

ZNAMENITI SLOVENC

DAVORIN  
JENKO

dragotin cvetko



partizanska knjiga

DAVORIN JENKO

Spoštovanje dediščine je vodilo avtorja, ko se je lotil tretje verzije svojega orisa življenja in dela Davorina Jenka, zasnovano pa sta narekovala gradivo in namen, tokrat z nekaterimi odtenki, ki prej niso bili tako razločni. Kar je dal Jenko, je bilo pogojeno v njem in v posebnostih družbe, v kateri je delal. Živo vključen v aktualna nacionalna vprašanja se je kreativno razdajal, kolikor je le mogel glede na prostor in čas, samorastnik, ki se je s svojim talentom in voljo pravzaprav prerasel. S svojim delom je zapustil vidno sled že v slovenski glasbi šestdesetih let 19. stoletja, še pomembnejšo pa v srbski, odkar se je vanjo vključil in zatem vse do vstopa v novo stoletje. Njegove skladbe s področja zborovske, instrumentalne in scenične glasbe so bile zanesljiv temelj za prizadevanja mlajše srbske skladateljske generacije, ki je nastopala že v času Jenkovega vzpona in neposredno za njim. Navzlic uspehom in priznanjem ali morda tudi zaradi njih so ga spremljali očitki. Veljali so mu zlasti zaradi njegovega slovansko pogojenega ustvarjalnega koncepta, ki v vsem in vselej ni bil v skladu z željami in naziranjem nasprotnikov. Vendar je uporno šel svojo pot. Iz njegovega obsežnega opusa so se v distanci izluščile kompozicije, ki so ga preživele. Zagotovile so mu mesto v slovenski in srbski glasbeni romantiki in pomen, ki se ne omejuje na čas.

DRAGOTIN CVETKO

# ZNAMENITI SLOVENC

DAVORIN JENKO

Partizanska knjiga



DRAGOTIN CVETKO

751908

DAVORIN JENKO



Partizanska knjiga

Davorin Jenko okrog 1903

# MLADA LETA

Za Davorina Jenka je nekaj časa veljalo, da je bil 10. november njegov rojstni dan, ki pa je bil v resnici dan prej, 9. novembra. Napako je zakrivil Jenko sam. Narobe je navajal ta datum, ko je šlo za njegove biografske podatke, na primer v »Godišnjaku Srpske kraljevske akademije« (I, 262), prevzemali pa so ga razni pisci, ki so ga pozneje omenjali. Tudi z Jenkovim rojstnim letom ni bilo vselej v redu, v literaturi naletimo na različne letnice, tudi 1831. leto se je na primer navajalo (DS, XXVIII, 34). Zakaj in odkod, ni vedno jasno. Bržkone pa je treba zanjo iskati vzrok tudi v tedanjih šolskih katalogih, v katerih niso bila navedena leta rojstva, temveč starost, pa še ta v Jenkovem primeru ne vselej ta, kot je zares bila. Če se je Jenkov biograf oprl samo na te podatke, se je kaj lahko zmotil, pa zapisal drugače, kot bi moral: krstne matice povedo, da se je Jenko rodil leta 1835.

Za glasbeno življenje na Slovenskem trideseta leta 19. stoletja niso bila kdove kaj vznemirljiva, tudi ne njihova sredina. V Ljubljani so bili filharmonični koncerti sicer številni in so poslušalce seznanjali s skladbami evropskega klasicističnega in romantičnega repertoarja, v Stanovskem gledališču so glasbo predstavljale nemške igralske družine ter tu in tam še italijanske operne družbe. Mariborsko gledališko delo je bilo v primerjavi z ljubljanskim mnogo skromnejše. Kar je bilo podobnega še drugod, je bilo le občasno.

Kar je bilo v nakazanem okviru načrtnejše ali celo načrtno s težnjo po čim višji izvajalni ravni in stilni vključitvi v za-

hodnoevropski glasbeni razvoj, neposredno ni imelo nič skupnega s slovensko glasbo, razen tega se je veliko bolj tikalo poustvarjanja kot ustvarjanja. V ta, širjenju nemškega glasbenega prostora naravnana prizadevanja, so prispevali tudi glasbeniki slovenskega rodu, ki jih je še navdihoval vedno manj aktualni kozmopolitizem. K zavestnemu slovenstvu usmerjeno glasbeno delo v tem trenutku še ni bilo realno. Kar je po tej strani veljalo Slovencem, se je omejevalo predvsem na petje na cerkvenih korih in na cerkvene ter posvetne napeve, ki so jih večidel zlagali ljudski pevci in organisti, tako Jurij Vodovnik, Matija Ahacel, Janez Traven, Luka Dolinar in drugi. Poleg ljudske pesmi je bilo to vse, kar so imeli na voljo preprosti ljudje, če so hoteli peti.

Tako je bilo tudi tam, kjer se je rodil Jenko, v Dvorjah blizu Cerkelj, ki so, skupaj z okolico, dale slovenski glasbi več pomembnih glasbenikov, tudi Leopolda Cveka in Andreja Vavkna. Sprva Martin, tako so ga krstili, ko so po tedanji navadi izbirali ime po bližnjem svetniku, je bil sin Andreja in Marije, rojene Kepic. Kakšna so bila njegova zgodnja leta, ne vemo, za to gradivo manjka. Verjetno takšna kot vseh kmečkih otrok. Tudi to ni znano, kdaj in kje se je prvič začel šolati. Da bi to bilo v Cerkljah, ki niso bile daleč od njegovega doma in so imele ljudsko šolo že od leta 1788 dalje, ni dokaza: katalogi za to šolo so ohranjeni šele za čas po letu 1852, v katerih Jenka seveda ni najti. Pa tudi verjetno se ne zdi, da bi oče poslal sina v cerkljansko šolo, ki je bila ravno takrat na slabem glaslu. Ko bi jo mladi Jenko lahko obiskoval, je namreč tam učil neki Karol Terček (Trček), klasična podoba nič pričakujočega slovenskega vaškega učitelja po pravilu, ki je seveda poznalo tudi izjeme. O tem Terčku pravi kronika cerkljanske šole za čas 1811—1850, da je bil »mož tistih eden, ki so ubogi na duhu. Slabo je učil v šoli in slabo orgljal v cerkvi. Njegovo edino veselje bila je kerčma«. Vendar je ostal v tem kraju polnih 22 let; z otroki se »ni posebno trudil«, pri njem »niso družega znali kakor abecedo in še to ne vse«.

Mladi Jenko je najbrž že kmalu pokazal tolikšno bistrost, da ga je oče namenil za nekaj več in pri tem vedel, da bi mu



utegnila slaba, pomanjkljiva podlaga škodovati. Kar upravičena se zdi misel, da je premišljeno zaobšel Terčka. Sina je poslal v Kranj, kjer so ga leta 1843 vpisali v tako imenovani spodnji oddelek prvega razreda. Da je tedaj začelo njegovo pravo šolanje, potrjujejo razni viri. Ko je v letnem poročilu kranjske gimnazije za 1909—1910 pisal o mladih dneh Simona in Davorina Jenka, je M. Pirnat za Davorina omenil, da so ga starši napotili v kranjsko ljudsko šolo, čeravno je bila ljudska šola tudi v Cerkljah. Tedaj mu je bilo osem let, za sedanje pojme nekoliko pozno, za tedanje pa ne, še posebno ne za otroke iz kmečkih družin. Pirnat je v tej zvezi zapisal zgodbico, ki mu jo je menda pripovedoval Martinov brat France in po kateri naj bi jo Martin, ko ga je mati pripeljala v šolo, popihal domov. Če je resnična, je bil njegov pobeg razumljiv, saj mu je bilo domače okolje gotovo bliže kot kranjsko. Vendar se je moral vrniti in iti po poti, ki mu je bila določena. To, kar Pirnat, je v bistvu povedal tudi F. Rakuša, ki je omenil, da ga je oče, »spoznavši njegovo nadarjenost«, poslal »v šolo v Kranj« (Slovensko petje v preteklih dobah, 1890, 156—157). Oba, Pirnat in Rakuša, sta se v glavnem naslonila na podatke, ki sta jih, posredno ali neposredno, dobila od Jenka. Zdi se, da je bilo ravno Rakuši namenjeno Jenkovo pismo, datirano s 5. majem 1885 v Beogradu. V njem se je Jenko, »kapelnik i skladatelj kr. srpskog narodnog pozorišta«, kakor se je podpisal in se prav tam navedel kot »iskreni poštovatelj«, najprej zahvalil za čestitke ob petindvajsetletnici umetniškega dela za srbsko glasbo. V nadaljevanju je pisal, da je bil Ivan Hribar »sedaj tukaj v Belgradu; pri tej priložnosti me je zaprosil za podatke za moj životopis; jest sem mu dal životopisne črtice, in kakor mi je rekel, izišle bodo še tega mesca v 'Slovanu'. Iz tega časnika boste lahko vzeli, kar bo potrebno za muzikalen Lexikon«, ki ga je Rakuša, čeravno v zelo širokem pomenu besede, res pripravljal. Podatki so v »Slovanu« nato izšli (1885), za to je poskrbel slovansko orientirani idealist in utemeljitelj te revije Hribar, ki je bil velik Jenkov občudovalec. V njegovem zapisu so še razni drugi podatki o Jenku, ki jih je pet let pozneje Rakuša objavil v svoji knjižici »Slovensko petje v preteklih dobah«.

V šolskem letu 1844/45 je bil Jenko v gornjem oddelku prvega razreda kranjske šole. Bil je dober učenec, v spodnjem oddelku je bil tretji med prvimi štirimi in zato ob koncu leta prejel darilo, v gornjem oddelku pa uvrščen med učence prvega reda, čeprav ga je v učenju ovirala bolezen. Za sošolca je imel tudi Simona Jenka, za učitelje pa Jurija Grabnarja (Grabner), Andreja Petelna, Janeza Lenarčiča in Marka Podobnika, ki so bili prizadevni kulturni delavci. Grabnar je sodeloval v »Kranjski čbelici«, pozneje, ko je bil prefekt v ljubljanskem Alojzijevišču, je vplival tudi na Josipa Jurčiča. Peteln je bil navdušen za glasbo, vodil je pevski zbor kranjske Narodne čitalnice in poučeval klavir, Podobnik pa je slovel za izvrstnega orglavca. Tako je lahko Jenko dobival razne spodbude, tudi za glasbo.

Kranjska šola očitno Jenkovim staršem ni zadoščala. Sina so hoteli izobraziti čim temeljiteje, hoteli so, da bi dosegel za kmečkega otroka tako zaželen gosposki poklic. Zato so ga poslali v ljubljansko normalko, ki je bila znana po strogoosti in kjer je bil pouk samo v nemškem jeziku. Prej malone zgleden učenec sprva v Ljubljani ni kdove kako uspeval. Njegovo znanje so tu označili za pomanjkljivo. Toda potrudil se je in v poletnem tečaju drugega razreda že dosegel dobre ocene. Približno tak je bil tudi v zimskem tečaju tretjega razreda. Nato se je poslabšal, ob koncu leta padel in razred ponavljal. Pravzaprav mu je to koristilo. Nadomestil je, česar ni prinesel iz Kranja. Potem ko je ponovil razred, je bil med odličnimi učenci in prišel je v »zlato knjigo«, v kateri so bili samo ti, ki so po pridnosti in glede na dosežke zaslužili javno pohvalo.

Ko je zaključil osnovno šolanje, se je vpisal v prvi gramatikalni razred ljubljanske gimnazije. Tej se je ravnokar iztekal dotedanji šolski red, po katerem je imela štiri gramatikalne in dva humanitarna razreda, sledil je licej, ki je imel dva modroslovna razreda in bil pogoj za vpis na univerzo. Od drugega razreda dalje se je Jenko moral prilagoditi novemu tipu osemrazredne gimnazije, ki se je začel leta 1849. Sprva uspešno. V gradivu (Juventus caesareo regii Gymnasii Labacensis e moribus et progressu in litteris

..., 1849) beremo, da je bil v raznih predmetih izvrsten (»E« = eminenter) oziroma se tej oceni manj (»em« = mali eminenc) ali bolj približeval (»aE« = accessit ad Eminentiam). Njegova vnetost in pridnost pa sta začeli kmalu popuščati. Še nekaj časa je sicer bil med učenci prvega reda, vendar se je vedno bolj sprevračal v poprečnost. Kakšen je bil oziroma postajal v nadaljnjem gimnazijskem šolanju, izvemo iz opisov zmogljivosti, ki so jih od leta 1850 dalje učitelji vpisovali za vsak predmet v kataloge. Ti povedo, da bi Jenko lahko glede na svoje sposobnosti dosegel boljše uspehe, če bi bil pridnejši. To pa očitno ni bil in ravno tako tudi ne pazljiv; pogosto je bil raztresen in njegovo razpoloženje se je menda hitro spreminjalo. Tudi v vedenju ni bil več tak kot prej. V drugem razredu je bil samo »ustrezen«, v tretjem »predpisom ustrezen«. V četrtem razredu se je zdelo, da se je izboljšal: izdelal ga je kot dijak prvega reda, po vrsti sicer šele osemindvajseti. V petem razredu pa se mu je temeljito zataknilo. V prvem semestru je imel tri negativne rede, iz grščine, prirodopisa in verouka; v drugih predmetih je bil še dovolj dober, najboljši v petju, ki ga je rad in redno obiskoval. Sredi maja 1853 je izstopil in zato v drugem semestru ni bil ocenjen. Razlog za njegov izstop v katalogu ni bil naveden. Lahko je bil v bolezni, verjetno pa v spoznanju, da zaradi naraščajočih neuspehov ni bilo izgledov za pozitiven konec. Jeseni tega leta se je Jenko znova vpisal v peti razred. Na splošno se je popravil, v petju je bil odličen s pripombo, da kaže posebno dovršenost, iz grščine pa je padel. Tudi njegovo vedenje je menda bilo spotakljivo, iz kataloga zvedemo na primer, da je motil mir. Razreda ni izdelal.

Kje lahko iščemo vzroke za postopno slabitev Jenkovih uspehov in za njegov končni padec? Zdi se, da v več smereh.

Nekak nemir se je vanj naselil že v drugem gimnazijskem razredu, ko mu je bilo štirinajst let. Zatem se je to še stopnjevalo, Jenka tega časa so opisovali kot živahnega, a kar se da svojeglavega mladeniča, ki se svojim predstojnikom ni

rad pokoraval in so mu bile misli še marsikje drugod, ne samo v šoli. Najbrž se ne motimo, če to in kar je sledilo iz tega, pripišemo za njegovo starost značilnemu zorenju. Vsake te faze ne doživlja enako, nasploh pa se le odraža tako, kot vemo za Jenka. Očividno ga je poudarjeno vzburljalo in budila v njem zanimanje tudi za stvari, ki so bile v nasprotju s strogim šolskim redom in z merili, ki so veljala za dijaka takratne ljubljanske gimnazije. Zavzetost za glasbo, ki se ji mladostnik še posebno rad prepušča, kajpak ni bila noben prekršek. Koliko se je tej umetnosti že zdaj posvečal, ni znano. Bržkone bolj v šolskem okviru, kar ga v večji meri od učenja ni moglo odtegovati. Važnejše od tega in dejavnikov, ki so imeli svoj izvor v Jenkovih letih in so nanj skoraj gotovo močno vplivali, se zdi nekaj drugega. Njegovo ljubljansko šolanje se je skrhalo v letu 1853 oziroma 1854, ko je imel osemnajst oziroma devetnajst let. Puberteto je takrat v glavnem verjetno že prebrodil in si že oblikoval svoj pogled na svet. V politično in nacionalno občutljivem porevolucijskem času, sredi prve polovice petdesetih let, je bil dovolj zrel, da se je lahko zavestno prištel k napredni slovenski mladini, ki so ji dejavnost v dobi absolutizma preprečevali ali jo vsaj znatno ovirali. Najbrž ni odveč misel, da je bil Jenkov polom precej povezan z njegovo nacionalno orientacijo, ki je, čustveno nezadržan in vihrav kot je bil, ni prikrival. Nasprotniku slovenskega naprednega gibanja in vernemu Bachovemu privržencu Antonu Globočniku (Globozhnik), njegovemu učitelju grščine, to zagotovo ni bilo všeč: kot svojčas Levstika je tudi njega pregnal z ljubljanske gimnazije.

Če naj bi postal, kar so hoteli starši, se je Jenko navzlic vsemu moral šolati naprej. Tega se je zavedal, v letih, ko je dobil opisani udarec, mu je bilo to jasno. Iz Ljubljane je odšel v Trst in se tam, tokrat tretjič, vpisal v peti razred gimnazije. Zakaj se je odločil za to in ne za kako drugo mesto na Slovenskem, o tem lahko le domnevamo. Morda zavoljo tega, ker je tu pričakoval pestrejšo glasbeno življenje, operne predstave in koncerte, nemara je mislil, da se bo tu mogel v glasbi bolj razgledati. Lahko pa tudi zaradi ugodnejših materialnih pogojev. Po neuspehu na ljubljan-

ski gimnaziji verjetno ni bil več deležen obilnejše očetove pomoči, utegnil pa jo je dobiti od Aleša Zormana, imovitega tržaškega trgovca, ki je tudi bil iz Dvorij. Cerkljanskim dijakom je volil tri ustanove. Med pridne, ki so jim bile namenjene, Jenko ravno ni štel, a ga je — to je seveda le hipoteza — zaradi bistrosti, ki jo je kazal in je nekaj obetala, Zorman morda le podprl.

