisen dem Sachkenner, wie innig dieser Künstler vom Zauber seiner Kunst durchdrungen sey [...]«. Gl. -mm-, »Kunstnotiz«, *Laibacher Wochenblatt*, 19. junij, 1818.

²⁷ Carl Dahlhaus, »Virtuosität und Interpretation«, v *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6, 2. izd., ur. Carl Dahlhaus (Laaber: Laaber-Verlag, 1989), 111.

čevali kot »virtuozno«. V najavah nastopov M. J. Leidesdorfa in M. L. Blahetkove sta oba pianista že označena kot »virtuoz«. Časopis *Laibacher Zeitung* je Leidesdorfa najavil kot »slavnega virtuoz in skladatelja« na fortepianu (klavikordu).²⁸ V najavi koncerta pianistke Blahetke sta bila izpostavljena njen talent in virtuozna tehnična igra, ki naj bi zagotovila poslušalcem »navdušujoč umetniški užitek«.²⁹

Poleg tehnično popolne klavirske igre je bila ena izmed značilnosti virtuozov tudi sposobnost improvizacije in komponiranja. Salonska glasba je do srede 19. stoletja pomenila predvsem tehnično zahtevne kompozicije, polne bravuroznih dodatkov, ki so jih napisali klavirski virtuoz z namenom prikazovanja spretnosti igranja. To so bile fantazije ali variacije na priljubljeno temo (melodijo) iz tedaj popularne opere, skladbe improvizacijskega značaja. Prav zaradi svobodne, odprte forme in improvizacijskega značaja skladbe same po sebi niso predstavljale središča estetskega opazovanja, temveč njihov ustvarjalec – poustvarjalec.

Pianist Pixis je igral na nastopu v Ljubljani s spremljavo orkestra med drugim svoje variacije na temo *Di tanti Palpiti* iz Rossinijeve opere *Tancredi*.³⁰ Poročevalec je zapisal, da Pixisov stavek označuje »učenost, obilje lepih misli in poznavanje glasbenih efektov«.³¹ Ker o nastopih Leidesdorfa in Blahetkove ni časopisnih poročil, ne moremo sklepati, kako so Ljubljančani sprejeli in vrednotili variacije na temo »Ah del mio cor il giubilo« iz Pacinijeve opere *Il Talismano*,³² ki jih je v Ljubljani izvedel avtor M. Leidesdorf in dve izvedeni skladbi pianistke in skladateljice Blahetke.³³ Leta 1836 je v Ljubljani na dveh »Poslovilnih koncertih« nastopil J. Mihevec. Kot skladatelj in virtuoz je s svojo igro s komolci v lastni skladbi, fantaziji na motive iz priljubljene Donizettijeve opere *Belisario*, pri občinstvu v dvorani nemškega viteškega reda vzbudil močan vtis.³⁴ Mihevec je igral tudi svoje variacije na temo iz Bellinijeve opere *Norma* ter nastop končal z improvizirano igro, na koncertnem listu navedeno le kot »Fantasie auf dem Pianoforte«. Sposobnost improvizacije je bila torej cenjena lastnost klavirskih virtuozov.

Salonski repertoar, ki so ga v tridesetih letih 19. stoletja Ljubljančani slišali v izvedbi domačih diletantov, je bil aktualen in moderen. Takrat se je v evropskem glasbenem prostoru pojavila nova generacija klavirskih virtuozov – skladateljev z izjemno tehniko igranja, s katero so pridobivali do tedaj še nesluteno popularnost. Nekatere skladbe tedaj slavnih virtuozov – Ignaza Moschelesa, Henrija Herza, Ferdinanda Riesa, Carla Czernyja, Sigismonda Thalberga in Franza Liszta – so igrali tudi izvajajoči člani Filharmonične

²⁸ *Laibacher Zeitung*, 12. december, 1826.

²⁹ »[...] Die ehrenvollste Aufnahme, welche diese Künstlerinn aller Orten gefunden, ist Bürgschaft ihres ausgezeichneten Talenten, und ihre seltene Virtuosität verspricht den edlen Bewohnern dieser Hauptstadt den überraschendsten Kunstgenuss.« *Laibacher Zeitung*, 2. september, 1830.

³⁰ Več kot deset let po Pixisovem gostovanju v Ljubljani so bile variacije tega klavirskega virtuoz zнова na koncertnem sporedu Filharmonične družbe (16. marca 1832).

³¹ »Studium, Fülle an schönen Gedanken, und Kenntniß des musikalischen Effectes bezeichnen seinen Tonsatz.« Gl. -mm., »Kunstnotiz«.

³² Variacije *Ah del mio cor il giubilo*, ki jih je klavirski virtuoz in skladatelj Leidesdorf igral v Ljubljani leta 1826, je leta 1830 izdal Ricordi. »Leidesdorf, Maximilian, Joseph«, Petrucci Music Library, obiskano 15. januarja 2013, http://imslp.org/wiki/Variations_sur_le_th%C3%A9me_favori_Ah_del_mio_cor_il_giubilo.

³³ Dostopni so le podatki o eni od dveh skladb, ki jih je Blahetka izvedla leta 1830 v Ljubljani. To so bile *Variations brillantes sur un thème de Gallenberg* op. 29 za klavir in orkester. Kasneje sta bili na koncertih Filharmonične družbe izvedeni še dve skladbi L. Blahetke: *Variations brillantes sur un thème hongrois* op. 18 (1833) in Variacije za klavir na temo iz Auberove opere *La Muette de Portici* (izv. Ana Nanette Herzum leta 1830).

³⁴ Cit. po Škerjanc, *Jurij Mihevec* ..., 38.

družbe, večkrat v priredbah za štiriročno izvajanje.³⁵ Leto po izidu sta Lisztovo skladbo *Grande valse di bravura* op. 6 za klavir štiriročno na koncertu, ki ga je Filharmonična družba priredila leta 1839 ob godu svojega zaščitnika Camilla von Schmidburga, izvedli slavljencevi hčerki.³⁶ Poročevalec Leopold Kordeš, tudi urednik časopisa za umetnost, literaturo, gledališče in družabno življenje *Carniola*, je pohvalil umetniško dovršenost najmlajše Schmidburgove hčerke Matilde in navedel, da je številno občinstvo poleg Lisztove dobro sprejelo tudi Thalbergovo virtuosno skladbo, fantazijo in variacije na temo iz Bellinijeve opere *Montecchi e Capuletti* (*Grande fantasia et variations sur des motifs de I Capuletti* op. 10),³⁷ ki je bila prvič natisnjena pet let prej.³⁸ Vrednostna sodba o skladbah, ki so bile v Ljubljani najverjetneje prvič javno izvedene, je izostala.