Trst je bil za Jenka nekaj novega. Tu se je znašel v drugačnem okolju, na tržaško gimnazijo ga predsodki iz Ljubljane niso pospremili in niso vplivali na odnos novih učiteljev do novega dijaka. To potrdijo njegovi uspehi v petem razredu, ki ga je tu izdelal brez težav: njegovo spričevalo je bilo prvega reda, bil je drugi med štirimi možnostmi. V grščini mu je šlo dobro, zapisano je bilo, da pojasnjuje tekste pravilno in samostojno, čeprav zaradi pomanjkljivega znanja gramatike še ne temeljito. V italijanščini je naglo napredoval, z vedenjem je bilo prvo leto vse v redu in tako tudi z vsem drugim. K temu so verjetno nekaj pomagale tudi ljubljanske izkušnje, še več pa to, da se je moral v novem ambientu urejeno vesti, če si je hotel pridobiti primerno pozicijo. Po značaju pa se ni spremenil in se tudi obvladati ni znal v tolikšni meri, da bi ga cenili brez pridržkov. To se je kmalu pokazalo. Že v šestem razredu so mu očitali ne-skromno, neustrezno izražanje, predrzno kritičnost in neopravičeno izostajanje od šole in pridige. Skratka, njegovo obnašanje se je spet sprlo s predpisi. Potemtakem je bil znova tak ali podoben kot pred Trstom. Le starejši, odrasel dvajsetletnik, mlad mož z liberalnimi nazori, ki se je upiral togim formam šolskih pravil, za katere tudi v tem obmorskem mestu ni našel širših meja in svobodnejših interpretacij. Mnogokaj se mu je zdelo odveč, od šestega razreda dalje so se njegovi učni uspehi spet gibali nekje na robu komaj še sprejemljivega. Vendar so bile ocene še pozitivne. v osmem razredu so mu dale pravico do polaganja mature, ki jo je leta 1858 uspešno opravil.

Kranj—Ljubljana—Trst so bile dosedanje postaje njegovega šolanja. Petnajst let so mu vzele, a ne zaman. Ne glede na labilnost, menjavanje uspehov, dvige in padce, je v

tem času le mnogo spoznal, prisvojil si je določeno znanje in raznotere izkušnje. Ob koncu srednjega šolanja je bil vihrav triindvajsetletnik, ki natanko še ni vedel, kaj naj bi postal, a je čutil, v kaj ga najbolj vleče in kam se mora napotiti, da bi dobili njegovi nagibi pravo spodbudo in postali resničnost. Podal se je na Dunaj.

# DUNAJSKO OBDOBJE

Jeseni leta 1858 se je Jenko vpisal na pravno fakulteto dunajske univerze in bil v študijskem letu 1858/59 njen redni slušatelj. Nato je za eno leto študij prekinil, pa ga spet nadaljeval od zimskega semestra 1860/61 dalje do vključno zimskega semestra 1861/62. V velikonočnem terminu 1862. leta se je ponovno priglasil k pravno-zgodovinskemu izpitu, ki ga prvič ni opravil. Tokrat je bil uspešen, zapisnik z dne 9. aprila 1862, ki ga hrani arhiv dunajske univerze, pravi, da mu je komisija z večino glasov prisodila pozitivno oceno.

Se je Jenko, ki ga ravnokar omenjeni zapisnik imenuje Martin, tako pač, kakor je bilo zapisano v njegovem krstnem listu, res mislil posvetiti pravi in je zato ponovil izpit? Ga je ta študij sploh mikal, je nagibal vanj? Bržkone je bil pravniški poklic bolj želja njegovih staršev, doseženi izpit pa naj bi bil dokaz, da bi njihov sin lahko postal pravnik, če bi le hotel. Za to pa ni bil voljan, temu študiju je zatem za vselej dal slovo.

Čas 1858—1862 bi bil zanj brez vrednosti, izgubljen, če se v teh letih ne bi bilo zgodilo to, kar ga je usmerilo drugam.

Dunaj je na mladega Jenka vplival z raznih strani. Še preden se je končal Bachov centralizem, so se v tem mestu skoncentrirala narodna gibanja avstrijskih Slovanov. Tu so se udejstvovali visokošolci, ki so bili prepričani nacionalisti in so zagnano prebujali narodno zavest neavstrijskih narodov. Združevali so se in intenzivno diskutirali o raznih vprašanjih, ne samo o nacionalnih, tudi o literarnih in še

drugih. Društva slovenskih visokošolcev izpod konca petdesetih let 19. stoletja so bila za literarnega zgodovinarja Ivana Prijatelja sicer bolj gostilniška in kavarniška privatna omizja konverzacijskega, pevskega in literarnega značaja (LZ, XLIV, 153). Kako drugače se študentje tako niso mogli sestajati, šele februarski patent iz leta 1861 je dovolil osnavljanje visokošolskih društev. Vendar so bila koristna tudi taka srečanja, ko je absolutizem omejeval ali tudi zanimal politične svoboščine. Študentje so se shajali po narodnostih in skupno, vezala jih je takrat živa in aktualna ideja vseslovanstva. O tem je v »Spomenici o petindvajsetletnici akademskega društva 'Slovenija' na Dunaji« (1894) vse polno zanimivih podatkov: na primer, da so se Slovenci, Hrvati in Srbi sestajali v kavarni pri Baderju ali Löwu na Dunaju; da so slovenski pevci 23. novembra in 21. decembra 1857 sodelovali na slovanskih »besedah«, ki so bile sprva češke patriotske prireditve, na katerih so plesali »bésedo«; da so študentje nastopili ob podobnih priložnostih tudi 27. aprila in 3. novembra 1858 in skupno z drugimi slovanskimi vrstniki 1. marca 1859 priredili »sijajen slovanski ples«. Pozneje, ko so bile razne omejitve ukinjene, so postali stiki med dunajskimi slovanskimi visokošolci še trdnejši in obsežnejši. V to sodelovanje so napredni slovenski visokošolci, ki so jih impresionirale »mladonemške« in »mladočeške« ideje, pa tudi napor »ujedinjene omladine srpske«, izdatno prispevali.

Nacionalno, politično in kulturno vzdušje, v katerem se je ob prihodu na Dunaj znašel Jenko, je torej bilo zanj kaj spodbudno. Tu se je srečal tudi z nekaterimi znanci z ljubljanske gimnazije, ki so nekoč šteli med »vajevece«, in med njimi s Simonom Jenkom, s katerim je bil prijatelj še izza prvega šolanja v Kranju. Na Dunaju se je njuna zveza še poglobila, prijateljstvo so sorodne ali skupne ideje še poudarile. To in ono je vplivalo na Jenka in bilo zanj toliko pomembnejše, ker njegovega sedanjega kroga ni vodila samo nacionalna ideja, ampak tudi »kulturni protest v življenjski časti razžaljene mladine, krik iz globin tlačnega in zaničevanega ljudstva, dokaz o umskem in moralnem zdravju, zarota plemenitih duš, ki niso mogle razumeti v





**Mladi Jenko**

gluhoti Bachovega absolutizma, zakaj ne bi smele sanjati o svobodi« (A. Slodnjak v F. Erjavca Zbranem delu, 1934, 41). Nekdanji »vajejci« so svoj program nadaljevali tudi na univerzi, zdaj kajpak zrelejše. Pri Valentinu Zarniku in Franu Erjavcu so se na Favoritski cesti zbirali »Matija Valjavec, Mencinger, Simon Jenko, Davorin Jenko, Stritar, Kham in Žvegelj (sedanji baron Schwegel). Na takih shodih čitali in kritikovali so se književni poskusi in marsikaj se je zasnovalo, kar se je kasneje na slavo in čast naši knjigi izvršilo. Vsi imenovani rojaki shajali so se tudi v gostilnici pri večerji, kjer so namesto popivanja in kvantanja, kakršno je lastno nemškim buršem, pomenkovali se resno o narodnih vprašanjih in utrjevali drug drugega v naklepih za »narodno delovanje« (Slovan, 1887). Literarno se v omenjenem krogu Davorin Jenko ni udeleževal, v zapisih o dunajski slovenski literarni družbi ni omenjen. Pač pa se je z njo sestajal in gotovo bil aktiven, ko je bil govor o načrtih za »narodno delovanje«. Ti stiki so ga usmerili v mladoslovensko gibanje, od tam pa k povezovanju z drugimi slovanskimi študenti. Kolikor še ni bil prej, je zdaj postal nadvse zaveden slovenski rodoljub in obenem privrženec vseslovanskega koncepta. To ga je napotilo, da se je ravnal po zgledu hrvatskih »ilircev« in drugih vzornikov, ki so se slavizirali tudi v imenih: iz Martina je postal Davorin in poslej vseskozi uporabljal samo to ime.

Ta in še širša dunajska, napredno orientirana visokošolska družba, ki so jo sestavljali Slovenci, je spoznala Jenka tudi z drugih strani. V njem vrstniki niso videli le idejnega simpatizerja in prijetnega družabnika, temveč tudi talentiranega glasbenika, ki bi jim v uresničevanju narodnih ciljev lahko koristil. Zanje so potrebovali pesmi, vendar ne samo kot literarne proizvode. Tudi oni so vedeli, kar je bilo že davno znano, to namreč, da misel še bolj zaleže, če je tekst, v katerem je izražena, mikavno uglasben, tak, da bi ga široke množice rade sprejele in pele. Za ta namen so morali imeti glasbenika, ki bi pisal privlačne skladbe na patriotska besedila in vodil pevski zbor. Jenko se jim je zdel za to in ono primeren. Je res bil? Je bil tehnično dovolj izveden, da bi svojo nadarjenost lahko izkazal kot ustvar-

jalec in poustvarjalec? Kje, pri kom se je morda seznanil z glasbo in se v njej izpopolnil toliko, da bi lahko realiziral, kar so potrebovali slovenski visokošolci?

V rodnih Dvorjah in bližnjih Cerkljah za uvajanje v glasbo ni bilo priložnosti. Prvo znanje je utegnil dobiti v Kranju, čeravno le zelo na splošno in skromno po obsegu. V Ljubljani so bile možnosti že večje. Jenko je sam dejal, da sta mu tu bila učitelja v glasbi Gašper Mašek in Gregor Rihar. Toda, kako naj to razumemo? Za Jenkovega ljubljanskega šolanja je Mašek še učil na Javni glasbeni šoli, ni pa znano, da bi bil Jenko njegov učenec. In če je bil, se pri njem veliko ni mogel naučiti. Za tedanje slovenske glasbene razmere je bil Mašek sicer še kar sprejemljiv skladatelj, svojčas tudi dober kapelnik. Kot učitelja pa ga niso cenili. Ni se brigal za svoje učence, ko je ostarel še manj kot poprej. To potrjuje obsežno gradivo, tudi pismo, ki ga je bratu Andreju dne 27. junija 1851 pisal Josip Stritar in v katerem pravi, da z glasbeno šolo, v kateri si je želel dobiti nekaj znanja, ni nič zaenkrat, »sim bil že poskusil, učenik spi, fantje pa se tepejo po šoli, to je zmirom« (DS, XXXIX, 297). »Učenik« je bil Mašek, ki je zaradi neuporabnosti končno moral zapustiti to šolo. Se je Jenko pri njem šolal privatno? Malo verjetno in če bi se bil, bi bil tudi uspeh vprašljiv, saj Mašek za tako delo ni imel nobenega posluha. Ko ga je Jenko navedel za svojega učitelja, je bržkone mislil na njegove skladbe, iz katerih je črpal nekaj tega, kar je bilo potrebno za komponiranje. Po tej strani ga je očitno cenil, sicer ga za svojega učitelja ne bi bil omenil. Rihar je učil glasbo v bogoslovju, s katerim ni imel Jenko kaj opraviti, razen tega je bil ta skladatelj še regens chori ljubljanske stolnice. Je morda Jenko pel na stolničnem koru? Tej hipotezi ni kdove kaj verjeti, ne od Jenka in ne iz kakega drugega vira ne izvemo o tem nič. Kaže, da tudi Rihar ni bil Jenkov učitelj, vsaj ne neposredno; omenjeno Jenkovo navedbo lahko razumemo tako kot v Maškovem primeru, se pravi, iz Riharjevih skladb se je učil, tudi iz njih je morda dobival prve nauke o komponiranju.

Ko vprašujemo po morebitnih zgledih, ki bi vlekli Jenka v

času njegovega ljubljanskega bivanja, se zdi, da tudi nihče od drugih tedanjih slovenskih glasbenikov ne pride v poštev. Ne Luka Dolinar, Blaž Potočnik, Jurij Fleišman, Miroslav Vilhar, ne drugi sodelavci iz kroga »Slovenske gerlice«, še manj stilno naprednejša in v tehniki verzirana Josip Tomaževac in Alojzij Ipavec, za katera vemo, da sploh nista bila v Ljubljani in sta razen tega umrla, ko bi za Jenkovo učenje komaj še bila aktualna, prvi leta 1851, drugi dve leti prej, 1849.

Kar se glasbenega mentorstva tiče, ga v Ljubljani ob koncu štiridesetih in na začetku petdesetih let 19. stoletja v slovenskih vrstah tako rekoč ni bilo. Tudi skladateljsko delo je bilo majhno, neznatno, po stilu in tehniki v primeri s tem, kar so nudili ljubljanski Nemci, še siromašnejše od njihovega, ki je bilo navkljub relativno progresivnejši usmeritvi že samo zelo skromno. Razen tega se v nemško stran Jenko verjetno ni oziral. Zato tudi za tako možnost ni izgledov. Ravno tako ni nobene dokumentacije o tem, da bi obiskoval glasbeno šolo ljubljanske Filharmonične družbe, ki povrh vsega ni stalno delovala.

Hribar je dejal v »Slovanu«, 1885, 147, da je »poleg vseh naukov zanimala Davorina vendar najbolj glasba. Še dokler je bil v Ljubljani, učil se je je s posebno pridnostjo«. To je verjetno, seveda s pripombo, da se ji je lahko posvečal le ljubiteljsko in bolj kot samouk. Viri za osnovno znanje so mu utegnili biti ti, o katerih je bilo rečeno, razen njih pa še filharmonični koncerti in glasbene predstave Stanovskega gledališča. Teh sicer ni omenil ne on ne nihče od njegovih biografov, a jih je tu in tam gotovo obiskoval. Še zlasti se zdi ta domneva upravičena za njegovo prvo gimnazijsko obdobje, ko je bil za kaj takega že dovolj dorasel.

Širše se mu je glasbeni svet razgrnil v Trstu, kjer je po Hribarjevih besedah našel »med muzikalnimi Italijani še več prilike do nadaljnje muzikalne omike. Posebno marljivo je obiskoval koncerte, pri katerih so sodelovale boljše moči, in mnogokedaj ga je jedna ali druga operna predstava zvabila v gledališče«, ib., 148. Ta podatek mu je

posredoval Jenko in ni razloga, da bi dvomili v njegovo resničnost. V opisu svojega življenja, ki ga je namenil Srb-ski kraljevski akademiji, je Jenko navedel, da sta mu v Tr-stu bila učitelja v glasbi Francesco Sinico in Luigi Ricci. Sinico, skladatelj, glasbeni ravnatelj tržaške Società Filar-monico-Drammatica in regens chori v cerkvi S. Maria Maggiore, je leta 1844 osnoval pevsko šolo in v njej tudi sam poučeval. Je bil Jenko v tej šoli ali morda Sinicov pri-vatni učenec? Gradiva za to ni. Ravno tako ga ni za to, da je obiskoval pevski pouk na gimnaziji, ki ga je vodil Sinico, in tudi ne, da bi se učil pri Ricciju, čembalistu v Teatro grande, za katerega je znano, da je bil uspešen tudi kot glasbeni učitelj. Morda pa je bil pevec v stolnici, kjer je le-ta vodil glasbo, si tam pridobil neke izkušnje in to smatral za glasbeno šolanje. Ta domneva se zdi kar upravičena, sodelovanje na cerkvenem glasbenem koru bi mu prineslo dodatna sredstva, ki jih je potreboval za življenje in boljše spoznavanje glasbe.

V času svojega tržaškega šolanja je tako imel Jenko več možnosti. Le dokazov ni, ki bi potrdili, ali jih je lahko iz-koristil. V širši interpretaciji smemo razumeti njegove navedbe vsaj tako, da se je iz skladb obeh omenjenih glas-benikov marsikaj naučil in da je dobro uporabil prednosti živahne glasbene reprodukcije tega podjetnega mesta.

Dunaj pa je imel še vse drugačne prednosti. Koncertov je bilo mnogo, operne uprizoritve številne in bogate. Spet je vprašanje, ali so mu skromna sredstva, ki jih je imel na voljo, dovolila, da bi se jih češče udeleževal. Najbrž ne. V tem mestu je bil tudi konservatorij, kjer je bila priložnost za temeljito šolanje. To je gotovo bilo Jenkova velika želja, toda neizpolnjiva: za vstop v ta zavod ni imel primerne strokovne podlage in za začetek je bil že prestar; med štu-denti konservatorija vsekakor ni naveden. Če bi imel sredstva, bi se lahko šolal privatno. Na primer pri Josefu Hellmesbergerju ali Simonu Sehterju, vsak od njiju bi ga mogel uvesti v osnove kompozicijske tehnike. Jenko no-benega ni navedel za svojega učitelja, kar bi sicer z vese-ljem storil, če bi lahko. Kaže pa, da je le imel neke zveze s

Hellmesbergerjem, za katere pa ne vemo, kako daleč so segle. Menda se je učil petje pri nekem Gentiluomu, glasbeniku, a tudi za to nimamo zanesljivega podatka. Glede na to, s čemer se je ukvarjal v tem času, se zdi ta domneva še dovolj verjetna. Sprva mu je bilo težišče na vokalu. Zato je študiral skladbe te vrste in zraven še opere. Manj ga je v tem času zanimala instrumentalna glasba, za katero še ni bil pripravljen. Mislím, da je treba tako razumeti vire, po katerih se je v dunajski Dvorni knjižnici poglobljal v razne partiture. Ne zdi se, da bi se iz njih želel naučiti tudi instrumentacijo, za to lasten napor pač ne bi zadoščal.

Iz vsega, kar vemo, lahko sklepamo, da Jenkovo glasbeno šolanje tudi na Dunaju ni bilo sistematično. Kolikor se je uvedel v glasbo, se je predvsem z lastno voljo, pa kajpada zaradi izrazitega talenta, umske bistrosti in splošne razgledanosti. Kar je pokazal v praksi, pa navzlic temu, da se poklicno ni izobraževal, ni bilo malo. Njegovi rojaki so tako lahko upravičeno pričakovali, da bo glasbeno delo, ki naj bi ga prispeval v zvezi z njihovimi načrti, koristno in uspešno.

Stritar je pripovedoval, da je bilo na začetku druge polovice 19. stoletja, ko je študiral na Dunaju, v tem velikem mestu »eno samo pevsko društvo in še to se je oglasilo le redkokdaj. Slovenci smo imeli, edini med dijaki, svoj pevski zbor, s katerim smo se lahko ponašali. Na Vidnu, tedaj predmestje, zdaj IV. okraj dunajski, nasproti Pavlanski cerkvi, je bila, ali pa je menda še, gostilna, kamor smo zahajali zvečer... Po večerji, ki ni bila kaj imenitna, se je začelo petje. To petje nam je bilo nekaka služba božja; peli smo, da so nas angelci poslušali« (Lešniki, 1906, 220). To petje pa je bilo do Jenkovega prihoda in njegove aktivnosti v študentskem življenju samo priložnostno. Z Zarnikovo pomočjo ga je Jenko organizacijsko trdneje zajel. V letu 1859 je osnoval Slovensko pevsko društvo in postal vodja njegovega pevskega zbora. Po Prijateljevem sporočilu je slovenske visokošolce tako temeljito in uspešno vadil, da so v petju postali pravi mojstri. Njegovi pevci so se shajali vsak ponedeljek v gostilni »Zum Lothringer«, včasih tudi v dvorani »Zum goldenen Sieb«. Tu so imeli vaje in se iz-

popolnjevali ter že kmalu sodelovali na slovenskih in slovanskih prireditvah.

Omenjeno društvo si je zaradi pevskega zbora hitro pridobilo sloves, pa tudi širi pomen, ko so začeli vanj zahajati še študentje drugih slovanskih narodnosti, srbske, hrvatske, bolgarske. Na ta način so postajali stiki med slovanskim študentstvom čedalje tesnejši, »življenje med slovansko mladino« je bilo okrog leta 1860 na Dunaju, »karkršnega še ne pomnijo Slovani. Res da še ni bilo na Dunaji ne Zore, ne Velebita, ne Triglava, ali je vendar bilo življenje bujnega, svežega kakor jutranja rosa« (Slovan, 1885, 225). Spodbudi, ki so jo s svojim pevskim društvom dali slovenski študentje, so sledili še drugi slovanski visokošolci. Tako so si na primer osnovali »Zoro« (1863), ki ni bila samo literarno društvo, ampak je imela tudi svoj pevski zbor.

Po vstopu v šestdeseta leta se je aktivnost dunajskih slovanskih študentov vedno bolj razraščala. Sproščala se je v raznih oblikah, njihove »besede« so postale zbirališče dunajskih Slovanov in imele tehtno kulturno ter politično vlogo. O tem povedo razna poročila, na primer tudi zapis o »slovanski besedi« 18. decembra 1860 v spomin »jugoslovanskega pesnika A. Kačića«, na kateri so se za »krasnim prologom v blagem namenu te veselice« vrstile »razne slovanske pesme z drugimi godbenimi skladbami« (SG, 5. 1. 1861). Ob tej priložnosti se je »sošlo«, tako beremo, »iz vseh slovanskih rodov toliko plemenite gospode, nekoliko tudi v narodni obleki, da je v znanih prevelicah Šperlovih sobanah skoraj prostora zmanjkovalo«.

Ob takih dogodkih je sodeloval tudi zbor Slovenskega pevskega društva, ki mu je bil Jenko duša. Dvignil ga je na spodobno raven, posvetil mu je vse svoje sposobnosti. Ta zbor je bil pravzaprav zanj prva glasbena šola. V njem je nabiral izkušnje in uveljavljal svoje znanje. Ob praktičnem delu se je, če je bilo treba, tudi teoretično izpopolnjeval, spoznaval, kaj je tehnika petja, katere so zakonitosti vokalnega stavka, posebnosti interpretacije in še marsikaj, kar se je nanašalo na nastajanje in posredovanje zbora kot



kompozicijske forme. V vsem se je izvrstno obnesel. S svojimi pevci je dosegel imenitne uspehe, tolikšne, da ga je Prijatelj imenoval preporoditelja slovenskega dijaškega petja.

Slovensko pevsko društvo je bilo prva realizacija tega, kar se je najavljalo in še brez pravega načrta začelo že mnogo prej. V letih 1842—1843 so se začeli sestajati Slovenci, Hrvati, Srbi in Čehi v kavarni Hrvata Gerlovića na Währingerstrasse 18 in ob takih srečanjih so tudi prepevali. Občasno stikanje je privedlo do priložnostnih prireditev, med katere štejejo prvi slovanski ples na Dunaju leta 1844, ki so mu prisostvovali tudi Vuk Stefanović Karadžić, knez Miloš Obrenović, grof Kolowrat-Krakovský in grof Zamoyski, in tako imenovani slovanski koncerti. Prvi je bil leta 1845, tretji, na katerem so plesali tudi hrvatske plese, polko na češke in srbske napeve in četvorko, ki je bila zložena iz srbskih pesmi, pa leta 1846. Na »besedah« izpred 1848. leta je pelo kakih 40—60 pevcev, čeških, moravskih, poljskih, slovaških in jugoslovanskih, ki so se dobro pripravili in izvajali razne slovanske, pretežno češke pesmi, niso pa še predstavljali stalnega pevskega zbora. Z južnoslovanskega glasbenega prostora tedaj še ni bilo kdove kaj skladb, vendar so na »besedi« v letu 1847 peli tudi neko »ilirsko psem« Juraja Wiesnerja-Livadića. O tem in še drugem, kar se je dogajalo v tem času, obstajajo mnoge drobne vesti, pa tudi bolj strnjeni orisi (npr. F. B. Jedovnický, Zpěv slovanský a pestování společenského života ve Vídni od r. 1841 až do r. 1862, 1895; Der slavische Männergesangsverein in Wien, v: Slavische Blätter, 1865, 45—49), ki pa si v vsem niso edini; posamezne navedbe se v njih v primerjavi namreč bistveno razhajajo.

Zbor Slovenskega pevskega društva je dosedanjo nenačrtnost presekalo in odprl novo fazo v pevskem življenju dunajskih slovanskih visokošolcev, najprej slovenskih. Uspešen je bil do leta 1862, ko je začelo njegovo delo zastajati in upadati. Za to so bili vzroki najbrž različni, morda je bil med njimi tudi Jenkov pravniški študij, pa tudi to, da so se nekateri njegovi člani-pevci, potem ko so doštudirali,

vračali v ožjo domovino. Pravi in verjetno najmočnejši razlog pa je bil ta, da se je leta 1862 osnoval Zpěvacký spolek slovanský — Slovansko pevsko društvo. Zanj so se navdušili tudi s slovanstvom pregneteni napredni slovenski visokošolci, ki so mislili, da bodo s svojim sodelovanjem v novem društvu najbolje služili vseslovanski stvari. To društvo, v katerega pevskem zboru naj bi se združevali pevci vseh slovanskih narodnosti, je seveda imelo širši koncept in program kot Slovensko pevsko društvo. To in že njegov naziv, oboje je kazalo, da je pomembnejše od slovenskega predhodnika, v tistih razmerah je bilo tudi mi-kavnejše. Tako se je zgodilo, da so člani Slovenskega pev-skega društva svoj dosedanji pevski zbor polagoma zapuščali in prestopali v novega. Posledice so se nujno po-kazale in so bile usodne: Slovensko pevsko društvo je s svojim pevskim zborom vred kmalu usahnilo, prenehalo je obstajati. Slovenski visokošolci so se na ta način sami, po nepotrebnem in nepremišljeno, odpovedali svojemu dru-štvu, z njim pa izgubili matico, v kateri so se idejno obli-kovali in načrtovali naloge, ki so jih čakale po vrnitvi v domovino. Odrekli so se tudi vlogi pobudnika. V novem, Slovanskem pevskem društvu, so sicer delovali, v njem pa važnejšega vpliva niso imeli.

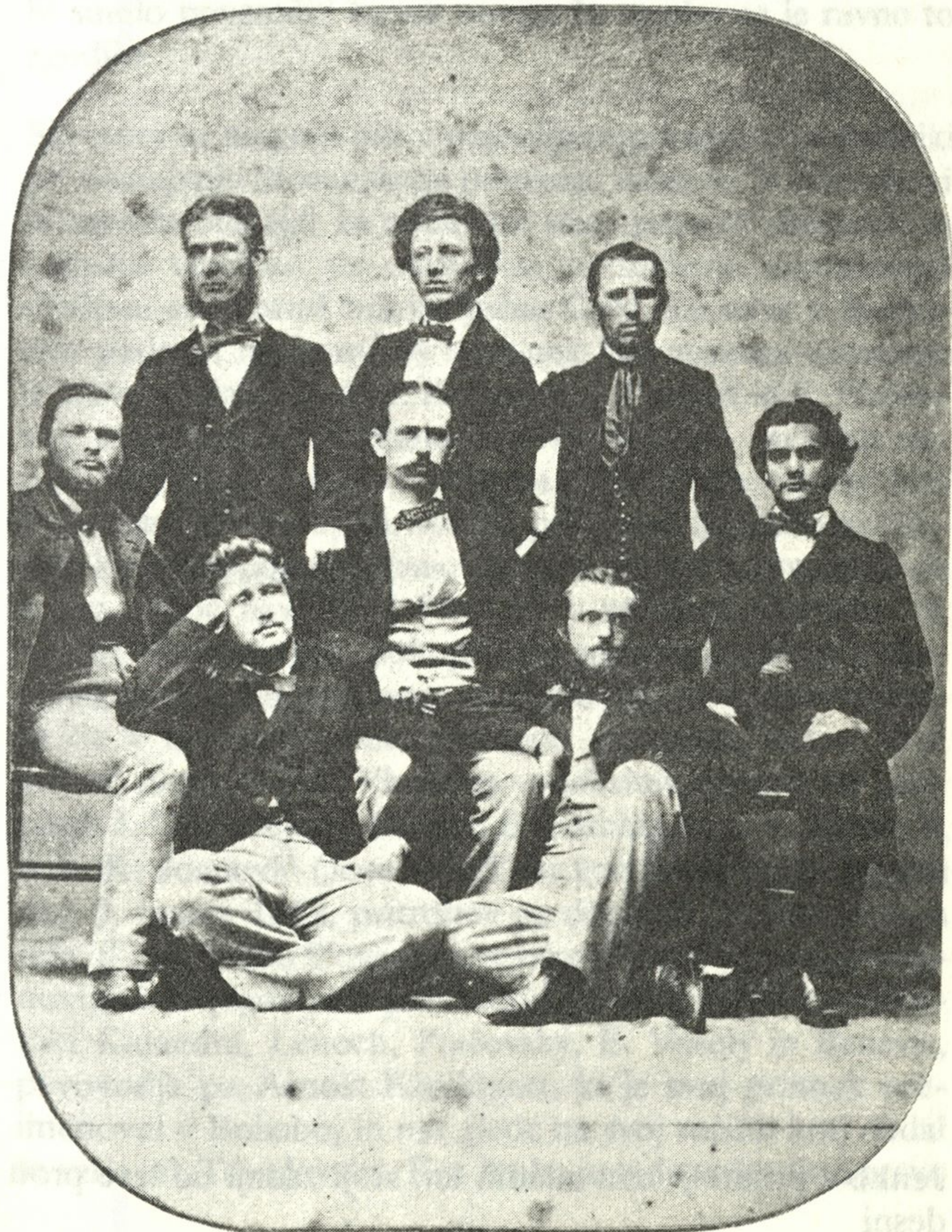
Osnovanje Slovanskega pevškega društva je pri slovansko usmerjenih privržencih vzbudilo veliko zanimanje. Ko je najavil njegovo prvo »besedo«, je J. T. Jelovšek zapisal, da more biti član tega društva vsak Slovan, ki »zna peti in v Beču stanuje«, a dodal, »al do sedaj so še le Čehi in Slo-venci pristopili« (N, 1862, 394).

Kdo je pravzaprav dal pobudo za ustanovitev Slovanskega pevškega društva in kak namen ga je vodil pri tem?

Vencajz omenja, in po njem Prijatelj, da ga je jeseni 1862 »obudil žilavi Davorin Jenko z nekaterimi drugimi slo-vanskimi rodoljubi« in da »slovi še dandanašnji«. Medtem drugi viri ne omenjajo Jenka med ustanovitelji tega dru-štva. Da bi bil on pobudnik, tudi ni verjetno, razen če je mislil, da bo on vodil pevski zbor novega društva. Po drugi

... naj bi bili Slovenci, sedemje slovenski vokalisti iz ...  
... proučevali pomen po ...  
... da so mu bili temeljni leta 1858, ko so ...  
... nastala Slovensko pevsko društvo, za ...  
... ni bilo sprek.

... je bil in kjerkoli je ...  
... društvi, Slovensko in Slovansko, se bi smeli ...  
... med seboj bi lahko bili plamnitelj ...  
... drag drugoga, osnovatelj tega ne ...  
... ravno to



vračati v užjo demovino. Pravi ta verjetno najpogostejši  
razlog pa je bil ta, da se je leta 1862 osnoval Zpovedni  
spolek slovenski — Slovensko pevsko društvo. Zanj so se  
navdušili tudi s slovarstvom pregraten napredni slovenski  
visokoolci, ki so mislili, da bodo s svojim sodelovanjem v  
novem društvu najbolje služili vseslovenski stvari. To  
društvo, v katerem pevskem zboru naj bi se združevali  
pevci vseh slovenskih narodnosti, je svedel imelo širši  
koncept in program kot Slovensko pevsko društvo. To je bil  
njegov naziv, oboje je karilo, da je pomembnejše od slo-  
venskega predhodnika, v tistih razmerah je bilo tudi mi-  
slavnejše. Tako je bilo, da se člani Slovenskega pev-  
skega



Jenko s prijatelji izza mladih let, stoji zadnji od leve proti  
desni

verziji naj bi bili Slovenci, točneje slovenski visokošolci ti, ki so poudarjali potrebo po takem društvu. V tej zvezi še beremo, da so mu bili temelji položeni že leta 1858, ko so bili menda že izdelani statuti in zbrani podpisi, a do realizacije zaradi tedanjih političnih razmer ni moglo priti. Pač pa je leto dni zatem nastalo Slovensko pevsko društvo, za katerega očitno ni bilo zaprek.

Kakorkoli je že bilo in kjerkoli je resnica, vsaj v načelu si obe pevski društvi, Slovensko in Slovansko, ne bi smeli nasprotovati, med seboj bi lahko bili plemeniti tekmovalki. Tudi izključevali naj ne bi drug drugega, osnovanje tega ne bi smelo povzročiti konca onega. In vendar se je ravno to zgodilo.