Tudi v zapisih drugih glasbenih piscev je osrednja pozornost veljala poustvarjalcem in njihovim sposobnostim, ne pa samim skladbam. Glasbeni diletant in član Filharmonične družbe Leopold Ledenig je leta 1839 v vabilu na recital Ane (Nanette) Herzum kot odlike njene virtuosne klavirske igre navedel »moč, vzdržljivost, okus in gracioznost«.³⁹ Pisec W. St. pa je v poročilu pohvalil njeno »lepo igro« in svojo oceno lepe igre pojasnil s kriteriji »umetniška dovršenost, igranje brez napak, udarec in interpretacija«.⁴⁰

V štiridesetih letih 19. stoletja so bili poročevalci še vedno naklonjeni virtuosni igri, glasbena dela niso bila v središču estetskega opazovanja. Leta 1847, šele dvajset let po nastanku in šestnajst let po natisu, je bilo v Ljubljani najverjetneje prvič izvedeno danes manj znano zgodnje delo Frédéricica Chopina, v katerem je že R. Schumann prepoznal genialnost tega skladatelja, variacije na temo *Là ci darem' la mano* iz Mozartove opere *Don Giovanni* op. 2 za klavir in orkester. Ledenig se v časopisnem poročilu ni posvetil ocenjevanju tega zanimivega dela, temveč kot doslej virtuosni klavirski igri. Pianistko Josephine Michelli je imenoval »klavirska umetnica« ter pohvalil njeno »čisto igro pasaž«,

³⁵ S priredbami popularnih skladb za štiri roke so klavirski virtuozni – skladatelji izvajanje svoje ali tuje tehnično zahtevne skladbe prilagodili za izvedbo manj večjih ljubiteljskih glasbenikov. Med domačimi ustvarjalci sta skladbe za štiriročno igranje prirejela Gašper Mašek in Elise von Schmidburg. Elisa Schmidburg (1811–1838), hčerka guvernerja barona Josepha Camila Schmidburga, tudi pokrovitelja Filharmonične družbe, je leta 1830 na koncertu Filharmonične družbe igrala svojo priredbo Herzovih briljantnih variacij na francosko božično pesem *Le petit tambour* za klavir štiriročno s spremljavo orkestra. Čeprav jo P. Radics omenja kot skladateljico, pa drugih dokumentov o njenem skladateljskem delu do sedaj med arhivskim gradivom ni moč zaslediti. Peter Radics, *Frau Musica in Krain: Kulturgeschichtliche Skizze* (Ljubljana: Philharmonische Gesellschaft, 1877), 41.

³⁶ Prvič je bilo Lisztova skladba *Grande valse di bravura* izdana pri založbi Bretkopf & Härtel istega leta kot je nastala, se pravi 1836. Naslednjega leta je pri založbi Ricordi izšla priredba te skladbe za 4 roke. Gl. »Franz, Liszt«, Petrucci Music Library, obiskano 15. januarja 2013, http://imslp.org/wiki/Grande_valse_di_bravura,_S.209.

³⁷ »[...] Baroness Mathilde, Seiner Excellenz jüngste Tochter, am Pianoforte in der großen Valse de bravour zu vier Händen von Franz Liszt, die mit großer Kunstfertigkeit vorgetragen wurde [...] und zahlreich versammelte Auditorium wurde durch die, im Geiste des Tondichters wieder gegeben Fantasie Sieg. Thalberg aus ‚Montecchi und Capuletti‘ für das Pianoforte, zu laudem Beifall hingerissen.« Leopold Kordeš, »Concert der philharmonische Gesellschaft in Laibach«, *Carniola*, 22. marec, 1839.

³⁸ Thalbergova skladba je bila natisnjena prvič leta 1834 v Milanu. Gl. »Thalberg, Sigismond«, Petrucci Music Library, obiskano 15. januarja 2013, http://imslp.org/wiki/Grande_Fantaisie_et_Variation_brillante_sur_l'Opera_271_Montecchi_e_Capuletti%27_de_Bellini,_Op.10.

³⁹ Ledenig je v najavi koncerta zapisal: »Mit der unglaublichsten Fertigkeit, und (wodurch diese erst lobenswerth wird) mit der größten Reinheit des Spieles verbindet die Künstlerin Kraft, Ausdauer, Geschmack und Anmuth, Eigenschaften, deren sich nicht Viele in solcher Einheit zu erfreuen haben dürften.« Gl. Leopold Ledenig, »Vaterländische Kunst«, *Illyrisches Blatt*, 2. maj, 1839.

⁴⁰ »[...] Fr. Herzum spielt wirklich schön (darunter subsumieren wir Kunstvertigkeit, Reinheit, Anschlag, Vortrag, wovon ein schönes Spiel stets bedingt ist); nur können wir die Wahl des letztes Stückes nämlich der Phantasie aus den ‚Puritanern‘ von Liszt nicht billigen; nicht etwa darum, daß Fr. Herzum, bei dem, Vortrage dieser schwierigen Piece es an der erforderlichen Kunstfertigkeit hätte ermangeln lassen, sondern vielmehr darum, weil diese gigantische Fantasie, die, einem entfesselten Orkane gleich, in dumpfem Gebrause nur wenige heitere Sonnenblicke gewährend, dahin stürmt [...]«. Gl. W. St., »Tonkunst«, *Carniola*, 6. maj, 1839.

v navedbi »dovršenost ljubke izvedbe« pa lahko le zaslutimo naklonjenost Chopinovi skladbi.⁴¹

V štiridesetih letih 19. stoletja so ljubljanski knjigarnarji le izjemoma imeli na zalogi Chopinove skladbe. Čeprav časopisni vir iz leta 1842 dokumentira v ponudbi knjigarnarja Kleinmayr Chopinovo *Polonaise* (verjetno gre za Chopinovo *Polonezo* op. 44, ki je bila izdana leto prej) in Czernyjevo priredbo iste skladbe za štiriročno igranje,⁴² naslednje leto pa album z »briljantnimi skladbami« desetih skladateljev, med katerimi je bila tudi Chopinov *Preludij* op. 45,⁴³ so se Chopinova dela v primerjavi z drugimi modnimi skladbami klavirskih virtuozov (npr. Herzovimi ali Czernyjevimi) na Kranjskem, prav tako kot tudi drugod, uveljavljala počasi, šele precej let po nastanku in celo po skladateljevi smrti. To dejstvo je povezano tudi z natisom in z distribucijo Chopinovih skladb, ki sta bila zaradi skladateljeve osebnosti mnogo manj podvržena komercializaciji kot izdajanje modnih skladb drugih, že omenjenih skladateljev.⁴⁴

Razen skladb J. Mihevca na Kranjskem pred sredino 19. stoletja ni bilo slišati drugih virtuoznih skladb tu rojenih ustvarjalcev. Odsotnost izvirnih virtuoznih klavirskih skladb, kakršne so navduševale občinstvo koncertov Filharmonične družbe v 'obdobju virtuoznosti', pojasnjuje preprosto dejstvo, da na Kranjskem takrat ni bilo sposobnih poklicnih glasbenikov – klavirskih virtuozov, ki bi tovrstne skladbe tudi pisali. Kakšna je bila skladba v Ljubljani delujočega Čeha Gašparja Maška (Casparja Maschka), priredba uverture Rossinijeve opere *Eduardo in Cristina* za dva klavirja, ki je bila leta 1822 izvedena na koncertu Filharmonične družbe, zaradi odsotnosti glasbenega vira ne moremo sklepati. Časopisni viri sicer navajajo še druge Maškove priredbe iz takrat popularnih oper za klavir dvo- ali štiriročno, ki pa se niso ohranile. Prav transkripcije tem iz popularnih oper za dva klavirja oziroma za štiriročno igranje, so bile, po mnenju Karla Gustava Fellererja, v 19. stoletju značilne za domače muziciranje (nem. Hausmusik).⁴⁵

Salonska glasba in estetsko distanciranje od virtuoznosti v drugi polovici 19. stoletja

Pred sredino 19. stoletja v avstrijsko-nemškem prostoru salonska glasba že postane predmet estetskega vrednotenja in kot virtuoзни modni žanr pridobiva slabšalen pomen.

⁴¹ Ledenig je zapisal: »[...] Anfangs etwas befangen – was aus mancherlei Rücksichten sehr erklärlich ist – gewann sie sehr bald das Terrain und bewies, daß sie das Instrument zu beherrschen verstehe. Reines Spiel in der großartigsten Passagen, richtiger Anschlag in der Scalaläufen, Fertigkeit und zarter Vortrag zeichnen die Künstlerin aus. Nur schien das letzte Stück zur Aufführung vor einem gemischten Publikum nicht ganz geeignet zu seyn, daher es auch kam, daß die Theilnahme desselben bei diesem Schlüsse weit weniger sich kund gab, als dieses bei den ersteren Compositionen der Fall war, wo die Künstlerin jedesmal mit mehrmaligem Hervoruf beehrt wurde, wozu ich ihr um so mehr Glück wünsche, als ich die volle Überzeugung hege, daß sie dieser Auszeichnung durchaus würdig ist.« Gl. Leopold Ledenig, »Concert der Josefine Michelli«, *Illyrisches Blatt*, 4. december, 1847.

⁴² *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung*, 13. oktober, 1842.

⁴³ Chopinov preludij je bil poleg skladb Czernyja, Döhlerja, Hanselta, Kalkbrennerja, Liszta, Mendellsohna, Moschelesa, Tauberta in Thalberga objavljen v albumu, ki ga je na Dunaju izdal Pietro Mechetti v korist izgradnje Beethovnovga spomenika. *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung*, 24. oktober, 1843.

⁴⁴ Ballstaedt in Widmaier, *Salonmusik* ..., 100–101.

⁴⁵ Karl Gustav Fellerer, »Hausmusik«, v *Musik und Musikleben im 19. Jahrhundert 1, Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts* 60 (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1984), 281.

Takrat v poročilih o koncertih Filharmonične družbe največkrat še manjkajo estetske sodbe o vrednosti posameznih del. V tem pogledu je vredno omeniti kratko opazko iz zapisa v časopisu *Carniola* leta 1839, oceno Lisztove skladbe, »gigantske« fantazije na temo iz Bellinijeve opere *Puritanci* (*Réminiscences des Puritains de Bellini*, komp. 1836), ki jo je poročevalec W. St. označil kot težavno za izvedbo in skladbo brez ume-tniške dovršenosti.⁴⁶

V skladu z novimi idejnimi tokovi ter preobrazbo iz zasebne v javno obliko koncertnega življenja so v drugi polovici 19. stoletja v evropskih glasbenih središčih postopoma prenehali koncerti klavirskih virtuozov, nadomeščali so jih pianistični recitali. Med sicer redkimi gostovanji tujih virtuozov v petdesetih in šestdesetih letih v Ljubljani je potrebno omeniti koncerte Czernyjevega in Moschelesovega učenca, avstrijskega pianista Alfreda Jäella (1850), dunajskega pianista in skladatelja Gustava Satterja (1852, 1853), dunajskega pianista Antona Doorra (1855), angleške pianistke Arabelle Goddard, Kalkbrennerjeve in Thalbergove učenke (1855), dveh čeških pianistk, Marie Prokscs (1856, 1857) ter Albertine Zadrobilek (1862). Med domačimi oziroma na Kranjskem delujočimi klavirskimi virtuozji je potrebno omeniti nastope Eleonore Glantschnigg (1856), diletantke Eme von Schöppl (žene predsednika družbe), Guida (Viktorja) Raaba von Rabenaua (1858), Ane Šuklje in Josefa Zöhrerja (od 1862).

Postopoma se je spremenila struktura koncertnih programov Filharmonične družbe. Virtuozne fantazije ali variacije na priljubljeno temo iz opere (Herz, Droyschock, Thalberg, Liszt, C. Czerny) so bile vse redkeje na sporedu. Poleg skladb variacijskega tipa zasledimo na repertoarju tudi virtuozne salonske skladbe plesnega žanra (Schullhoff, Gorja, Wallace). Namesto odlomkov popularnih opernih del in predstavljanja vedno novih takrat modnih skladb po okusu najširših slojev so tako kot drugje na sporede uvrščali celotna glasbena dela;⁴⁷ simfonija ali večstavčni instrumentalni koncert sta postala osrednja točka koncertnega večera Filharmonične družbe.

Virtuozna igra in virtuozne skladbe so bile v petdesetih in šestdesetih letih 19. stoletja pri ljubljanskih poslušalcih še vedno dobro sprejete. Domnevamo lahko, da je zgodovinar in časnikar Peter Radics, ki je v Ljubljani bival od 1858, kot poslušalec tudi sam izkusil navdušenje, ki sta ga s svojimi virtuoznimi nastopi spodbudila pianista E. Schöppl in V. Raab von Rabenau, saj je oba poustvarjalca posebej izpostavil v svojem kulturnozgodovinskem orisu.⁴⁸ Leta 1855 je pianist A. Door predstavil Ljubljancanom skladbo danes pozabljenega skladatelja in klavirskega virtuozna irskega rodu Williama Vincenta Walaca *Grande Polka de Concert op. 48*. Pisec, podpisan kot C., jo je označil za »elegantno salonsko skladbo«.⁴⁹ Salonski repertoar briljantnega stila (fantazije, parafraze), naravnani na efekt virtuozno odigranih figur, so na koncertih Filharmonične družbe postopoma nadomeščale kompozicije trdne, logično grajene

⁴⁶ »[...] nur können wir die Wahl des letztes Stückes nämlich der Phantasie aus der Puritanern von Liszt nicht billigen nicht etwa darum, daß Fr. Herzum, bei dem, Vortrage dieser schwierigen Piece es an der erforderlichen Kunstfertigkeit hätte ermangelt lassen, sondern vielmehr darum, weil diese gigantische Fantasie, die, einem entfesselten Orkane gleich, in dumpfem Gebrause nur wenige heitere Sonnenblicke während [...]«. Gl. W. St., »Tonkunst«.