Slovenci so utegnili biti v najboljšem primeru sopobudniki pri nastajanju Slovanskega pevskega društva. V odboru, ki je menda obstajal že nekaj let sèm, prirejal »besede« in »plesne venčke« ter skrbel za uresničenje omenjenega društva, so namreč bili izključno Čehi. Ko so se z Bachovim padcem možnosti za nastanek Slovanskega pevskega društva zvečale, so A. J. Kalandra, J. Lenoč in F. Ptačovský znova izdelali oziroma z novo situacijo uskladili statute ter zbrali potrebne podpise. Med podpisniki ni bilo nobenega Slovenca, kar stavlja pod vprašaj celo vlogo slovenskega »sopobudništva« oziroma navaja k domnevi, da so se nekoč navdušeni Slovenci v zadnjem trenutku, pa vendar že prepozno, dokopali do spoznanja, da bo s Slovanskim pevskim društvom razpadlo njihovo lastno društvo in da v novem korpusu ne bodo zastopani, kakor so si najbrž predstavljali. Vlogo za odobritev društva so podpisali J. Dvořáček, C. Caspar, E. Förchtgott, J. T. Klosse in neki K. Joanović (Jovanović?) in izročili ustrezni instanci dne 3. marca 1862, pritrditev pa dobili že 26. marca tega leta. S tem je bilo Slovansko pevsko društvo formalno ustanovljeno. Njegov prvi predsednik je bil Dvořáček, odborniki Kalandra, Lenoč, Ptačovský, E. Veselý in Benevic, pevovodja pa Arnošt Förchtgott, ki je svoj priimek preimenoval v Bohaboj in mu glede na svoj rojstni kraj dodal še vzdevek Tovačovský. Kot Jenko je tudi on študiral pravo

in ga opustil. Posvetil se je glasbi, poučeval klavir in petje, nastopal kot baritonist in komponiral. Bil je med prvimi uresničevalci slovanskega duha v češki glasbi, v zborovski zvrsti ga smatrajo za predhodnika Smetane in Janáčka. V primerjavi z Jenkom je gotovo bil bolj pripravljen in izveden v glasbi. Če so v Slovanskem pevskem društvu o Jenku sploh razmišljali, je Tovačovskemu gotovo šla prednost. Kot glasbenik je imel Arnošt Bohaboj (Förchtgott) Tovačovský veljavo že takrat, ko je Jenko šele prišel na Dunaj in počasi stopal v glasbeno življenje, tudi komponirati je začel precej prej (ČHS, zv. 2, 785—786). Glede na to ne čudi, da so si njega izbrali za zborovodjo, kar je bil vse do svoje smrti (1874).

Novo društvo se je zavzemalo za slovansko vzajemnost, prizadevalo si je, da bi ji prispevalo s petjem. Razvijalo se je naglo in z uspehom. V ustanovitvenem letu je imelo 35 pevcev in 19 podpornih članov, med katerimi je bil tudi L. Toman. Leta 1863 je število pevcev naraslo na 97, podpornikov pa na 120, v naslednjem, 1864. letu, naj bi po podatkih pevski zbor štel kar 110 članov, podpornikov pa je bilo 150. Če navedbe, ki so v čeških virih, držijo, se je to društvo v kratkem času neverjetno razširilo in presenetljivo uveljavilo. Gotovo zaradi kulturnega poslanstva, ki si ga je nadelo in s katerim je v dunajskih slovanskih krogih našlo izvrsten odziv. Seveda najbolj v čeških, češka kolonija pa je bila na Dunaju močna. Društveni pevski zbor je pod vodstvom sposobnega Tovačovskega kmalu dosegel ugodno raven. Nastopal je na vseh pomembnejših slovanskih prireditvah in opravljal ne le kulturno, temveč tudi politično vlogo. V letu 1863 je sodeloval tudi pri ustanovitvi »Slovanske Besede« na Dunaju, ki je imela soroden, le še širši namen kot Slovansko pevsko društvo. Trudila se je za združitev vseh Slovanov in bila bolj politične kot kulturne narave; kljub temu je kulturna dejavnost v njej razvidno prevladovala.

Slovansko pevsko društvo bi moralo biti že glede na svoj naziv v vsakem oziru vseslovansko usmerjeno. Tudi kar se tiče koncertnih sporedov. Ti so k temu sicer težili, a so le

bili pretežno češki. Nekaj bržkone zaradi češkega vodstva, nekaj pa zato, ker vokalna produkcija pri slovanskih narodih na splošno še ni bila dovolj razvita in ne toliko obsežna, da bi lahko nudila ustrezen izbor. Skladbe, ki so jih pevci tega društva peli na »besedah«, dobro potrjujejo tako realizacijo sporedov.

Kako je bilo Jenku, ko je spremljal razkroj Slovenskega in rast Slovanskega pevskega društva, si lahko mislimo. Gotovo ne lahko. Tudi če je bil še tako razočaran, pa se zdi, da je bil toliko avtokritičen, da je spoznal prednosti Tovačoveškega in jih priznal. Kaže, da mu je bila stvar važnejša od osebnih občutij in je videl v Slovanskem pevskem društvu trdnega nosilca predvidenega poslanstva. Za upravičenost te domneve govorijo dobri odnosi, ki jih je pozneje imel s Slovanskim pevskim društvom in njegovim pevovodjo.

# PRVE SKLADBE

Hribarju je Jenko povedal, da je še kot gimnazijec v Ljubljani »zložil nekoliko slovenskih pesmi, katere so njegovi součenci popevali pod njegovim vodstvom«. Morda res, če se je dobro in prav spominjal, dokumentacije pa za to nimamo. Star je bil dovolj, da bi lahko skladal, v kompozicijski tehniki pa prav gotovo ne več. Če so sploh nastale, so bile te skladbe vokalne, njihov stavek pa precej neogljen. O tem, da bi v Trstu nadaljeval, kar naj bi bil začel v Ljubljani, ni nič znano. Ugibanja bi bila zaman, tako pa odveč tudi razmišljanje o njegovi tehnični pripravljenosti. Zanesljivo pa je začel Jenko skladati na Dunaju, ko je prevzel vodstvo zbora Slovenskega pevskega društva.

Še v 19. stoletju je na splošno veljala praksa, po kateri je bil zborovodja ali kapelnik in večkrat tudi moral biti še skladatelj. Skladb je primanjkovalo, ansambli, vokalni in instrumentalni, jih vselej niso imeli dovolj na voljo, razen tega pa so potrebovali kompozicije, ki bi bile primerne za njihove zmogljivosti in težnje. V mnogih primerih so jih komponirali njihovi vodje, ki so s tem imeli tudi jamstvo za izvedbo. Ta, recimo dolžnost, je bila potemtakem kar mikavna in tudi učinkovita. Dejstva, ki to potrjujejo, najdemo v vsem tedanjem evropskem, tudi v slovenskem glasbenem prostoru.

Ko so se formirala nacionalna gibanja, ki so si prizadevala za pridobitev samostojnosti še odvisnih evropskih narodov, se je pojavila tudi potreba po avtohtonih glasbenih kulturah. Te bi lahko pomembno sodelovale pri uresničevanju ciljev teh gibanj, v prvi fazi predvsem s petjem, ki bi



pomagalo širiti nacionalne ideje in buditi narodno zavest. Osnavljali so se vokalni ansambli, ki so se povsod hitro množili. Čedalje več jih je bilo. Že na samem začetku pa so naleteli na težave: skladb, ki bi jih želeli peti, posebno takih na zanosne, rodoljubne tekste, skoraj ni bilo ali so sploh manjkale. Tako so pevci morali segati po tuji, največkrat za namen neustrezni literaturi, in se od domačega, ne glede na kvaliteto, zadovoljiti s tem, kar je bilo na razpolago. Dolgo ta situacija seveda ni mogla trajati. Zahtevala je domače ustvarjalce, predvsem take, ki bi jih krepilo navdušenje za narodno stvar. Tako so se lotili skladanja pretežno ljubiteljski, ki so bili za to le malo ali nič pripravljeni in se brez te spodbude verjetno nikoli ne bi tako udejstvovali.

Sredi in na začetku druge polovice 19. stoletja je bilo tudi pri Slovencih nekako tako. Izvirna glasba se je šele rojevala, skladbe so bile redke in večidel skromne, izbirati ni bilo kaj. Ko je Jenko prevzel pevski zbor Slovenskega pevskega društva in razmišljal, kaj naj bi z njim naštudiral, se je moral ozreti še drugam, na primer v hrvatsko glasbo, ki pa, z izjemo Vatroslava Lisinskega, tudi ni bila kdove kaj boljša ali drugačna.

V takih okoliščinah in zaradi potreb svojega zbora je Jenko tako rekoč moral skladati. Če ni že prej, je začel s tem vsaj zdaj. Se pravi v letu 1858 ali 1859, kar se zdi še najbolj realno, ko je govor o njegovih prvencih. Konkretni pobudnik je bil pevski zbor Slovenskega pevskega društva. V tem času se je začelo sproščati v njem, kar mu je bilo dano po naravi. Obenem se je aktualizirala njegova težnja, da si pridobi vednosti, ki jih je zahtevala tehnika vokalnega stavka.

Jenko je začel komponirati. Vencajz je v že omenjeni »Spomenici (36) zapisal, da so pevci Slovenskega pevskega društva prepevali narodne, »pa tudi navlašč v to zložene pesmi Simon Jenkove, katere je uglasbljal Davorin«. Podobno beremo tudi pri Rakuši (prav tam, 157—158) in Hribarju (prav tam, 148). Po Vencajzu so prvič v javnosti peli Jenkovi skladbi »Pobratimija« in »Mornar« na »besedi« 13. maja

1860; po Rakuši se med prva Jenkova dela uvršča tudi skladba »Rojakom« (Hej, rojaki). Jenko je pridno komponiral, ob zborih oziroma četverospevih so nastajali tudi samospevi. Ob koncu 1860. leta je bilo skladb že toliko, da je sodil, da jih lahko izda v samostojni zbirki. Naznanil jo je v pismu uredniku »Slovenskega glasnika« Antonu Janežiču, ki ga je prosil, da priobči njegovo obvestilo. Janežič mu je rad ustregel (SG, 1861, 7) in pod Jenkovim tekstom zaprosil »vredništva vseh slovenskih pa tudi drugih slovanskih časnikov, da sprejmejo ta oglas in nabirajo v svojih okrajih zanj naročnike«. Želel je, »naj bi podpirali mladega umetnika vsi slovanski rodovi v izdavi njegovih pesem, ki so bile doslej vse, kar se jih je čulo, z največjo hvalo sprejete, kakor nam spričujejo poslednje slovenske 'Besede' na Dunaju«. Napoved iz januarja 1861 se je konkretizirala junija istega leta, ko je izšel Jenkov opus 1 z naslovom »Slovenske pesme za četverospev, samospev in glasovir«. Avtor jih je posvetil »Preuzvišenemu i Presvitlemu gospodu Dr. J. J. Strossmajer-u / utemeljitelju akademije jugoslovanske«, s čimer ni izkazal svojega občudovanja velikega, vseslovanski ideji predanega Hrvata, temveč tudi svoje lastno pripadništvo temu konceptu. Janežič je zapisal, da je ta zbirka »naj imenitnejša prikazen minulega meseca na našem slovstvenem polju« in da je »ena pesem lepša od druge, iz vseh nam veje nasproti zdaj milo zdaj krepko čist duh slovanski, ki nam čudno sega v serce«. Izrazil je upanje, da »se te prekrasne pesme kmalu udomačijo ne samo med nami Slovenci, ampak tudi med drugimi našimi brati, kar bo najlepša spodbuda mlademu umetniku, da nas v kratkem spet obdari z enacim izverstnim delom« (prav tam, 1861, 84).

Ta Jenkova zbirka je obsegala skladbe na besedila M. Vilharja, V. M. Špuna, F. Cegnarja, L. Tomana, F. Prešerna, F. Levstika in S. Jenka, se pravi pesnikov, ki so bili na Slovenskem aktualni in boljši ali najboljši ter so se nekateri prištevali k mladoslovenskemu gibanju ali z njim vsaj simpatizirali. Izbor mu je narekovala previdna premišljenost z vidika kvalitete in sorodnosti med pesnikovimi ter njegovimi občutki z namenom, da bi bila glasba in tekst čim

bliže. Po vsebini so bile te pesmi domoljubne (npr. Slovenka, Rojakom, Naprej, Pobratimija) ali lirične, prežete z duhom, ki je bil blizu preprostemu človeku (npr. Lipa, Dve utvi, Strunam, Na grobih). Njihova glasbena zasnova je bila nezahtevna. Harmonije so preproste, melodije prisrčne, forma dvodelna ali tridelna, samospevi kitični. Po stilu so bile te skladbe zgodnjeromantične. Po tej strani je imel njihov avtor, vendar samo deloma, pri Slovencih le dva predhodnika — če ne štejemo J. Tomaževca in A. Ipavca: Kamila Maška, ki je bil ob izidu op. 1 že mrtev, in Benjamina Ipavca, ki pa je šele začel komponirati in bil stilno nekje na prehodu iz klasicizma v romantiko. Zgledoval pa se najbrž ni pri nobenem od njiju. Za to je imel dovolj izvirov izven domačega skladateljskega kroga, ki pa je bil tako po kompozicijski tehniki kakor stilu že daleč naprej. A tudi od tam je lahko sprejel samo osnove, še huje, le elemente osnov. Ne samo zato, ker kaj več zaradi pomanjkljivega znanja ne bi zmogel, temveč tudi zaradi namena: njegove skladbe so bile za izvajalce, ki so šele nastajali, naj so bili zborovski ali solistični, in za poslušalce brez tradicije. Veliki preskoki bi bili nerealni. Ne v tej ne v oni smeri pogoji torej še niso bili dani. Jenku je bilo vse to dobro znano in če bi več zmogel, bi ravno tako moral upoštevati specifičnosti slovenskega glasbenega razvoja. Tako je moral ustvariti to, kar je predstavljal njegov op. 1. Zato so bile te njegove pesmi tako dostopne. Priljubile pa so se zaradi prijetnih melodij in svežih občutij, ki vejejo iz njih. Na slovenskih in slovanskih »besedah« so jih pogosto peli, skoraj ni bilo prireditve, na katerih bi se ne bile oglasile. Poslušalce so navduševale in osveščale, privlačile pa, gledano s širokega zornega kota, tudi umetnostno. Dunajski dopisnik Janežičevega glasila je na primer poročal, da je bilo leta 1862, ko so ob neki priložnosti peli Jenkovo »Strunam«, navzočih okrog »6000 lic iz vseh slovanskih plemen« in je bilo »geslo: en jezik, en narod« (SG, VIII, 36), čisto v skladu z nazori, ki so v tem času še obvladovali dunajske Slovane.

Že te Jenkove skladbe so bile dobrodošle Slovencem, naprednim in konservativnim, za »Novice« — nepodpisani

pisec je verjetno bil Bleiweis — »spletena kita najlepšega, izvirnega cvetja«. Ta, ki je poročal o njih, je dejal, da glede »muzične vrednosti, ktera tudi pri pesmah se presoja, moramo reči, da tudi najostrejša kritika bi jim celo malo očitati imela; gosp. Jenko kaže, da mu je slovnica muzična, kakor naš mojster Rihar generalbas imenuje, od konca do kraja znana. Po vsem tem živo želimo, da bi tudi Jenkove pesmi pot našle v versto naših pevcov in na klavir vsake verle Slovenke« (N, 1861, 228—229). Avtor tega zapisa očitno ni bil glasbenik, a je le zadel pravo, čeravno je pretiraval. Priznanje, ki ga je izrekel skladatelju, je bilo glede na aktualno situacijo slovenskega glasbenega ustvarjanja in zaradi odmeva, ki ga je imela v slovenskem svetu ta Jenkova glasba, na mestu. Bralci, ki so jo nekaj že poznali ter potem še bolje, so se strinjali, Jenku pa so bile take pohvale v spodbudo.

Prvi Jenkov opus priča o skladateljevem nagibu k slovenski ljudski čustvenosti, kar se tiče melodike, pa o njegovi širini, ki je bila zanj značilna tudi pozneje, ko jo je še individualiziral in poglobljal. Tudi v svojem op. 2. V njem se je naslonil na prvine slovenskih ljudskih pesmi in na umetno zložene napeve, ki so ponarodeli. Načrtoval ga je že v letu 1861, ko že beremo, da Jenko pripravlja »zbirko narodnih pesem slovenskih za glasovir za izdavo« (SG, VII, 23). Nazval ga je »Slovenske narodne pesmi«. Poklonil jih je »Slovenkam«, izšle pa so leta 1862. Komponiral jih je za klavir, z vidika kompozicijske tehnike preprosto, v primeri z op. 1 so te skladbe harmonsko in melodično nekoliko bogatejše. V tem, drugem opusu, je Jenko zbral pet skladb: »Bom šel na planince«, »Sinoč je slanica pala«, »Ko tičica sem pevala«, »Mila, mila lunica« (po napevu M. Vilharja) in »Kje so moje rožice«. Na podoben način je pozneje obdelal še nekaj ljudskih in ponarodelih motivov (Oj, blag večer je to, Bom šel na planince, Al' me boš kaj rada imela, Sijaj, sijaj solnčece, Gozdič je že zelen, Saj sem pravil mnogokrat).

Jenkovo zanimanje za ljudsko pesem in glasbo kaže, da je dediščino cenil. Znana mu je bila moč, ki jo je izžarevala na

ljudske množice. V njej je videl tudi vir za umetniško ustvarjanje. Vendar pri Slovencih ni bil in ni nameraval postati ideolog nacionalnega stila in zanj si ni prizadeval, tako kot si je pri Srbih K. Stanković in pri Hrvatih sprva Lisinski. Način, ki ga je uporabil za prirejanje ljudskih in ponarodelih pesmi, ni bil skladen s pojmovanji tedanjih nacionalnih kompozicijskih šol.