⁴⁷ Dahlhaus, »Virtuosität und Interpretation«, 115.

⁴⁸ Radics, *Frau Musica in Krain ...*, 47.

⁴⁹ C., »Lokales«, *Laibacher Zeitung*, 27. junij, 1855.

glasbene forme, znova cenjena dela klasicističnih skladateljev in dela takrat sodobnih skladateljev, komponirana v novem slogu. Ljubljancani so od petdesetih let 19. stoletja slišali poleg klavirskih del Beethovna in Mozarta tudi skladbe Schumanna, Mendellsohna in Webra.

Postopno preobrazbo vrednotenja virtuoze klavirske igre in tovrstnih salonskih skladb kažejo nekateri zapisi o glasbi in glasbene kritike v ljubljanskih časopisih. Interes piscev se je s poustvarjalca – virtuoza postopoma preusmeril na glasbeno delo samo po sebi. Namesto virtuoze igre se je vse bolj cenila interpretacija posameznih glasbenih del. V nemški in avstrijski glasbeni publicistiki je bilo takrat že značilno negativno stališče do salonske glasbe in do glasbenega okusa občinstva, ki je v preteklosti sledilo modnim zapovedim.⁵⁰ Tudi v glasbeno-kritičskih odmevih ljubljanskega koncertnega življenja je zaslediti estetsko distanciranje od virtuoznosti. Simptomatična v tem pogledu sta repertoar in kritika nastopa pianistke A. Zadrobilkove leta 1862. Klavirska virtuoziinja, ki je navduševala z nastopi v zasebnih salonih in na javnih koncertih (o njenem nastopu na Dunaju leta 1860 je poročal E. Hanslick⁵¹), je bila učenka virtuoza in skladatelja Alexandra Dreyschocka. Poleg virtuoze etude *Turnoi* Josefa Schullhoffa je v Ljubljani izvedla tudi Chopinovi skladbi *Polonaise-impromptu* v cis-molu in *Nocturno* v Es-duru ter Mendellsohno skladbo *Spinnerlied*. V primerjavi s preteklimi zapisi v ljubljanskih časopisih, ki so hvalili predvsem klavirsko igro, torej tehnični del izvedbe nastopov klavirskih virtuofov, se je kritik Ludwig Ißleib osredotočil predvsem na posamezna dela oziroma njihovo interpretacijo. Izpostavil je tudi repertoar, še zlasti je pohvalil izbor Chopinove in Mendellsohnove skladbe, omenil je pianistkino izvrstno tehniko, izpostavil pa njen muzikalni talent in izvedbo.⁵²

Do diktata publike in podrejanju njegovemu okusu pri sestavljanju sporedov je bil leta 1862 kritičen zdravnik in član Filharmonične družbe Friedrich Keesbacher. Kritiziral je preteklo estetsko držo in repertoarno politiko te družbe od konca dvajsetih let 19. stoletja, naklonjeno predvsem italijanskim operam, še zlasti Rossinijevim. Zapisal je, da se je s tako repertoarno usmeritvijo slabšal glasbeni okus. Zavzel je kritično stališče do sentimentalne melodike priljubljenih opernih arij po eni strani in po drugi strani tudi do prazne virtuoze instrumentalne igre, polne okrasov in kot primer navedel igranje J. Mihevc.⁵³

⁵⁰ Widmaier, »Salonmusik«, 1.

⁵¹ Dietmar Strauß, ur., *Eduard Hanslick, Sämtliche Schriften: Historisch-kritische Ausgabe, Aufsätze und Recensionen 1859–1861*, zv. I/5, (Dunaj: Böhlau Verlag, 2005), 260–261.

⁵² »[...] Auch Fräulein Zadrobilek besitzt eine ausgezeichnete Technik, aber dieselbe dient ihr nur dazu, um ihrem Spiele die letzte Vollendung zu geben, denn ihre Vorzüge beruhen in der Tiefe des Gefühls, in der Reinheit, in den Weiche des Tons, in der Verständnißsinnigkeit, und in dem Duft der Poesie, der über dem Vortrage schwebt. Fräulein Zadrobilek hat uns mit dem Pianoforte wieder ausgesöhnt, und besonders deshalb, weil sie uns wieder einmal mit langentbehrten Genuß verschaffte, Werke von Chopin und Mendellsohn in vollendeter Weise zu hören.« Gl. Ißleib Ludwig, »Laibacher Plaudereien«, *Laibacher Zeitung*, 8. februar, 1862.

⁵³ Keesbacher je zapisal: »Mit dieser Geschmackrichtungen kamen auch Geschmackverirrungen eigentümlichen Art. [...] ein gewisser Micheuz spielt einer Fantasie für drei und vier Hände mit zwei Händen. [...] man wollte sentimentale Lieder; eine einfache Arie war eintönig, man wollte Rouladen und Triller und alle möglichen und unmöglichen Schnörkeleien.« Prim. Keesbacher, *Die Philharmonische Gesellschaft ...*, 79.

Vsebinska preobrazba pojma 'salonska glasba' v drugi polovici 19. stoletja na Kranjskem

Hkrati s spreminjanjem družbenih pogojev, s širjenjem meščanskega sloja, se je v drugi polovici 19. stoletja postopoma spreminjala tudi vsebina pojma 'salonska glasba'. Z njim so glasbeni pisci nemškega prostora poslej označevali tudi glasbo, ki je bila namenjena vsakodnevnemu izvajanju ljubiteljev v okviru meščanskega salona.⁵⁴ Poleg virtuosnih klavirskih skladb so kot 'salonske' v drugi polovici 19. stoletja označevali tudi krajše efektne klavirske skladbe, repertoar, ki so ga lahko brez posebnega napora izvajali ljubiteljski glasbeniki.⁵⁵ To so bile klavirske skladbe različnih žanrov, poleg variacij na popularne, zlasti ljudske melodije, tudi karakterne in plesne skladbe in pedagoška literatura.⁵⁶

V časopisnem oglasu, objavljenem leta 1857, je ljubljanska knjigarna Ign. v. Kleinmayr & F. Bamberg med različnimi zvrstmi ponujala tudi »salonsko glasbo za klavir za dvo- ali štiriročno igranje« (»Salonmusik für Pianoforte zwei und vier händig«).⁵⁷ V razdelku »salonska glasba« so ponujali zbirke uvertur in potpurijev znanih melodij iz starejših in novejših oper, ter dve zbirki modnih klavirskih skladb *Das Pianoforte*⁵⁸ in *Pianoforte-Bibliothek*. Poleg »salonske« je knjigarna oglašala še druge glasbene zvrsti in sicer: didaktično glasbeno literaturo za učenje klavirja, petja violine in kitare, skladbe za petje s klavirsko spremljavo, plesne skladbe za klavir ter skladbe za različne inštrumente. Salonska glasba za klavir je bila torej takrat še ločena od plesne glasbe za klavir, čeprav so drugod slednjo že vključevali v zvrst salonske glasbe.

V domovih ljubljanskih meščanov se je klavir vse bolj uveljavljal hkrati z večjo dostopnostjo tega inštrumenta, ki je bila posledica tehnološkega razvoja.⁵⁹ Tovrstna zasebna ljubiteljska glasbena praksa meščanov je bila leta 1857 v časopisu *Laibacher Zeitung* opredeljena kot »Hausmusik«.⁶⁰ Izvirnih skladb, namenjenih ljubiteljem, je bilo takrat v primerjavi z bogato ponudbo tujih skladb le skromno število. Glede na rabo lahko izvirne klavirske skladbe plesnega značaja, nastale v drugi polovici 19. stoletja na Kranjskem, uvrstimo med salonske, saj so bile namenjene razvedrilu nepoklicnih glasbenikov v domačem krogu meščanskega salona.⁶¹ Takšne so bile preproste polke in valčki ljubiteljskih glasbenikov Miroslava Vilharja in Josipine Turnograjske ter valčki *An*

⁵⁴ Widmaier, »Salonmusik«, 8.

⁵⁵ Widmaier, »Salonmusik«, 9.

⁵⁶ Saary, »Salonmusik«, 1987.

⁵⁷ V oglasu je navedena bogata ponudba posameznih salonskih skladb različnih tujih skladateljev. Poleg del mnogih, danes že pozabljenih, ustvarjalcev so bile na prodaj tudi skladbe F. Liszta, izostale pa so skladbe F. Chopina. *Laibacher Zeitung*, 31. oktober, 1857.

⁵⁸ Zbirka *Das Pianoforte* je izhajala dve leti, med 1857 in 1859. Zvezki s po 2 do 5 skladbami različnih skladateljev so izhajali vsak mesec. Gl. »Das Pianoforte«, Petrucci Music Library, obiskano 18. januarja 2013, [http://imslp.org/wiki/Das_Pianoforte_\(Variation\)](http://imslp.org/wiki/Das_Pianoforte_(Variation)).

⁵⁹ Tehnični razvoj inštrumenta, ki je omogočal izdelavo klavirja v obsegu 7 oktav kot ga poznamo danes, je bil končan šele sredi 19. stoletja.

⁶⁰ Leta 1857 je v prilogi časopisa *Laibacher Zeitung*, *Blätter aus Krain*, izšel podlistek z naslovom »V družini« (nem. »In der Familie«) s poglavjem »Domače muziciranje« (nem. »Hausmusik«). Pojem »Hausmusik« je bil verjetno v časopisih, ki so izhajali na Kranjskem, takrat prvič zapisan. Avtor v podlistku na humoren način opiše, kako so potekale zasebne klavirske ure in domače muziciranje v meščanskem domu. Dr. L. I., »In der Familie«, *Blätter aus Krain* 1, št. 11 (1857): 42–43.

⁶¹ Cigoj Krstulović, »Salonska glasba«, 62–64.

der grünen Laibach Gašparja Maška in francoska polka *Sangergruß* Antona Nedvéda, skladbi z naslovoma, tipičnima za salonske skladbe.⁶²

Potrebno je omeniti tudi dve skladbi, ki sta kot plod na Kranjskem delujočih klavirskih virtuofov nastali v šestdesetih in sedemdesetih letih 19. stoletja. Gre za variacije na ponarodeli Vilharjevi pesmi. Prvo, z naslovom *Mila lunica. Melodie nationale de Slovenie*,⁶³ je napisal Rudolf Degen, izvajajoči član Filharmonične družbe, po poklicu deželni uradnik. Da je tedaj med Ljubljancani užival ugled kot izvrsten pianist, priča tudi poročilo o prireditvi v narodnem salonu – Narodni čitalnici, kjer je kot dodatek izvedel Degen svoje variacije.⁶⁴ Degenova skladba je rapsodičnega, improvizacijskega značaja in brez prave logično komponirane forme. Vsebuje bravurozne figure, kakršne so bile značilne za virtuofove salonske skladbe. Med izvirne virtuofove klavirske skladbe briljantnega stila lahko štejemo še parafrazo ponarodele Vilharjeve pesmi *Po jezeru bliz' Triglava* Antona Foersterja. Da je bil njen ustvarjalec tudi sam več pianist, dokazuje repertoar njegovih nastopov.⁶⁵ Zaradi rabe tehnično težko izvedljivih pasaž in figur ta skladba ni bila primerna za izvedbo manj spretnih ljubiteljskih glasbenikov.

Produkcija tujih salonskih skladb, namenjenih ljubiteljem, je v drugi polovici 19. stoletja hitro rasla hkrati z razvojem tiskarstva in posledično širjenjem glasbenega založništva.⁶⁶ E. Hanslick je bil kritičen do komercializacije glasbenega ustvarjanja in hiperprodukcije tovrstnih skladb na Dunaju. Kritičen je bil do množice skladateljev, ki so »salonske in modne skladbe« pisali brez ideje, znanja in talenta za potrebe glasbenega trga.⁶⁷ Tudi ljubljanske knjigarne so ponujale številne modne salonske skladbe. Iz njihove ponudbe je razvidno, da so bile v šestdesetih in sedemdesetih letih 19. stoletja salonske skladbe popularne in iskane tudi na Kranjskem, vendar so bile v knjigarnah na voljo le izdaje tujih, zlasti dunajskih in drugih avstrijskih ter nemških založb. Nepodpisani pisec je tožil, da ni moč kupiti izvirnih salonskih skladb za klavir in da se zaradi tega »toliko denarja iz naše domovine potroši v Nemčijo za glasbene skladbe«.⁶⁸

⁶² Ballstaedt in Widmaier sta naslove salonskih skladb razvrstila v štiri skupine: skupino skladb z liričnimi naslovi, ki nakazujejo tonsko slikanje, v drugo skupino razvrščata skladbe z naslovi, ki nakazujejo tipične glasbene idiome časa in prostora (npr. *Alpski zvoki*), tretja skupina naslovov nakazuje dramatično oziroma programsko vsebino, največjo skupino pa predstavljajo skladbe z naslovi, ki opisujejo občutja. Prim. Ballstaedt in Widmaier, *Salonmusik* ..., 315–325.

⁶³ V ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici je ohranjen le prepis te skladbe s signaturo MZ 1671/1955. Na naslovnici je žig Arhiv Glasbena Matica Ljubljana. Partitura obsega 16, s črnilom kaligrafsko napisanih strani nepodpisanega prepisovalca. Na notranji strani ovoja je Srečko Stegnar zapisal »Ker je to jedin eksemplar, kateri eksistira od te kompozicije, zato prosim varovati ta rokopis«.