Skladatelj ustvarjalni zagon je bil močan, velika je bila tudi težnja, da bi čimprej izdal, kar je komponiral. O tem priča njegov op. 3, ki je izšel še v istem, 1862. letu. Naslovil ga je »Fr. Prešernove pesmi« in posvetil »preuzvišenemu gospodu Vil. Balabinu, ruskemu poslancu«. Gotovo ga je poznal, s posvetilom pa se mu je najbrž zahvalil za podporo, ki mu jo je le-ta dal in z njo omogočil natisk te zbirke.

V op. 3 je posegel po zahtevnih Prešernovih tekstih, kar so si pred njim že dovolili nekateri skladatelji (Flejšman, M. Vestova, Tomaževac, Kamilo Mašek), ki so nanje skladali zборе in samospeve, uspešneje le Mašek. Jenkove uglasbitve so bili samospevi. Pet jih je bilo, avtor jih je zložil na pesmi »Kam«, »Zdravljica«, »K slovesu«, »Strunam« in »Mornar«. Razen »Zdravljice« so te tekste komponirali tudi prej omenjeni avtorji. To, da si je, prvi, izbral tudi »Zdravljico«, pove, kako zavestno se je predajal uresničevanju svojega programa, ki ga je že prej izpričal s »Pobratimijo« in »Naprejem«, pozneje še z zborom »Mi vstajamo« na Aškerčevo besedilo.

Slovenske skladatelje je Prešernova pesem že zgodaj mikala. Sprva ji sicer niso bili dorasli. Ne zgolj zato, ker niso bili dovolj razgledani v tehniki komponiranja; v njihovih realizacijah je bil stavek preskromen, da bi lahko zadovoljil. Hkrati pa so bili kreativno mnogo preslabotni, da bi s svojo glasbo lahko izrazili to, kar je povedal pesnik. Samo dva od omenjenih oblikovalcev sta se rahlo, bolj tipajoče kot konkretno, približevala temu, kar bi bilo zaželeno, Mašek in Jenko. Maškove, med klasicizem in zgodnjo romantiko ujete uglasbitve, so bile po zasnovi sicer zelo

preproste, izrazno pa vendar toliko prepričljive, da je v njih že bilo moč čutiti neko, četudi samo daljno sorodnost z značajem Prešernovih pesnitev, tako na primer v »Nezakonski materi« in samospevu »Kam«, ki je bil najboljši v »Vencu slovenskih pesem dr. Fr. Prešern-a« (1859). Jenkove skladbe na Prešernove tekste so bile v primerjavi boljše. To, kar jih karakterizira nasproti Maškovim, se ne tiče toliko kompozicijske tehnike in forme; slednja je bila pri Mašku, čigar samospevi so bili v nekaterih primerih že prekomponirani, medtem ko Jenkovi dvodelni ali tridelni kitični in le izjemno s tendenco k prekomponiranosti, celo naprednejša. Tudi stilno ni mogoče govoriti o nekih vidnejših razlikah med obema skladateljema: Jenko je še ravno tako, obenem s primesmi klasicizma, usmerjen v zgodnjo romantiko, vendar bolj poudarjeno, izrazitejše kot Mašek. Kar ju značilno loči, kolikor gre za kompozicije na Prešernove tekste, pa je izraz. Ta je pri Jenku očitno širši in bolj ustrezna značaju te in one pesnitve; zdaj je liričen, potem spet dramatsko stopnjevan, kakor pač zahteva tekst, in malone vseskozi življenjsko napet. V samospevu »Strunam«, ki se je kmalu prikupil, občutimo intimno vzdušje, v samospevih »Kam« in »Mornar« rastočo silo, ki jo poudarjajo dokaj bogate harmonije in zajetne melodične linije, v »Zdravljici« podjeten zanos. V teh samospevih Jenko ni zrasel samo nasproti svojim predhodnikom, ampak tudi v dimenzijah svojega lastnega razvoja. V tej zvezi naj dodam, da je Jenko nekatere od teh in še druge svoje skladbe, priredil za razne možnosti. Zato so lahko iste kompozicije služile za različne izvajalne namene, isti teksti so z isto glasbo mogli hiti četverospjevi, moški, ženski in mešani zbori, tudi samospevi, ti seveda prilagojeni zahtevam te forme. Tako je skladatelj ravnal zaradi razmer, ki povsod niso bile enake: tu so bili pevci, tam pevke, ponekod oboji, v večjem ali manjšem številu, ob teh še amaterski solisti. Jenko je s tem zadovoljil potrebe, obenem pa omogočil hitrejše in večje širjenje svojih skladb, ki so tako na Dunaju kot v domovini doživele velik odziv. Njegovi predhodniki in sodobniki, ki so ostali v glavnem omejeni na domača tla, se s tem niso mogli pohvaliti.

Tudi te samospeve je slovenski tisk sprejel nadvse pohvalno. Poudaril je, da se je skladatelj »lotil takih kompozicij, ki so nam že priljubljene po drugih skladateljih«, kar da je »znamenje krepke zavesti njegove« (N, 1862, 424). Zapisal je, da je Jenko »sloveči slovenski skladavec« in pripomnil, da bo tudi to novo delo »vsim Slovanom spričevalo slovensko bistrournost« ter da je jamstvo za »ime skladateljevo, ki slovi že po vseh slovanskih deželah« (SG, 1863, 28).

Očividno se je Jenko svojega pomena kar precej zavedal, sicer ne bi tao rekoč hkrati izdal kar treh svojih zbirk. V teh letih, med 1858 in 1862, pa je zložil še več drugih skladb, ki so bile natisnjene pozneje. Tako na tekst Simona Jenka »Molitev« in »Slabo sveča je gorela«, in »Tiho luno«, v kateri je glasbeno izvrstno upodobil ljudski ton; besedilo ji je napisal Leon Engelman ter pod psevdonimom Nožarjev z nazivom »Domočutstvo« priobčil v letu 1860 (N, 1860, 355). Jenko jo je uglasbil še istega leta. Bila je za mešani zbor in četverospjev, prvič pa jo je pel zbor Slovenskega pevskega društva. Karakteristična je tudi »Molitev«, ki se po tekstu in glasbi uvršča med programatično govoreče skladbe in jo je najti z različnimi nazivi (Slovanska, Slovenska, Slavenska himna). Skladatelj jo je napisal za moški zbor, njen stavek je po tehnični strani dober, izraz pa navzlic patetičnosti svež in iskreno prepričujoč.

Svoje dunajsko bivanje je Jenko temeljito izkoristil. Uspel je kot zborovodja, četudi ne z zaključkom, ki ga je morda pričakoval drugačnega. Še bolj pa je uspel kot ustvarjalec. Neutrudno je skladal, v vokalu je iz zbora šel v samospjev, odtod pa še h komponiranju za klavir, dasiravno njegov dunajski zbor ni potreboval ne samospjevov ne klavirskih del. Pa se očividno ni hotel omejiti na zbor. Želel je doseči več in tako je vedno bolj širil področja svojega skladanja. Gotovo ne zgolj zato, da bi zadovoljil svoje nagibe. Vedel je, kaj manjka v slovenski glasbi, česa ni v obilici in kaj potrebuje pomnožitve. Hotel je, da bi se slovenska glasba razvijala v raznih smereh. Sprva je še bil zadržan, šele uvajal se je. Nato pa je videl, trdnejši v znanju, kako se le-to

sicer preprosto, a vendar na dostojni ravni, preлива v stvarnost. Postal je podjetnejši. Hitel je, da bi nadoknadil, za kar je menil, da je zamudil. Druga za drugo so nastajale pesmi vse tja do klavirskih upodobitev tega, kar se je nabralo v njegovem čustvenem svetu. Navzlic zamudi je še mlad zaslovel. To pa ne govori samo o njegovi rasti in stopnjujoči se vrednosti njegovih skladb, ampak tudi o njegovi predanosti slovenskemu in slovanskemu konceptu. Umel mu je z glasbo vliti še večjo učinkovitost, pomagal ga je vsaditi na tleh svoje domovine in celo zunaj njenih meja. Po tej strani je morda treba dati njegovi storitvi tega časa kar prvo mesto.



# PESEM ZA MNOŽICE

Svojo zavzetost za narodno stvar je Jenko še posebno izpričal z uglasbitvijo teksta »Naprej«, ki s tega vidika zasluzi izjemno pozornost. O tem, kako je nastala ta skladba, obstaja vrsta verzij, ki se v posameznostih med seboj razhajajo; ta in ona zveni skoraj kot legenda.

Najbolj zanesljivi so v tej zvezi seveda podatki, ki jih je petdeset let zatem navedel Jenko sam, čeravno je obenem res, da se v tako dolgem presledku marsikaka podrobnost lahko tudi zamegli in se pripovedovalcu zazdi, da je bilo nekaj, česar v resnici sploh ni bilo.

Gojmir Krek je v »Novih akordih« zapisal, da si je uredništvo, to je on sam, 3. marca 1910 usodilo opozoriti »mojstra Jenkota na dejstvo, da praznuje slovenska glasbena zgodovina dne 15. maja t.l. petdesetletnico naše veličastne himne 'Naprej'«. Naprosilo ga je, naj bi za »Nove akorde« napisal »majhen članek o tem, kako se je rodila pesem (besedilo) in glasba naše marseljeze«. Ob tej priložnosti je urednik izrazil željo, da bi iz avtentičnega vira zvedeli, »ali ima Stritar prav, ki pripisuje prvo misel tudi glede teksta« Jenku. Kmalu nato, 9. marca, je Krek od Jenka že dobil zaželeni članek in ga priobčil v celoti (NA, IX, 17—18), čeravno je pisec vanj vključil tudi biografske podatke, ki uredništva niso zanimali. Poudaril je, da je »genesis naše himne tako značilna, da je vredno jo fiksirati na širši način, kakor je to bil storil Stritar s svojima gori omenjenima, prav skritima opazkama«.

Iz opisa, ki ga je posredoval Jenko, sledi, da je »Naprej« komponiral 16. maja 1860. Prej je pri neki priložnosti pro-

sil Simona Jenka, da »bi zložil pesem, katera bi bila pripravna za koračnico, da se poje pri izletu«. V nadaljevanju je navedel, da je čez nekoliko dni dobil »od prerano umrlega Simona 'Naprej'. Poskušal je večkrat, da jo komponira, ali ni mogel najti melodije, katera bi odgovarjala tekstu. Ves trud je bil zastonj«. Popoldne 16. maja pa je šel v Baderjevo kavarno, ki je bila blizu vseučilišča. »Tukaj je začel čitati staro 'Presse', ki je v podlistku napadala in grdila slovenski narod načinom, kateri je bil svojstven temu slovenstvu vedno sovražnemu listu.« Ta članek ga je tako »razsrdil, da je vrgel ta list stran in šel iz kavarne«. Na ulici je začel naenkrat »peti tiho v sebe 'Naprej zastava Slave!'«, se ustavil in ves začuden dejal: »Glej! tako dolgo sem se brezuspešno mučil, da bi dal napev tej pesmi, a sedaj v moji razburjenosti vsled Prešine grdnje na slovenski narod našel sem nenadoma napev pesmi: 'Naprej zastava Slave'.« Šel je v Prater in v gostilni »Zum Hirschen« napisal to pesem »tako, kakor se še danes poje« (NA IX, 17—18).

Ko je omenil izlete, je Jenko verjetno mislil na te, ki so jih prirejali slovenski visokošolci v okviru Slovenskega pevskega društva, in tedaj že drugič se ustanavljajočega akademskega društva »Slovenija«.

Tomo Zupan je v svojih zapiskih pustil sporočilo, da mu je pravil »Šmonca«, tako so po domače klicali Simona Jenka, da je Davorin Jenko zahteval od njega besedilo za koračnico z besedami: »Ti, Šmonca, spesni mi en marš. A to osebno in ne v družbi.« Stritar ve povedati, da se je Simon Jenko lotil tega dela, da bi ustregel Davorinu, vendar »pesem prècej prvokrat ni imela take podobe, kakršno je potreboval skladatelj. Posvetovala sta se, delala in prenavljala sta skupaj, dokler ni bila stvar dovršena tako, da sta bila sama z njo zadovoljna, kakor pozneje vse občinstvo« (prav tam, 351). Po tej stilizaciji je bil torej Davorin Jenko ta, ki je dal pobudo za tekst in tudi sodeloval v izdelavi njegove končne oblike. Če je bilo temu res tako, je bil »Naprej« rezultat obeh Jenkov. Dragotin Lončar je menil, da je bila ta pesem klasičen dokaz slovanstva Simona Jenka (Sodobnost, 1935, 590 ss.), kar velja tudi za Davorina Jenka in

SM 1526

SLAVJANOM

NAPREJ ZASTAVA SLAVE!



SLOVENSKA PESEN

SLOŽIL

DAVORIN JENKO

TRANSKRIPCJA

za

GLASOVIR

iz

Op. 1.

lastnina skladateljeva

Cena 80 kr.



njegovo uglasbitev. Sodelovanje teh dveh istega priimka, ki si nista bila v sorodu, je bilo izraz njunega dolgega prijateljstva, pa v bistvu enake orientacije; oba sta bila pristaša mladoslovenskega gibanja.

Kaže, da se Stritar ni motil, ko je dejal, da »Naprej« zdužuje imeni Simona in Davorina Jenka. Sam tekst pa najbrž ne bi nikoli imel takega pomena, kot ga je pridobil z uglasbitvijo. Ko je bil leta 1860 objavljen (SG, 6), je bila sporna ali vprašljiva beseda »slave«, ki je bila z malim »s«; za njen smisel, za to, kako naj bi jo razumeli, je bila ta raba nasproti tisti z velikim »s« vsekakor zelo važna. Simon in Davorin Jenko sta nemara hotela drugo varianto, a si tega zaradi tedanje politične situacije nista upala, morda je taisti razlog vodil urednika. Kako je bilo v resnici, kakšen pomen naj bi šel tej besedi, ni mogoče definitivno odločiti, zanesljiv podatek za obrazložitev manjka. Navsezadnje pa to ni niti tako pomembno. Slovenske množice so razumele »Naprej« tako, kakor je prijalo njihovim občutjem in željam, tudi »slavo«. Bil jim je glasnik dobe, ki se je napovedovala Slovincem po prvih uspehih narodnega gibanja, pomenil jim je narodno himno, slovensko marseljezo, kot je dejal Fran Levec in za njim ponovil Krek. Javnost, se pravi njen slovansko usmerjeni del, je mali »s« spremenila v veliki, ki je dal besedi drugačen zven in jo poudaril. Glonar, za katerega je bila prej omenjena izvirna objava »Napreja« po naslovu brezbarvna, je smatral, da je Simon Jenko proti temu molče in brez uspeha protestiral, tudi objava te pesmi v natisku njegovih pesnitev iz leta 1865 ni pomagala.

»Naprej«, za katerega je Ivan Grafenauer dejal, da je bila ena najlepših in najzrelejših pesnitev svojega mojstra, je bila Slovincem že brez glasbe več kakor budnica. Z glasbo pa je še občutno pridobil, zlasti v prvem delu, ki je bil dejansko jedro in na katerega se je omejila poznejša praksa. Sprva je bil čvrst, nato v triu liričen. Za izvajalce, pevce in instrumentaliste, ni bil zahteven, široke ljudske plasti je impresioniral. Kar neverjetno je učinkoval, ne samo zaradi teksta in kompozicijskih sredstev, ki jih je uporabil

Jenko, temveč tudi in predvsem zavoljo tega, kako je z njimi govoril, kaj je glasbeno povedal. To pa je bilo tisto, kar je potreboval slovenski človek, da bi se krepil v boju za svojo neodvisnost.

Slovenski študentje so »Naprej« kmalu peli. Vencajz je pisal, da je nekaj večerov zatem, ko se je »rodil«, »naša četa« spet sedela »v priljubljeni gostilni 'Zum goldenen Sieb'. V kratkem so si pesem priučili: mahoma po krajšem odmoru zagrmi pesem, kakor grom trobente zabučí glas 'Naprej zastava Slave'«. Zborovodja je bil sam Jenko, kot pevec ga je posebno podprl Ivan Meden, ki se je pozneje prizadevno udeleževal v pevskem delu ljubljanske Glasbene matice. Tokrat je bila izvedba »Napreja« bolj intimna, v ozkem krogu pevcev Slovenskega pevskega društva. Javno pa ga je to društvo predstavilo 22. oktobra 1860. Viri pripovedujejo, da je navdušil, naravnost elektriziral občinstvo, tako da ni bilo odobravanja ne konca ne kraja. Nato se je naglo razširil med Slovenci in postal ljudska pesem v pravem in polnem pomenu besede, pesem za množice. Jenko je dejal, da so ga tudi drugi slovanski narodi »brzo sprejeli« in se je med njimi udomačil ravno tako kot pri Slovencih. Posebno »Čehi in Hrvatje niso pozabili pri slavnostnih prilikah na to navduševalno himno. Pruske vojne muzike so jo pri vhodu in izhodu iz Češke 1866. leta svirale, a ruske vojne muzike pri vhodu v Plevno, Sofijo in Kars« (prav tam, 18). Hribar, ki je bil v sedemdesetih letih v Pragi, pravi, da je bil pogosto priča splošnemu vzhičenju in prisrčnemu odobravanju, kadarkoli je godba zaigrala »Naprej«.