⁶⁴ Poročevalec prve bésede v Narodni čitalnici, ki je bila novembra 1861, je med drugim zapisal: »S samoigro, ki je potem sledila na klaviru, si je gosp. Degen poterdil slavno ime, ki ga vživa ta mojster glasovira v Ljubljani, in ko je končal, spet ni bilo ploska pred konca in kraja, dokler nas ni poslušavce razveselil z 'Milo lunico', ki jo je v izvrstni variaciji zložil za klavir.« *Novice gospodarske, obertniške in narodne*, 27. novembra, 1861.

⁶⁵ V letu, ko je bila natisnjena njegova virtuofova parafraza *Po jezeru bliz' Triglava*, je Foerster v gledališču igral virtuofovo skladbo svojega nečaka Josefa Bohuslava, rapsodijo na temo iz Gounodove opere *Faust*. Gl. »Domače stvari«, *Slovenski narod*, 14. maj, 1874.

⁶⁶ Ballstaedt in Widmaier, *Salonmusik* ..., 79–109.

⁶⁷ Hanslick je leta 1847 v časopisu *Wiener Allgemeine Musik Zeitung* objavil zapis o novo izdanih glasbenih delih in zapisal: »[...] so darf die Kritik einer Musikzeitung wohl damit begnügen, aus den Salon- und Modestücken nur mit ausdrücklichem Lobe hervorzuheben, welche über jene mittlere Beschaffenheit hinausreichen, indem sie die Postulate der Mode mit Geist, Kentniß und wahrem Talent erfüllen; so wie sie sich anderseits beruhigen kann, nur gegen jene Compositionen speziell den Bannstrahl geschleudert zu haben, in welchen Talentlosigkeit, Unwissenheit oder anmassende Pretension die Grenze des Erlaubten oder besser Geduldeten) entschieden überschreiten.« Gl. Dietmar Strauß, ur., *Eduard Hanslick, Sämtliche Schriften. Aufsätze und Rezensionen 1844–1848*, Historisch-kritische Ausgabe, zv. I/1 (Dunaj: Böhlau Verlag, 1993), 94–95.

⁶⁸ Zapisal je: »Gledimo na slovensko glasbeno literaturo kar se tiče salona in doma. Sram me je vselej, kadar me kateri tujec vpraša, kje so naprodaj slovenske kompozicije za glasovir, kajti odgovoriti mu moram, da razen dveh do treh polk in dveh

Vzpostavitev kriterijev estetskega vrednotenja salonske glasbe na izhodišču izvirne ustvarjalnosti

Mnogo kasneje kot v npr. v zapisih Schumanna in Hanslicka je bila na Kranjskem salonska glasba obravnavana tudi kot estetski problem. Razlog za to je potrebno iskati v odsotnosti tovrstne izvirne ustvarjalnosti. Estetska dihotomija, kakršna se je v Ledenigovih kritičnih zapisih v štiridesetih letih 19. stoletja v obrisih komaj nakazovala, je bila konec stoletja jasno izražena v vzpostavljenem sistemu estetskega vrednotenja.

Na začetku osemdesetih let 19. stoletja so slovenski glasbeni pisci s salonskim označevali repertoar za »diletante«, lahek za izvajanje in »posluhu dopadajoč«. Vojteh Valenta je leta 1882 ob izidu Vilharjeve *Fantazije* za klavir zapisal: »F. S. Vilharjeva fantazija za glasovir je mična salonska kompozicija in te vrste skladb zelo pogrešamo za naše diletante, ki radi igrajo lahke, posluhu dopadajoče komade.«⁶⁹ Salonska glasba je bila torej razumljena kot »lahka« glasba, namenjena razvedrilu ljubiteljskih glasbenikov v domačem salonu. Proti koncu 19. stoletja pa salonska glasba v nekaterih zapisih pridobi celo slabšalen pomen in se vrednoti kot »plitva glasbena literatura«. Nepodpisani pisec je leta 1893 opozoril na škodljiv vpliv prevlade takšnih modnih (tujih) skladb v glasbi tedanjega časa in na umetniško vrednost nekaterih del, ki so nastala v preteklih desetletjih: »V obče nas je preplavila dandanes taka plovka glasbena literatura, da je v prejšnjih časih niti slutili niso. Ena sama sonata starega, dobrovoljnega očka Haydn-a, ena sama sonata Mozart-ova ali Clementijeva – o Beethoven-u niti ne govorim je brez vse dvojbe več vredna, kakor visoki kupi takozvane 'salonske' glasbe.«⁷⁰

Razmišljanje o glasbi je temeljilo na praktičnih izhodiščih, se pravi na temelju analize sicer še vedno maloštevilnih izvirnih klavirskih del. Leta 1892 sta v založbi Glasbena matica izšli tudi dve klavirski skladbi: *Zagorska. Lahka koncertna fantazija na slovensko národno pesem za klavir op. 51* Antona Foersterja in *Rapsodija na slovenske národne pesni za klavir op. 4* Karla Hoffmeistera, ki ju je nepodpisani pisec vzel kot primer dveh načinov skladanja. Prvo je označil za »salonsko«, drugo »po vsebini in obliki za umetnejšo« in kot kriterij izpostavil kompozicijske značilnosti glasbenega stavka. Zapisal je: »Kar se tiče transkripcij, variacij, fantazij in rapsodij, ki se skladajo na narodne pesmi ali narodne motive, mislimo, da sta možni dve obliki skladanja. [...] Druga oblika je ona umetna, da skladatelj uporablja narodne pesmi ali motive tako kot na primer Smetana ali Dvořák, ki snujeta iz njih v polifoniji in v umetnih oblikah najkrasnejša dela resnično velike narodne umetnosti [...] G. Foerster in Hoffmeister sta vtisnila svojima skladbama umetnejšo obliko. Foersterjeva skladba ni koncertna fantazija najvišjega sloga, nego zgolj lepo zvoneča salonska skladba o narodni pesmi. Motivi, vzeti iz melodije, spremljani z razloženimi trizvoki [...]. G. Hoffmeister je izvedel svojo rapsodijo umetneje, bodisi po obliki ali vsebini [...]«⁷¹

Estetsko prevrednotenje salonske glasbe je v zapisih slovenskih glasbenih piscev s konca 19. stoletja preseglo pretekle nejasne vsebinske značnice tega pojma. Hkrati z

četrtek nimamo nič od tega. Edino večje delo 'Variacije po pesmi Mila lunica', katere je zložil Nemec Degen [Rudolf Degen, op. avtorice], in Jenkove 'Slovenske pesmi za glasovir' so pripravne za salon ali žalibog dobiti jih nij več, ker prodani so že vsi iztisi.« Glasboljub, »Glasbena matica«, *Slovenski narod*, 10. september 1872.