Najpomembnejši je bil »Naprej« kajpak za Slovence, kmalu si je pridobil značaj nacionalne himne. Po Vencajzu je bil, ker je podžigal k izražanju narodne zavesti, za nekaj časa celo prepovedan, vendar ni manjkal na nobeni narodni prireditvi. Gradivo o tem izdatno priča. Peli so ga na primer 6. februarja 1861 na »Vodnikov dan«, proti koncu tega leta, 24. novembra, na prvi »besedi« ljubljanske Narodne čitalnice, na Vodnikovi proslavi v Gradcu leta 1862, na »besedi«, ko so 16. februarja 1862 odprli Čitalnico v Celju,

marca 1862 v Tolminu in septembra tega leta v Vipavi, kjer je »dolga rajda dragih sosedov naših, prepevaje Jenkov 'Naprej', korakala za goriško zastavo«, oglasil se je, ko so januarja 1864 odprli Čitalnico v Celovcu. In tako dalje. Njegove izvedbe so se vrstile skoraj neprekinjeno druga za drugo skozi desetletja. Z njim so Slovenci začeli in zaključevali »besede«, tabore in druge množične nastope. Tudi pisali so mnogokrat o njem. Ne morda tako, da bi ga hoteli vrednotiti po umetniški strani. Enako kot množice je pisce zanimal njegov učinek, velik vpliv na razpoloženje, na kipenje nacionalnih čustev. Ko ga je pel pevski zbor ljubljanske Čitalnice, ki ga je tedaj vodil Anton Nedvəd, beremo, najbrž izpod Bleiweisovega peresa: »Kdo pač ne pozna te pesmi, ki slovi že daleč po svetu? Al če povemo, da je današnji kor (naših tenorov in basistov in drugih) tako mojstersko zapel to narodno budnico, da lahko rečemo, da morebiti še nikoli in nikjer ni bila tako navdušeno prepevana, bojo naši bravci lahko zapopadli veselje, s katerim je bilo to petje sprejeto, in ktero se ni pred vleglo, da so nam jo junaki pevci še enkrat zapeli« (N, 1861, 397). »Naprej« je poslušalce navdihnil »z živim ognjem« (N, 1862, 69), oznanjal je nacionalni boj ne glede na različne programe, ki so jih zastopale posamezne smeri v slovenskem nacionalnem, političnem in kulturnem življenju. Tedanji veljaki, voditelji in buditelji, so ga za svoje namene uporabljali z uspehom.

Največja vrednost »Napreja« je očitno bila v lastnostih, ki so bile zunaj umetnostnih vidikov, vselej, kadar je bil govor o njem, jih omenjajo na prvem mestu. Seveda pa je zanimal tudi glede na glasbeno zasnovo. Kot tematično gradivo je služil raznim skladateljem. Uporabila sta ga na primer Benjamin Ipavec in Miroslav Vilhar, slednji v skladbi »Polka française«, ki je izšla z naslovom »Naprej« (1863). O njegovi popularnosti izven slovenskih meja priča tudi to, da ga je hrvatska skladateljica Ernestina Zdenczay delno vključila v svojo skladbo »Pastourelle«.

Ob svoji petindvajsetletnici je »Naprej« doživel angleško izdajo. Tekst Simona Jenka je prevedel angleški publicist

Alfred Lloyd Hardy s sodelovanjem Slovenca Andreja Jurtele, ki je bival najprej v Parizu, Londonu in Oxfordu, nato pa se v Stavropolu in Vladivostoku udejstvoval kot učitelj nemščine, francoščine in angleščine. S Hardyjem ga je seznanil W. Morfill, predavatelj slovanskih jezikov in literatur na oxfordski univerzi in član Slovenske matice v letih 1883—1909. Z angleškim in izvirnim tekstom je bil »Naprej« natisnjen s tole naslovno stranjo: Naprej zastava Slave! / (Withs Slava's Banner, forwards!) / the Slovenian National March, / or Patriotic Chant of the Slovenes, / the South-Slavonic people of the / provinces of / Carniola, Carinthia, Styria, and Istria, & c., / in the Austrian Empire. / The Music by the Slovenian composer / Davorin Jenko / The Words by the Slovenian poet / Simon Jenko. / Re-arranged as a solo per Pianoforte; / with interlinear English version / by Andrej Jurtéla and Alfred L. Hardy. / London: 1885.

V tej izdaji je bil »Naprej« prirejen za klavir, v tem načinu ga je naredil njegov avtor že mnogo prej.

Slovincem je bila angleška izdaja »Napreja« v veliko zadovoljstvo, češ da bodo sedaj tudi Angleži »mogli uživati prekrasno skladbo našega Davorina Jenka«, seveda po Hardyjevi zaslugi, ki se uvršča »v tisto malo, ali častno vrsto tuje deželnih mož, kateri se z izvrstnim peresom svojim pred Evropo potezajo za sveto stvar Slovanstva« (Slovan, 1885, 107). Angleški tekst se je dobro ujel z glasbo, kar je po trditvi Nika Zupaniča pripisati prevajalčevi glasbeni nardarjenosti, ki bi jo naj bil podedoval po očetu (SN, 1922, 161). Jenko je imel angleško izdajo kmalu v rokah. Poslal mu jo je Hardy, skladatelj se mu je zanjo zahvalil s pismom v slovenskem jeziku; kaže, da je to bilo nekje v aprilu ali na začetku maja 1885, ko jo je Hardy poklonil tudi Pavlu Turnerju — »With the kind regards of A.L. Hardy. 9th May 1885«.

Londonska izdaja je za zgodovino »Napreja« vsekakor značilna. Zato, ker govori o njegovi priljubljenosti, o veljavi, ki si jo je pridobila ta skladba tudi v širšem evropskem



*Eni se ne more razgledati  
na svet brez nas*

# NAPREI ZASTAVA SLAVÉ !

(WITH SLAVA'S BANNER, FORWARDS !)

the Slovenian National

March,

or Patriotic Chant of the Slovenes,

the South-Slavonic people of the

provinces of

Carniola, Carinthia, Styria, and Istria, &c.,

in the Austrian Empire.

---

The Music by the Slovenian composer  
DAVORIN YENKO:

The Words by the Slovenian poet  
SIMON YENKO.

Re-arranged as a solo for the pianoforte;  
with interlinear English version

by ANDREJ JURTELA and ALFRED L. HARDY.

LONDON :

1885.

---

---

Alfred Lloyd Hardy s slovenskimi Slovenci Andreja  
Jureta, ki je bil najprej v Parizu, Londonu in Oxfordu,  
kjer pa se v Stavropolu in Vladivostoku učil kot  
učitelj nemščine, francosčine in angleščine. S Hardyjem ga  
je seznanil W. Morill, predavatelj slovenskih jezikov in  
literature na oxfordski univerzi in član Slovenske matice v  
letih 1884-1909. Z angleškimi in izvirnimi teksti je bil

prostoru. Pa tudi zaradi tega, ker je bil Hardyjev prevod najstarejši iz slovenske literature v angleški jezik.

Ob petdesetletnici »Napreja« je filolog Davorin Beranič načel vprašanje, ki prej menda še nikomur ni zaposlovalo misli in bi o njem najbrž nihče ne bil pisal, tudi če bi ga morda vznemirjalo. »Naprej« je bil tako rekoč nedotakljiva narodna svetinja, ki je sleherni dvom, kakršnekoli že narave bi bil, malone izključevala. Beraniča pa to ni motilo. Te skladbe se je lotil kritično in trdil, da je na oblikovanje »Napreja« vplival neki napev, ki ga je našel v zbirki Jerneja Dolžana ter se začne s tekstom »za kruha sem jo prosu, pa saj mi ga ne da«. Prva dva takta tega napeva sta ista kot prva dva takta »Napreja« brez predtakta in če bi obrnili tretji takt napeva iz omenjene zbirke, bi ga spet vsaj delno lahko primerjali s tretjim taktom »Napreja«. Pisec je seveda predpostavil, da je bil ta napev Jenku znan, saj bi sicer med njim in prvimi takti »Napreja« ne mogla biti nobena zveza. Menil je, da se je z »Naprejem« porodila »v oni srečni uri na novo melodija, ki jo je naš narod mogoče pel že stoletja«. S tem je pripisal Jenkovi zasnovi in tako »Napreju« ljudsko predlogo ali vsaj inspiracijsko vlogo pesmi, ki naj bi bila ljudska z dolgo tradicijo. Vendar Jenku ni nameraval vzeti zasluge za to »rojstvo«. Svoj zapis je takole sklenil: »Slovenska duša je zavalovila v onem svečanem treutku v našem Davorinu, rodila je slovensko melodijo, ki ji ni treba gladiti pota v slovenska srca« (NA, IX, 31).

S tem zapisom je Beranič spodbudil še druge k razmišljanju o izvirnosti začetnega motiva »Napreja«. Skladatelj Franc Kimovec je v tej zvezi objavil napitnico z besedilom »Prjatu, kod si hođu, prjatu, kjé si biv? Tam gori na planincah sem tičice loviv«, ki jo je pèto slišal v cerkljanski župniji na Gorenjskem, tam torej, kjer je bil doma Jenko. Že kot deček jo je poznal. Ko je leta 1889 prišel v ljudsko šolo v Kranju, je tam, tako pripoveduje, slišal skoraj enak napev z besedilom »Napreja«, a se tedaj še ni zavedal, da gre v primerjavi z omenjeno napitnico pravzaprav za en in isti napev. Do tega spoznanja je menda prišel šele v

Ljubljani, bilo je nekje v 1895. ali 1896. letu. Kimovec je še zapisal, da mu je isto misel nekoč izrazil tudi skladatelj Andrej Vavken, ki da je tudi menil, da je začetek »Napreja« povzet po ljudski pesmi. Kimovec se je še skliceval na dve stari pevki iz cerkljanske fare, ki sta mu zapeli to, namreč ljudsko pesem. Iz vsega tega je sklepal, da se je ta napev pel še preden je nastal »Naprej«, saj ni mogoče, da bi bila ljudska pesem povzeta po umetni, ampak samo obratno, češ »vir naše narodne himne« je iskati »v narodni pesmi, ki je bila razširjena v isti župniji, kjer je slavni nje komponist zagledal luč sveta«. Kot že Beranič je tudi on hotel dopovedati Jenku, da s tem njegovo »očetovstvo« pri »Napreju« ni prizadeto. Dejal je, da je po njegovi »misli v veliko čast skladatelju, da je v trenutku navdušenja nehote nekako intuitivno iz naroda povzel izraz svojemu močnemu čustvu in je ta izraz obdelal, izklesal, mu pridejal lep okvir, v narodnem duhu izrezljan. Skladatelj bržkone ni mislil na ono narodno zdravico: spontano se mu je na podlagi vzvišene umetniške inspiracije narodni motiv modificiral v slovesno himno, ki je razvnela srca v težavnih bojih za slovensko ljudstvo« (Slovenec, 1910, 252).

Jenko se ni strinjal ne z Beraničem ne s Kimovcem. Odgovoril je temu in onemu, češ da mu omenjena napeva sploh nista znana in tako nobenega od njiju ni mogel uporabiti v »Napreju«. Piscema je zameril, da ga po krivici sumničita plagiata, Kimovcu še to, da se je skliceval na Vavkna, ki bi ga, če bi bilo res, za kar ga je Kimovec navedel, gotovo kdaj opozoril, saj sta bila dolga in dobra prijatelja (Slovenec, 1910, 11. 11., št. 257). Polemično razpoloženi Kimovec ni molčal. Svoje prve trditve je ponovil in podkrepil še s podatkom, da je pesem »Prjatu, kod si hodu«, kakor se je pela na cerkljanskem področju okrog leta 1880, že takrat veljala za staro. Zavrnil je Jenkovo misel, da mu je hotel očitati plagiatorstvo. Trdil je, da more ljudsko pesem uporabiti vsakdo, kar da je tako in tako težnja nekaterih glasbenih krogov. Če je to storil tudi Jenko, mu je to v prid, na to je lahko »ponosen in si v čast šteje« (prav tam, št. 293). Jenko pa se s tem pojasnilom ni sprijaznil. Bil je trdovraten — kot Kimovec, in je vztrajal

pri svojem. Omenil je pismo, v katerem mu je 13. novembra 1910 pisal njegov nečak Josip Jenko, da je med 1860 in 1870, ko je on hodil v cerkljansko šolo, »Naprej« bil znan v Cerkljah in se je tam pel. Njegov učitelj je bil »rajni Vavken, ki je bolj odrasle šolarje Vaš 'Naprej' učil. To pesem so jeli prepevati po cerkljanski župniji mali in odrasli ljudje«. To pa govori za Jenkovo tezo, da je nastal napev pesmi »Prjatu, kod si hodu« po njegovem »Napreju« in ne obratno; podpira jo navedba Josipa Jenka, da pesmi »Prjatu, kod si hodu«, ni »slišal nikoli ne v Dvorjah in ne v sosednjih vaseh cerkljanskih«. Le-ta je še dodal, da Vavken »ni le šolarje, ampak tudi svoje pevke in pevce Vašo pesem 'Naprej' učil, in sicer kmalu nato, ko ste jo bili zložili«. V nadaljevanju je še povedal, da ni »nikoli slišal, da bi bil Vavken kedaj rekel, da je Vaša pesem 'Naprej' posneta po kaki narodni pesmi, nasprotno mi je rekel, da je pesem 'Naprej' nekaj izvanrednega in da se enaka pesem ne sliši v cerkljanski fari, pa tudi sploh nikjer« (Slovenec, 1910, št. 297).

Kakor za vse drugo se v tej zvezi vprašujemo tudi za vernost in tehtnost teh navedb, ki jih ravno tako ne moremo obiti.

Poslej se Jenko o izvornosti »Napreja« oziroma njegovih prvih taktov ni več izjavljal, zanj je bil »njegov umotvor«, »plod hipnega navdušenja«, kot beremo v beograjskem tisku (Tribuna, 1910, št. 3). Pač pa je to vprašanje ob polstoletnici te skladbe zanimalo še druge glasbenike. Tudi Kreka, ki ga je sprožil z objavo Beraničevega zapisa in to naknadno pojasnil tako, da se je »suho dejstvo sličnosti« pravzaprav »moglo in moralo zabeležiti, ker je zanimivo in važno«. Dodal je, da če »bi se pa bili zadovoljili z ugotovitvijo golega fakta, bi bil marsikdo po pravici domneval, da hočemo — kakor je to neutemeljeno in v naše obžalovanje tolmačil Jenko sam ('Slovenec' števil. 257 z dne 11. nov. 1910) navzlic epilogu — skladatelju res očitati plagiatorstvo. Da tako insinuacijo preprečimo, smo ohranili tudi končni stavek, ki izreka približno isto, kar je Kimovec na označenem mestu izrazil«. V nadaljevanju je poudaril,

da »če je Jenko Beraničev članek vendar napačno razumel, pač dotičnega stavka ni dovolj pazljivo čital, pa tudi ne uvaževal dejstva, da je bil ravno urednik našega lista ona oseba, ki je misel sprožil, naj se petdesetletnica himne primerno slavi, kar bi se pač ne bilo zgodilo, če bi odobral trditev, da je himna plagiat« (NA, X, 3). Zato je smatral Krek za potrebno, da se še sam dotakne Jenkovega »Napreja«. Razčlenil je Beraničeve in Kimovčeve navedbe in trditve. Za prve je sodil, da so v skladu z znanstveno metodo, za sklepa pa, da sta le dve hipotezi, ki jima manjkajo striktni dokazi. Zatem je razpravljajal o vprašanju, ali prvotna ideja nastaja v narodu ali v fantaziji posameznega človeka, in o skladateljevem pristopu k tej ideji, v tej zvezi pa pojasnil bistvo citata, plagiata in reminiscence. Po skrbni analizi obstoječega gradiva sledi po njegovem, da »sta bila izreka obeh pisateljev prenagljena, četudi skladatelja nikakor ne žaleča, temveč nasprotno povzdigujoča«. Prav je dal skladatelju, da se »brani proti domnevi, da je prva misel nastala v narodu«, ker je mnenja in prepričanja, da gre njemu samemu prioriteta. Postavil je možnost, da je narod prevzel njegovo duševno lastnino, a obenem ni izključil, da je bilo obratno, vendar bi v tem primeru morala pisca »še najvestneje preiskavati, ali imamo opravka s citatom ali z reminiscenco ali celo s plagiatom«. Ob koncu svojega sestavka je Krek zaželel, naj Jenko »ne zameri tega, da smo se približali njegovi in — naši himni z operacijskim nožem«. Po njegovem »še nimamo danes niti najmanjšega povoda, da bi ne zaupali njegovi besedi ali da bi kratili njegovo slavo. Če smo se sploh še pečali s tem predmetom, se je to le zgodilo, da bistrimo pojme in konstatujemo, da ne samo naše čustvo, temveč tudi hladna znanost ne očitata slavljencu ničesar« (NA, X, 2—3).

Če tehtamo te tri prispevke, ki so bili napisani o »Napreju«, se zdi, da bi Kimovčev najprej zaslužil nadaljnjo raziskavo, seveda v primeru, da bi bil podan zanesljiv dokaz za postavljeno trditev. Najstvarnejši pa je zagotovo bil Krekov zapis, v katerem je poskušal avtor kar se le dà objektivno pristopiti k reševanju problema, ki se še bolj zaplete, če se ozremo še za nekaterimi drugimi viri.

Temu je po svoje prispeval že Krek, ko je objavil neko zborovsko skladbo Alfreda Dregerta (op. 146, št. 3; NA, XII, 14), ki je nastala po letu 1860. Napev tega zbora se v prvem in deloma še v drugem taktu ujema z začetkom »Napreja«. Kamilo Mašek je v prvem letniku svoje »Cäcilie« (1857/58) objavil »Kurzes Vorspiel mit Nachahmungen zum Credo, zu den 'Hier liegt' von M. Haydn«, kjer se začetni predtakt s prvim delom drugega takta sklada z začetkom »Napreja«. Tudi prva dva takta neke Schubertove pesmi (op. 118, št. 4) sta skupaj s predtaktom popolnoma enaka s tistima v »Napreju«, celo v isti tonaliteti sta; avtor jo je napisal leta 1815, torej davno prej kot Jenko svoj »Naprej«. Stanko Premrl je to Jenkovo pesem primerjal z Riharjevim napevom »Zveličar naš je vstal iz groba« (CG, 1914, 143); če iz njega odstranimo nekatere tone, bi spet našli enakost z začetnimi takti »Napreja«, ki je precej mlajši — Rihar je svojega priobčil v zbirki »Vishe za druge bukvice svetih pesmi« (1844). Premrl se je oprl na Jenka, ki je navedel Riharja kot nekakega 'svojega mentorja ali celo učitelja; menil je, da je avtor »Napreja« gotovo »to Riharjevo pesem večkrat slišal, in bi ne bilo prav nič čudno, da se je ta slovesni napev vzbudil v njegovi duši, ko je iskal napeva za svoj 'Naprej'«. Dejal je še, da ni dokazano, da bi bil začetek »Napreja« vzet iz ljudskega napeva, temveč je zelo verjetno, da je Jenko glavno témo svoje himne podzavestno zložil pod vplivom omenjene Riharjeve pesmi.

Če bi še naprej iskal primere, ki so enaki z začetkom »Napreja« ali si z njim podobni oziroma sorodni, bi jih v glasbeni literaturi lahko našli še veliko. Isti skok z izhodiščnega tona za kvarto, nato nadaljevanje v sekundnem zaporedju, poleg tega isti ali adekvatni tonovski način, ki strukture v bistvu ne spremeni, vse to je pogosto v skladbah številnih avtorjev ne glede na to, ali so bile zborovske ali pa iz kake druge kompozicijske zvrsti. Kvarta je veljala za izraz zanosa, poguma, drznosti, ta interval je po tedanji miselnosti v sebi nosil nekaj krepkega, močnega; tudi sleditev v sekundah ni bila nič nenavadnega.

Vsega tega Jenko ni le poznal, tako je očitno tudi občutil. Da je oblikoval svoj »Naprej« tako, kakor ga poznamo na njegovem začetku, ni potreboval tujih zgledov in vplivov katerekoli že omenjene ali še kake druge skladbe bolj ali manj znanega avtorja in tudi ne ljudskih napevov. Zato kaj lahko razumemo, da je ugovarjal Kimovcu. Domneve in trditve o povzemanju ali prevzemanju iz tujih virov so ga navkljub hvalnicam boleče prizadele. V najboljšem primeru so bile sporne, če že ne kar nesprejemljive in nedokazljive. Zakaj?

Najprej zavoljo tega, ker so pisci, ki so iskali enakost ali podobnost s tujimi primerki, le-to navajali samo za začetek »Napreja«, ne pa tudi za njegovo nadaljevanje. Toda tudi že to je kalilo izvirnost te skladbe, najsi so tako razlago še tako zavračali; vzbujalo je sum, ki bi se lahko sprevrgel v dvom, kateri bi veljal za vprašanje izvirnosti ali bolje neizvirnosti celotnega »Napreja«. Tudi to ne bi bilo pretresljivo, če bi bil »Naprej« samo ena med mnogimi Jenkovimi skladbami, pesem, ki bi ji ne šla, lahko bi rekli, izjemna vloga. A ni bil. Bil je pesem, ki je Slovencem že pol stoletja pomenila mnogo več, narodno himno.

O vprašanjih in možnostih razlage, ki jih je postavil Krek, so v evropski glasbeni literaturi razpravljali že mnogo prej, od takrat, ko je kritična misel vodila k primerjalno pogojenemu obravnavanju kompozicij. Presojali so stopnjo izvirnosti, ki je lahko bila večja ali manjša, tudi odrekli so jo. Vrednotenje se je ravnalo po vidikih, ki so bili odvisni od umetnostnega nazora in estetskih meril ocenjevalcev ter njihovega obvladanja analitične metode. V posledicah je moglo vplivati, upravičeno ali neupravičeno, na usodo neke kompozicije, na to, ali se bo obdržala v zornem kotu sestavljalcev glasbenih sporedov.

Kaj je bistvo izvirnosti, v čem in kako se kaže, je nadvse zapletena zadeva, o kateri so bila pojmovanja vedno različna. Ni in ne more pa biti dvoma, da je najbolj odvisna od kreativnosti skladatelja, le da se tudi o tej naziranja od primera do primera razlikujejo. Ti jo vidijo v tematični iz-



najdljivosti, oni v načinu oblikovanja, drugi spet v izrazu, ki pa je najmanj oprijemljiv in ga je najtežje definirati. Še bi lahko naštevali, izhodišč je vse polno in za vsako lahko rečemo, da mu gre večja ali manjša veljava. Zanesljivejše se zdi za presojanje, ko gre za tako imenovani plagiat, pa še takrat je vprašanje, ali se je »prevzemanja« oblikovalec zavedal, saj ni mogoče izključiti določene sorodnosti med ustvarjalci, ne izrazne ne oblikovalne.

»Naprejev« primer je bil sicer preprost, celo zelo preprost, toda občutljiv. Krek ga je poskušal reševati kritično in nakazal je razne variante. Izjasnil se ni za nobeno in problema ni razrešil. Prej ga je kompliciral. Jenko mu sicer ni odgovoril, z molkom pa mu nikakor ni pritrdil. Tako ne, kot ne na primer Anton Foerster, ko je Krek v svojem poročilu o njegovi »Domovini« (op. 26) našel »očitno« reminiscenco »z nedolžno pesmico iz Blodkove opere 'V vodnjaku'«. Javno se ni spustil v polemiko, pač pa je povedal svoje mnenje v pismu Glasbeni matici z dne 23. aprila 1910, podobno kot Jenko Kimovcu, a seveda z drugačnim gradivom. Med drugim je pisal, da navedene opere sploh ne pozna in pripomnil, da »najde vsak kritik, ako je verziran v glasbeni literaturi, mnogo podobnih reminiscenc, na katere pa morejo in smejo priti razni komponisti v raznih krajih istočasno — samo ritmus in spremljava melodije razločujeta podobne motive«. Za zgled take reminiscence je omenil »glavni motiv obče znanega zbora 'Naprej zastava slave'«. V tej zvezi je omenil nekaj primerov, tudi »zbor ujetnikov iz opere 'Fidelio' od Beethovna«, še posebno pa že prej omenjeno Riharjevo velikonočno pesem. Foerster si je »Naprej« najbrž zato izbral, ker je Krek obravnaval Jenka prizanesljivejše; teze o reminiscenci pa ni, tako smemo soditi glede na stilizacijo navedenega pisma, sprejel ne zase in ne za Jenka.

Iskanje zvez med skladbami raznih avtorjev ali le-teh tematičnim gradivom — to velja tudi za ljudsko pesem — in sklepanje o takem in drugačnem vplivanju, je tako lahko zelo problematično, če zanj ni trdnih dokazov. Za »Naprej« jih ni, nobena od navedenih trditev ni toliko zaneslji-

va, da bi jo smeli sprejeti brez pridržka. Poleg tega, kar je bilo v tej zvezi že rečeno, tudi zato ne, ker se je »Naprejev« avtor nasploh rad posluževal podobnega načina oblikovanja, česar pa ni mogoče vezati ne z reminiscenco ne s kakim drugim faktorjem, ki bi kazal na vplive od drugod. Na primer v »Pobratimiji«, ki je nastala leto dni prej (1859), je ravno tako začel s čisto kvarto navzgor in v nadaljevanju formiral melodični potek v istem tonskem obsegu kot v »Napreju«. Kaže, da mu je začetek te pesmi narekoval lasten ustvarjalni vzgib in zanj ni potreboval tujega vzorca, tudi če je ta obstajal. Imel ga je sam, v sebi, in ga enostavno, toda učinkovito realiziral. S tega vidika gledano je bil izviren, če razumemo ta pojem v širokem smislu kot zunanjo manifestacijo individualno doživetega in odgovarjajoče grajenega snovanja.

Glede na vlogo, ki jo je imel, je bil »Naprej« najpomembnejši med patriotsko govorečimi zbori, kar jih je napisal Jenko in kdorkoli od drugih slovenskih skladateljev v času narodnega prebujanja. To je leta 1877 poudaril tudi Peter pl. Radics, ki je v svoji knjižici »Frau Musica in Krain« omenil Jenka kot »dvornega kapelnika srbskega kneza« in dejal, da je komponiral »Naprej«, ki je v vsem slovanskem svetu postal nacionalna himna (»ist der Componist in der ganzen slavischen Welt zur Nationalhymne gewordenen 'Naprej'«). Ne ta ne ona njegova navedba ni sicer čisto točna, vendar je iz Radicsevega zapisa razvidna popularnost, ki je v tem času, v sedemdesetih letih, šla »Napreju«. Slovenci so se pomena te pesmi seveda še veliko bolj zavedali. Menda ni bilo na Slovenskem kraja, kjer bi ga ne bili poslušali in peli. Za tedanje nacionalne razmere se zdi značilen dopis, ki je bil datiran s 23. majem 1873 v Piranu in naslovljen na »Slavni Odbor 'Glasbene matice'« v Ljubljani. Podpisal ga je profesor na tamošnji »višji c.k. realki« Tine Pregelj, ki je prosil naslovnika, naj mu »partituro popotnice 'Naprej' prav urno po poštnem povzetju poslati blagovoli«.

Uspehe svojega »Napreja« je Jenko živo zasledoval, zanimali so ga še potem, ko se je čas od njegovega nastanka

že zelo odmaknil. Tako na primer ob njegovi petindvajsetletnici, ko je v pismu z dne 5. maja 1885, ki ga je poslal iz Beograda in po vsem sodeč namenil Rakuši, prosil za časnike, če so o tem kaj pisali. Očividno je mislil na prireditev ljubljanske Čitalnice, ki se je vršila prav za ta namen, a o njej ni mogel brati, »jer tukaj nemamo naših listov«. Po tej poti jih je verjetno dobil in izvedel tudi za željo celovških Slovencev, naj se »Naprej« glasi »neprestano v spodbujajo, čast in slavo ter združevanje vseh Slovanov« (SN, 1885, 100). To in še mnoge druge vesti, ki jih je prej in pozneje dobival o »Napreju«, tudi o »častnem večeru«, ki ga je priredila Glasbena matica ljubljanska »v spomin 50-letnice slovenske narodne himne«, vse mu je gotovo bilo v zadovoljstvo.

»Naprej« je sčasoma postal pomemben drobec v mejah slovenske nacionalne dediščine. Njegovo vrednost, ki je po umetniški strani skromna, najbolj označuje vloga v uresničevanju slovenskih narodnih nalog in ciljev. Le-to je ohranil tudi potem, ko so bili cilji v glavnem že doseženi, ali so se, ko so spet bili ogroženi, znova aktualizirali.

# NA PRELOMU

Na Dunaju je bil Jenko nadvse delaven. Skladal je in vodil zbor, dunajskim Slovencem je bil zaželen, še zlasti pa Slovenskemu pevskemu društvu. Vsak dan sproti je lahko, čeravno v mejah, užival razkošje, ki ga je bilo polno glasbeno življenje avstrijske prestolnice. Glasbeno se je razgledoval, spoznaval je to, kar mu je bilo prej nepoznano ali malo znano, posebno tehniko, ki jo mora obvladati, kdor hoče komponirati. To je tudi hotel, za to si je pridobival potrebno izvedenost, to je poslej delal. Mlad, kakor je bil, se je zagrizel v glasbo in veroval v svoje sposobnosti ter realnost svojih ciljev.

Materialno v času svojega dunajskega bivanja ni mogel biti v kdove kaj ugodni situaciji. Z doma so ga najbrž podpirali bolj za silo, nekaj je nemara dobival kot vodja pevskega zbora, čeravno le občasno in odvisno od sredstev, ki jih je imelo Slovensko pevsko društvo. Vsekakor pa ne iz tega ne onega vira ni dobival toliko, kolikor je potreboval, ne samo za vsak dan, ampak tudi za kontakte z glasbenim dogajanjem in za nabavljanje glasbenih tiskov.

To, da je pravzaprav bil siromašen slovenski študent, ki je delil usodo s ševilnimi vrstniki, pa ga najbrž ni preveč motilo. Napajal se je s slovenskimi in slovanskimi ideali, z bleščečim glasbenim vzdušjem glavnega mesta, z delom, ki se mu je tako rad predajal in ga prizadevno opravljal, s sadovi, ki so kmalu zazoreli, s slovesom, ki ga je že pričel obdajati.

Vse to pa se je naenkrat spremenilo. S Slovenskim pevskim društvom je bil konec, ne v slovenskem in ne slovanskem

okviru zanj ni več bilo prostora, drugod na Dunaju, ki je bil prepoln poklicnih glasbenikov, ravno tako ne in še veliko manj. Pravo ga ni zanimalo. Ko je opustil ta študij, so mu verjetno starši odtegnili še tisto podporo, ki so mu jo dali doslej. Sredstev ni bilo ne za življenje ne za šolanje v glasbi. To se pravi, da na Dunaju ni imel kaj več iskati, od komponiranja še mnogo pomembnejši avtorji niso mogli obstajati. Ni kazalo drugega, kakor da je zapustil to mesto in se napotil drugam. Kam?

Če ne bi gradivo drugače govorilo, bi mislili, da na Slovensko, v ožjo domovino. Še posebno zato, ker so ga tam poznali kot skladatelja »Napreja« in drugih priljubljenih skladb, zaradi katerih so ga cenili in so o njem v slovenskem tisku tako pohvalno pisali. Tu, doma, je bil v tem trenutku najbolj priznan in obetaven skladatelj, prvi, od katerega so lahko največ pričakovali, odkar se je začela oblikovati slovenska glasba kot del nacionalne kulture. Priznanja, ki jih je dobival z vseh strani, pravijo, da nihče iz prve in ravnokar nastopajoče slovenske skladateljske generacije še ni bil toliko cenjen. Pri vsej tej hvali pa ne moremo in ne smemo pozabiti na dejstvo, da je v času, o katerem je govor, živel Jenko na Dunaju in tako doma ni bil nikomur v napoto. Tudi to nekaj pove, še posebno glede na to, kar je sledilo.

Ko se je moral spoprijeti z resnico — na jesen leta 1862 — bi torej bilo razumljivo, da bi ga ti, ki so oblikovali razmere v slovenskem glasbenem življenju ali o njih celo odločali, povabili v Ljubljano, kjer bi izdatno koristil. To pa se ni zgodilo. Zakaj ne? Kateri so utegnili biti razlogi, ki niso omogočili, da bi se neposredno vključil v slovensko glasbo, za katero so se od vstopa v šestdeseta leta kazale ugodnejše možnosti in so ji bili, če se je hotela hitreje in bolje kot prej razvijati, sposobni delavci še kako potrebni?