⁶⁹ Gl. Vojteh Valenta, Glasbena matica, *Ljubljanski zvon* 3, št. 2 (1883): 137.

⁷⁰ Nepodpisano, »Priateljski list. O zasebnem pouku sedanjega časa«, *Cerkveni glasbenik* 16, št. 7–8 (1893): 58.

⁷¹ Nepodpisano, »Muzikalije 'Glasbene Matice'«, *Ljubljanski zvon* 12, št. 12 (1892): 766–767.

idejnimi spremembami se je razmejitev med salonsko in umetn(iš)ko glasbo kazala tudi v vse bolj raznorodni izvorni klavirski ustvarjalnosti. Ločnice so se zavedali tudi sami skladatelji in z naslovi svojih skladb jasno označili, da je skladba namenjena razvedrilu ljubiteljev, npr. Viktor Parma: *Jour fixe* (obj. 1883), Benjamin Ipavec: *Vila, salonska polka* (obj. 1900) in Fran Gerbič: *Salonska mazurka* (obj. 1900). Salonska glasba je bila po prvi vojni po mnenju Ballstaedta in Widmaierja sicer v (nemški) meščanski glasbeni praksi »zgodovinsko zaključen fenomen«, ⁷² njeno bistvo – razvedrilo, ⁷³ ki je bilo v pogledu glasbenih značilnosti v različnih obdobjih zgodovine tudi na Kranjskem odvisno od prevladujočega okusa, pa se je poslej obdržalo v t. i. 'popularni glasbi' in polariziralo tovrstno (funkcionalno) od avtonomne glasbe.



Primer 1: Rudolf Degen: *Mila lunica. Melodie nationale de Slovenie*, prepis b.k.l. Narodna in univerzitetna knjižnica (z dovoljenjem)

⁷² Ballstaedt in Widmaier, *Salonmusik* ..., 5.

⁷³ Irmgard Keldany-Mohr, »Unterhaltungsmusik« als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1977), 9.

Bibliografija

Ballstaedt, Andreas in Widmaier, Tobias. *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 28. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden, 1989.

Ballstaedt, Andreas. »Salonmusik«. V *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Urednik Ludwig Finscher. Sachteil. Zvezek 8. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1995, 854–867.

Boisits, Barbara [Waltraute Schmutzenhofer]. »Leidesdorf, Marcus Maximilian«. V *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. izdaja. Urednik Ludwig Finscher. Personenteil. Zvezek 10. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2003, 1520–1523.

Cigoj Krstulović, Nataša. »Posvetila na skladbah kot izhodišče za razpoznavanje kulturne zgodovine 19. stoletja na Slovenskem«. *Kronika* 56, št. 3 (2008): 473–494.

Cigoj Krstulović, Nataša. »Salonska glasba v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem«. V *Historični seminar* 3. Urednica Metoda Kokole idr. Ljubljana: ZRC SAZU, 2000, 61–76.

Cigoj Krstulović, Nataša. »Med sentimentom in razumom: k zgodovini in pomenu valčka za klavir v 19. stoletju na Slovenskem«. *Muzikološki zbornik* 46, št. 2 (2010): 37–56

Cvetko, Dragotin. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem II*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959.

Dahlhaus, Carl. »Bürgerliche Musikkultur«. V *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6. 2. izdaja. Urednik Carl Dahlhaus. Laaber: Laaber-Verlag, 1989, 34–43.

Dahlhaus, Carl. »Romantik und Biedermeier«. V *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6. 2. izdaja. Urednik Carl Dahlhaus. Laaber: Laaber-Verlag, 1989, 139–146.

Dahlhaus, Carl. »Virtuosität und Interpretation«. V *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6. 2. izdaja. Urednik Carl Dahlhaus. Laaber: Laaber-Verlag, 1989, 110–117.

Dr. L. I.. »In der Familie«. *Blätter aus Krain* 1, št. 11 (1857): 42–43.

Fellerer, Karl Gustav. »Hausmusik«. V *Musik und Musikleben im 19. Jahrhundert* 1. Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts 60. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1984, 267–291.

Fellinger, Imogen. »Die Begriffe 'Salon' und 'Salonmusik' in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts«. V *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 8. Urednik Carl Dahlhaus. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1967, 131–141.

Gebesmair, Andreas. »Bürgerliche Öffentlichkeit und Distanzierung. Zur gesellschaftlichen Verortung pianistischer Darbietungen«. V *Das Klavier in Geschichte(n) und Gegenwart*. Urednik Michael Huber idr.. Strasshof: Vier Viertel Verlag, 2001, 92–104.

Glasboljub [verjetno Vojteh Valenta]. »Glasbena matica«. *Slovenski narod*, 10. september, 1872.

Hoffmann, Freia. »Blahetka, [Marie], Leopoldine«. V *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. izdaja. Urednik Ludwig Finscher. Personenteil. Zvezek 3. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2000, 22–23.

- Holz, Eva. *Ljubljanski kongres 1821*. Ljubljana: Nova revija, 1997.
- Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung*, 13. oktober, 1842.
- Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung*, 24. oktober, 1843.
- Ißleib, Ludwig. »Laibacher Plauderein«. *Laibacher Zeitung*, 8. februar, 1862.
- Kammertöns, Christoph. »Pixis, Johann Peter«. V *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. izdaja. Urednik Ludwig Finscher. Personenteil. Zvezek 13. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2005, 652–653.
- Keesbacher, Freidrich. *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seitdem Jahre ihre Gründung 1702 bis zu ihren letzten Umgestaltung 1862*. Ljubljana: Philharmonische Gesellschaft, 1862.
- Keldany-Mohr, Irmgard. »Untehaltungsmusik« als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1977.
- Kokole, Metoda. »Glasba v plemiških bivališčih na Slovenskem od srednjega veka do konca 18. stoletja«. V *Iz zgodovine slovenskih gradov*. Kronika 60, št. 3. Urednik Miha Preinfalk. Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 2012, 667–698.
- Kordeš, Leopold. »Concert der philharmonische Gesellschaft in Laibach«. *Carniola*, 22. marec, 1839.
- Krones, Hartmut. »Das Laibacher Musikleben der Jahre 1817–1824 im Spiegel der Wiener Musikkritik«. V *Ob 300. obletnici ustanovitve Academiae philharmonicorum labacensium in 100. obletnici rojstva skladatelja Blaža Arniča*. Urednik Primož Kuret. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2001, 61–74.
- Kuret, Primož. »Ljubljanska Filharmonična družba in W. A. Mozart ml.«. V *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*. Urednika Jurij Snoj in Darja Frelih. Ljubljana: Založba ZRC, 2000, 131–142.
- Kuret, Primož. *Ljubljanska Filharmonična družba 1794– 1919: kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*. Ljubljana: Nova revija, 2005.
- Laibacher Zeitung*, 31. avgust, 1790.
- Laibacher Zeitung*, 12. december, 1826.
- Laibacher Zeitung*, 2. september, 1830.
- Laibacher Zeitung*, 31. oktober, 1857.
- Ledenig, Leopold. »Vaterländische Kunst«. *Illyrisches Blatt*, 2. maj, 1839.
- Ledenig, Leopold. »Concert der Josefine Michelli«. *Illyrisches Blatt*, 4. december, 1847.
- Lichtenhahn, Ernst. »Salonmusik. Ein ästhetisches und gesellschaftliches Problem der Schumannzeit«. *Neue Zeitschrift für Musik* 146, št. 11 (1985): 9–13.
- mm-. »Kunstnotiz«. *Laibacher Wochenblatt*, 19. junij, 1818.
- Nepodpisano. »Muzikalije ‚Glasbene Matice‘«. *Ljubljanski zvon* 12, št. 12 (1892): 766–767.
- Nepodpisano. *Slovenski narod*, 14. maj, 1874.
- Nepodpisano. »Priateljski list. O zasebnem pouku sedanjega časa«. *Cerkveni glasbenik* 16, št. 7–8 (1893): 58–60.
- Novice gospodarske, obertniške in narodne*, 27. november, 1861.
- Petrucci Music Library. »Das Pianoforte«. Obiskano 18. januarja 2013. [http://imslp.org/wiki/Das_Pianoforte_\(Various\)](http://imslp.org/wiki/Das_Pianoforte_(Various)).

Petrucci Music Library. »Leidesdorf, Maximilian, Joseph«. Obiskano 15. januarja 2013. http://imslp.org/wiki/Variations_sur_le_th%C3%A4me_favori_Ah_del_mio_cor_il_giubilato.

Petrucci Music Library. »Liszt, Franz«. Obiskano 15. januarja 2013. http://imslp.org/wiki/Grande_valse_di_bravura,_S.209.

Petrucci Music Library. »Thalberg, Sigismond«. Obiskano 15. januarja 2013. http://imslp.org/wiki/Grande_Fantaisie_et_Variation_brillante_sur_l'Op.10_Montecchi_e_Capuletti%27_de_Bellini,_Op.10.

Radics, Peter. *Die Geschichte der Philharmonische Gesellschaft 1701–1907*. Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana. Glasbena zbirka. Rokopis.

Radics, Peter. *Frau Musica in Krain. Kulturgeschichtliche Skizze*. Ljubljana: Philharmonische Gesellschaft, 1877.

Saary, Margareta. »Salonmusik«. V *Oesterreichisches Musiklexikon*. Urednik Rudolf Flotzinger. Zvezek 4. Wien: Verlag Österreichischen Akademie der Wien, 2005, 1987–1988.

Schollmayr-Costa, Cornelia. »Alte Tagesbuche«. *Laibacher Zeitung*, 28. maj, 1892.

Strauß, Dietmar (ur.). *Eduard Hanslick, Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Aufsätze und Recensionen 1844–1848*. Zvezek I / 1. Dunaj: Böhlau Verlag, 1993.

Strauß, Dietmar (ur.). *Eduard Hanslick, Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Aufsätze und Recensionen 1859–1861*. Zvezek I / 5. Dunaj: Böhlau Verlag, 2005.

Škerjanc, Lucijan Marija. *Jurij Mihevec, slovenski skladatelj in pianist*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1957.

Valenta, Vojteh. »Glasbena matica«. *Ljubljanski zvon* 3, št. 2 (1883): 136–138.

Verzeichniß sämtlicher wirklichen und Ehren-Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft in Laibach. Im Jahr 1822. Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana. Arhiv Filharmonična družba. Mapa Philharmonische Gesellschaft – Seznami članov (1804–1863).

W. St. »Tonkunst«. *Carniola*, 6. maj, 1839.

Widmaier, Tobias. »Salonmusik«. V *Handwörterbuch der musikalischer Terminologie*. Urednik Albrecht Riethmüller. Zvezek V. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1989.

Winter, Robert. »Piano music from c. 1750« [geslo Keyboard music]. V *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. izdaja. Urednik Stanley Sadie. Zvezek 13. London: Macmillan Publishers, 2001, 533–544.

SUMMARY

'Salon music' found its specific expression also in bourgeois musical practice in the nineteenth-century Carniola, which was induced by conditions for musical activities in the province on the margin of the Habsburg Monarchy. The influences from the monarchy's capital Vienna may be identified particularly on the level of performance and reception.

In the first half of the nineteenth century, Carniola would only exceptionally witness appearances of famous piano virtuosos: Johann Peter Pixis (1818), Franz Xaver Wolfgang Mozart (1820), Maximilian Josef Leidesdorf (1826), Marié Leopoldine Blahetka (1830), and Carniola-native Georg Micheuz (Jurij Mihevec, 1836). They would come from Vienna, making a stop in Ljubljana on their journey to or from Italy, and play their own virtuoso improvisations. During the 'period of virtuosity', in the eighteen-thirties and forties, the inhabitants of Ljubljana could listen to the then fashionable virtuoso piano compositions by Ignaz Moscheles, Henri Herz, Ferdinand Ries, Carl Czerny, Sigismund Thalberg, and Franz Liszt. These were performed by domestic dilettantes, often in arrangements for four-hand playing. Before the mid-nineteenth century, there were no virtuoso piano compositions to be heard of native composers in Carniola other than those by Georg Micheuz.

In the second half of the nineteenth century, Ljubljana's audience would be enthralled by the virtuoso piano playing of the native pianists

Ema von Schöppel and Guido (Viktor) Raab von Rabenau, who later moved to Vienna and worked there as a music teacher and composer. From the eighteen-fifties onwards, the brilliant salon repertoire (Dreyschock, Thalberg, C. Czerny, Schullhoff, and Wallace) was being gradually replaced at the Philharmonic Society's concerts by newly appreciated works of Classicist composers and Romantic-style compositions. That was also the time at which two original virtuoso 'salon' piano compositions came to light, variations to Vilhar's popular tune *Mila lunica* (Rudolf Degen, 1861) and variations to his popular tune *Po jezeru bliz' Triglava* (Anton Foerster, 1874).

Before the mid-nineteenth century, virtuoso piano music was given positive connotations by critical evaluations in Ljubljana's newspapers that primarily applied to the aesthetics of piano playing, while musical works were yet to be placed at the focus of aesthetic judgement. It was only in the second half of the nineteenth century that the appreciation of virtuoso playing would gradually give way to the interpretation of individual musical works; there was a noticeable aesthetic distance from masterly piano playing to suit the audience's musical taste. Much later, as e.g. in the ideas of Schumann and Hanslick, 'salon music' in Carniola came to be treated also as an aesthetic problem and as a special genre. The aforementioned critical writings bring to the fore the issues of musical taste and autonomy of a musical work, which are the crucial questions of musical-aesthetic thought of the nineteenth century.