Ni dvoma, da bi Jenko v domovini rad delal. Tako razberemo tudi iz poznejših zapisov, ki so se dotaknili tega vprašanja. Na primer iz Stritarjevega, v katerem je bilo dobro pretehtano, kar je povedal njegov pisec. Kar je v

nakazani zvezi izrekel napredni slovenski razumnik Stritar, je bilo za Jenka vsekakor važno. V njegovem primeru je šlo za glasbenika in glasbo. Za to umetnost so sicer tudi na Slovenskem vedeli, da je koristna in prijetna, ljudi, ki so se bavili z njo, pa so v šestdesetih in sedemdesetih letih na splošno manj cenili, kot bi bilo treba, predvsem ti zastarelih, konservativnih naziranj. Stritar ni štel mednje, domačim skladateljem in glasbenikom nasploh je dal mesto, kot so ga imeli njihovi vrstniki v zahodnoevropskem svetu. Jenka je cenil in se hudo spotaknil ob to, da zanj ni bilo zaposlitve na domačih tleh. Takole je pisal: »Ali imamo može, kateri bi, spodobno podpirani, pomogli naši narodni glasbi na pravo stopnjo? Kje je toliko slavljeno skladatelj po vsem svetu razširjenega 'Napreja', brez ugovora naš najgenialnejši skladatelj? Gotovo je bil na deželne stroške v Prago poslan, da tu svoje muzikalne študije doverši; potem mu je bila podeljena v središči slovenskega življenja dobra služba, da živi tu, brez morilnih skerbij vsakdanjega kruha, samo svoji umetelnosti, da vodi tu čitalnično petje, ustanavlja narodno gledališko glasbo, in sklada, kadar in kar ga je volja! — Motiš se, radovedni tujec! Mož, o katerem govoriš, nij na mestu, kjer bi z veseljem in gotovo tudi s pridom delal svojemu narodu na čast!«

Stritar je dobro poznal veljake, ki so tisti čas imeli na Slovenskem prvo besedo. Nanje je mislil, ko je pisal o Jenku, saj so oni odločali tudi o tem, kar je bilo v slovenski kulturi nasploh in tudi v glasbi oziroma so si prizadevali, da bi bilo tako, kakor so si predstavljali. Ostro jih je obsodil in jim pripisal krivdo za to, da so brez zadrege in slabe vesti obšli tega glasbenika, ko je bil v največji stiski. Tudi če ni neposredno napisal, je očitno meril na vodilne ljudi ljubljanske Čitalnice, na konservativce z Bleiweisom na čelu. Bolj mladoslovensko navdahnjeni Jenko jim v Ljubljani bržkone ne bi bil posebno všeč in tako tudi ne tedanjemu ljubljanskemu glasbenemu krogu, če ga lahko tako imenujem; za slednjega bi utegnil biti kar preveč sposoben, po umetnostnem nazoru pa je bil v primerjavi z njimi tudi naprednejši. Zdi se, da so ti in oni menili, da bo glasbeno

delo teklo tudi brez njega in še mirneje, zložneje, njegove, zanje vznemirljive novosti, bi lahko motile njihov mir in ogrozile njihovo varnost.

Za boljše razumevanje ozadij, ki so Jenku preprečile vrnitev v domovino, se vprašamo, kakšna je bila ta faza slovenske glasbe, kdo jo je oblikoval in kako, v čem je rezultirala. V mislih nam je seveda ljubljanski okvir, ki je imel v slovenskem glasbenem prostoru poglavitno vlogo.

To, kar se je dogajalo v slovenski glasbi ob koncu petdesetih let, je bilo skromno. V dvotirnosti, ki se je začela po letu 1848 in sčasoma postajala vse bolj izrazita, so imeli Nemci še odločno prednost. Ustvarjalno so sicer bili popolnoma nezanimivi in celo v lokalnem okviru nepomembni. Kar se tiče reprodukcije, pa so bili uspešni. Ljubljanska Filharmonična družba, ki je bila nemško usmerjena, je imela glasbeno šolo, svoj orkester in pevski zbor, skratka vse, kar je treba za vodstveno vlogo. Skrbela je za izvajalce, prirejala koncerte, vplivala na estetski okus in umetnostno naravnost poslušalcev, ki jih je v svojo koncertno hišo privabljala tudi z dobrimi tujimi solisti. V nemških rokah je bilo tudi prejšnje Stanovsko, od leta 1862 dalje Deželno gledališče, ki je svoji orientaciji primerno oblikovalo tudi programsko politiko. V tem trenutku se v svoji lastni domovini in torej tudi v Ljubljani Slovenci po glasbeni strani z Nemci niti primerjati niso mogli. Prizadevali so si sicer za svojo, slovensko glasbo, vendar so večji slovenski glasbeniki še vedno sodelovali v filharmoničnem orkestru in pevskem zboru, poslušalci slovenskega rodu pa vneto obiskovali filharmonične koncerte in predstave Deželnega gledališča.

Proces, v katerem so se pozicije spreminjale in nazadnje menjale v obratni smeri, je bil počasen, na začetku šestdesetih let komaj opazen. Tedaj je slovenskim prirediteljem »besed« in podobnih javnih nastopov primanjkovalo vsega, instrumentalistov, pevcev, skladateljev. Tudi v ljubljanski Čitalnici, ki je najbolj skrbela za svoj pevski zbor, ni bilo dosti bolje. Njen zbor je sprva vodil Anton

Nedvěd, ki je v Ljubljano prišel s Češkega. Vodil je tudi filharmonični pevski zbor. Bil je sposoben glasbenik, čitalnični zbor je dvignil na tako raven, da se je ta lahko pomeril s filharmoničnim. Filharmonični družbi to kajpak ni bilo po volji, med njo in Čitalnico so se začeli prvi spori. Ko so slovenski pevci iz filharmoničnega začeli prestopati v čitalnični zbor, so se še stopnjevali, Nedvěd pa se je moral sodelovanju v Čitalnici odpovedati. Čitalnični zbor je navzlic temu ostal. Po Nedvědu ga je nekaj časa vodil Leopold Belar, nato pa ga je prevzel in vodil tudi pevsko šolo Čitalnice češki glasbenik Josef Fabian. Na tem mestu je ostal do leta 1866, za njim pa so se v šestdesetih in na začetku sedemdesetih let zvrstili Vojteh Valenta, Vaclav Procházka, Anton Foerster in Jurij Schantl. Zborovodje so se torej pogosto menjavali. Med njimi so bili tudi tujci, predvsem ti iz češke glasbene emigracije, ki je bila v času osamosvajanja slovenske glasbe številna in po svojem prispevku na splošno precej pomembna.

Če je ljubljanska Čitalnica uspela s pevskim zborom, pa ni v drugih smereh. Tako ji na primer ni uspelo osnovati orkestra, kar je sicer poskušala že leta 1863 in brez uspeha še nekajkrat pozneje. Tudi njeni naporji za formiranje komornih ansamblov se niso obnesli. Za vse to je bilo še prezgodaj, zaradi pomanjkanja domačih glasbenikov je bila še vse preveč navezana na tuje, ki pa niso bili stalni, vsaj ne v večini primerov. Tu je bil eden izmed razlogov, da se marsikaj ni moglo ustaliti in razvijati po načrtu. Tudi odrsko uprizarjanje z glasbo, za katero se je Čitalnica trudila, je zato bilo samo občasno in pretežno ljubiteljske narave, v večji meri se je lahko začelo šele z osnovanjem Dramatičnega društva (1867).

V takih pogojih ljubljanska Čitalnica seveda ni mogla kdove kaj storiti in doseči. Na njenih prireditvah so bile najvažnejše pevske oziroma glasbene točke, ki so občinstvo privlačile bolj kot politični nagovori, naj so bili nacionalno še tako zagnani, pa deklamacije in kar je še bilo na sporedu. Izvedbe, za katere je v glavnem skrbel pevski zbor, so še nekoliko spestrile klavirske in manj zahtevne



komorne skladbe, priljubljeni so bili tudi samospevi. Gledališke uprizoritve so obsegale razne igre, med katerimi so nastopali pevci. Ko so na primer 13. marca 1864 na ljubljanskem čitalničnem odru predstavili Linhartovo »Županovo Micko«, je Fran Vidic, ki je igral vlogo Anžeta, zapel Fleišmanovo »Kranjski fantje, mi smo mi«. Ob predstavi Štěpankove veseloigre »Bob iz Kranja« (1865) so vmes precej peli: pesmi, ki jih je komponiral Fabian, Angela Stergarjeva je zapela dve Ipavčevi (Lahko noč, Ostani pri meni) in skupaj s svojo sestro dvospev iz Mozartove »Figarove svatbe«, slednja še neko arijo iz Strakoševe opere »D'amore giubilo«, Dragojla Milanova iz Zagreba pa »Potinjo iz Kranja«, za katero je Davorin Trstenjak poročal, da jo je Milanova tudi igrala (Slovensko gledališče, 1892, 49 ss.). Spevoigro »Tičnik« Benjamina Ipavca so na istem odru uprizorili 1866. leta, vlogo Poljanca je pel Valenta, ki se je živahno udeleževal tudi potem in bil med ustanovitelji ljubljanske Glasbene matice. Ko so to delo ponovili, so vmes peli dvospev iz Verdijeve opere »Attila«. Kaže, da je bil vseč poslušalcem, saj so ga spet zapeli, ko so uprizorili igro »V gostilnici pri pošti«, ki jo je po Goldoniju poslovenil Jakob Zabukovec. Ta dvospev sta izvedla Franc Vidic in Viktor Colloretto, za katerega pravi vir, da je bil leta 1863 član Filharmonične družbe, kar sta sicer bila tudi Belar in Nedvėd; ta dva se med člani navajata še pozneje, Colloretto pa ne več.

Taki in podobni primeri karakterizirajo tedanjo dejavnost ljubljanske Čitalnice. Zanja je gradivo zanimivo in tudi poučno. Iz njega spoznamo, da so se v Čitalnici strnila tudi glasbena prizadevanja, ki so, kot vse drugo, v prvi vrsti služila slovenski narodni stvari. Najprej so bila kar se dà preprosta, postopoma pa so postajala zahtevnejša in obsežnejša. Pevcev je bilo čedalje več, med njimi so bili tudi taki, ki so bili dobro izvedeni in celo šolani. Izvajalna raven se je postopoma dvigala. Za instrumentaliste to v taki meri vsekakor ne velja, bilo jih je malo; deloma so bili odsotni, deloma so še vedno delali v filharmoničnem orkestru. Občinstvo je bilo vedno številnejše in tudi izbirčnejše. To rast, čeravno je šla zlagoma, je pospeševala težnja,

da bi izvajalci ne zaostajali za nemškimi in bi se tudi poslušalci dvignili na raven prave koncertne publike. Cilj je bil kajpak še daleč, prvi uspehi pa so le bili tu.

Tako so ti naponi spodbudno vplivali na širjenje glasbene reprodukcije in jačanje njene kvalitete. Če upoštevamo težave, ki so jih imeli ljubljanski Slovenci z izvajalci, in dejstvo, da so večkrat iskali zborovodje in instrumentaliste na tujem, ker slovenskih ni bilo ali ne dovolj, se pokaže v zvezi z Jenkom postavljeno vprašanje v še ostrejši luči. Nič manj ali pa še bolj je poudarjeno, ko se poveže z ustvarjanjem.

Slovenske glasbe, take, ki bi v oblikovanju izraza šla svojo pot in bi bila po tej strani od v evropski glasbi doseženega kar se dà neodvisna, brez lastnih, slovenskih ustvarjalcev, ni moglo biti. To je bilo jasno vsakomur, ki je imel kaj čuta za bistvo nacionalnega v kulturi, za to, kaj naj je ta in kako naj se razvijajo njene smeri. Skladatelji, v mislih so nam taki, ki kreativno nekaj zmorejo in gredo s časom, pa se ne pojavljajo kar tako, po neki ustaljeni zakonitosti in tudi ne vselej, kadar so potrebni. Da je temu nekako tako, potrди tudi stanje, kakršno je bilo nekaj pred in nekaj po 1848. letu in ga smemo razumeti kot rezultat slovenske preteklosti ter ravnokar nastopajoče sedanjosti. Skladatelji prve generacije iz kroga »Slovenske gerlice« so bili razmeroma malo inventivni in tehnično v glavnem nevešči ali malo vešči. Klicu narodnega gibanja pa so se odzvali z navdušenjem. Navzlic preproščini, ki označuje njihov stavek, so bili koristni in so po svoje skrbeli, da bi se Slovenci zavedeli, kam spadajo, kaj sta njihova pravica in dolžnost. Njihove slabosti je prikrival namen, tolerirala sta jih dobra volja in nuja, tudi okusa širokih množic niso motili s svojimi pomanjkljivimi deli. Čeravno se je aktualnost zdaj nastalih skladb še precej časa nadaljevala in so nekateri avtorji iz te generacije vplivali še globoko v šestdeseta leta in celo zatem, pa so ob zaključevanju petdesetih let že vzklike nove zahteve. Novi skladatelji so se začeli pojavljati. Najprej redki. Pripadali so mlademu rodu, ki se je trudil, da bi se otresel neposredne preteklosti. Ne te, ki se je tikala nacio-

nalnega vprašanja. Le-to so ti skladatelji sprejeli in nadaljevali, čeravno tu in tam že s svojega, nekoliko drugačnega zornega kota. Pač pa glasbene, kajti pri predhodnikih se niso imeli kaj naučiti, ne z vidika stila, ne po strani kompozicijske tehnike. Tako so se, ne vsi, marveč nekateri in ti dovolj pozorno, odmikali od dosedanjega in se, čeprav zadržano, premikali v širši evropski okvir. Vštric s stanjem, ki je bilo značilno za tedanjo zahodnoevropsko glasbo, kajpada niso mogli, za to bi bila potrebna visoka tehnična izvedenost, temu bi morali odgovarjati ustvarjalci tudi po svojih talentih. Vendar ni bilo ne tega ne onega, pa tudi razmere sta narekovala čas in prostor in v njiju nacionalno gibanje. Meje so se potemtakem postavljale z raznih smeri, toda tudi v teh posebnih razmerah so bili nanovo nastopajoči skladatelji razločno naprednejši od tistih iz prve generacije.

Z izjemo Tomaževca in Alojzija Ipavca, ki sta formalno, a ne tudi stilno in po izpovedni moči, sodila v prvo generacijo, že Kamilo Mašek šteje na začetek nove, druge faze. Ko so se za oblikovanja te trojice obetali boljši časi, so bili že vsi pokojni. Tja, kamor so se orientirali, prva dva še rahleje, Mašek pa že bolj otipljivo, namreč v zgodnjo romantiko, so krenili njihovi zdajšnji vrstniki, pa četudi še z nadihom preteklega: Gustav in Benjamin Ipavec, nato Anton Hajdrih, poleg njih še nekaj skromnejših, na primer Valenta in Belar. Za namene in potrebe čitalnic so bili vsi koristni. Pridružil se jim je v tehniki komponiranja dobro verzirani Nedvėd, čigar dejavnost kaže, kako dobro se je vživel v slovensko situacijo, in za njim še Foerster, ki mu, kljub cecilijanstvu, s te strani ni kaj oporekati. In Jenko, ki je v tem nacionalno občutljivem času komponiral zunaj domačih tal, a bil na Slovenskem tako rekoč povsod pričujoč.

Prizadevanja slovenske glasbe začetka šestdesetih let in neposredno zatem so bila uspešna. Seveda, če jih ocenjujemo z vidika specifičnih razmer slovenskega prostora in jih ne primerjamo z zahodnoevropsko glasbo, s katero so se neznansko razhajala. Z Jenkovim sodelovanjem bi bila

najbrž še uspešnejša. Zaradi kakršnihkoli že vzrokov, ki pa jih zagotovo ne moremo iskati v Jenku, leta 1862 do tega ni prišlo in tudi ne pozneje, ko je za to bila še enkrat priložnost in stiska v ljubljanski Čitalnici ne dosti manjša. Mislim na konec šestdesetih let, ko se je Jenko odpravil v Prago in tja potoval skozi Ljubljano.

S tedanjo kranjsko prestolnico je vzdrževal bolj ali manj redne stike, sem je tudi prihajal, ne samo zato, ker je od tod vodila pot v Dvorje in Cerklje, ampak verjetno še zaradi morebitne zaposlitve. Ljubljanske Slovence je rad seznanjal s svojo glasbo. Tako beremo, da je bila leta 1863 v Ljubljani »beseda«, ki jo je »dal Davorin Jenko v sredo 28. oktobra«. Na sporedu so bile večidel njegove skladbe, samospevi (K slovesu, Mornar) in »četverospjevi« oziroma zbori (Bogovi silni, Molitev) z »Naprejem« na koncu. Izvajalci so bili razni, »gospodične, gospodje in čitavniški zbor«, ki so »svojo pripomoč radovoljno obljubili«. Podobna je bila »beseda«, ki jo je priredil Jenko v tem mestu 22. decembra 1869. Tudi takrat so bile na programu v glavnem njegove kompozicije. Solista sta bila baritonist Valenta in tenorist Ivan Meden, čitalnični pevski zbor pa je vodil Jenko sam, čeravno je bil njegov dirigent Foerster. Kaže, da sta se Jenko in Foerster dobro razumela, slednji je Jenka kot zborovodjo gotovo cenil, saj mu sicer ne bi prepustil svojega zbora. »Beseda«, s katero je Jenko spet opozoril nase, je uspela. O njej beremo, da »kdor ima pogum, da skor cel večer izpolne samo s svojimi deli, mora si v svesti bit, da umotvori njegovi kaj veljajo« (N, 1869, 433). Kaj več vodilni slovenski časnik ni povedal, najmanj o kaki želji, da bi prireditelj »besede« prišel v Ljubljano, kjer bi ga potrebovali. Ravno tedaj je namreč bila ljubljanska Čitalnica tik pred krizo. Nedolgo zatem ji je Foerster sporočil, da »ne more nobene druge dolžnosti nase vzeti nego te, da uči petje in vodi svoje pevske in javne produkcije«. Vodstvu pevskega zbora se je s koncem sezone 1869/70 odpovedal, nekaj zato, ker so ga vezale dolžnosti na stolničnem koru in še drugod, pa menda tudi zato, ker se je naveličal nepretrganega pripravljanja čitalničnega zbora

# BESEDA

ktero bo dal

## Davorin Jenko

v sredo 28. oktobra

ob 8. uri zvečer

v

križanski dvorani.

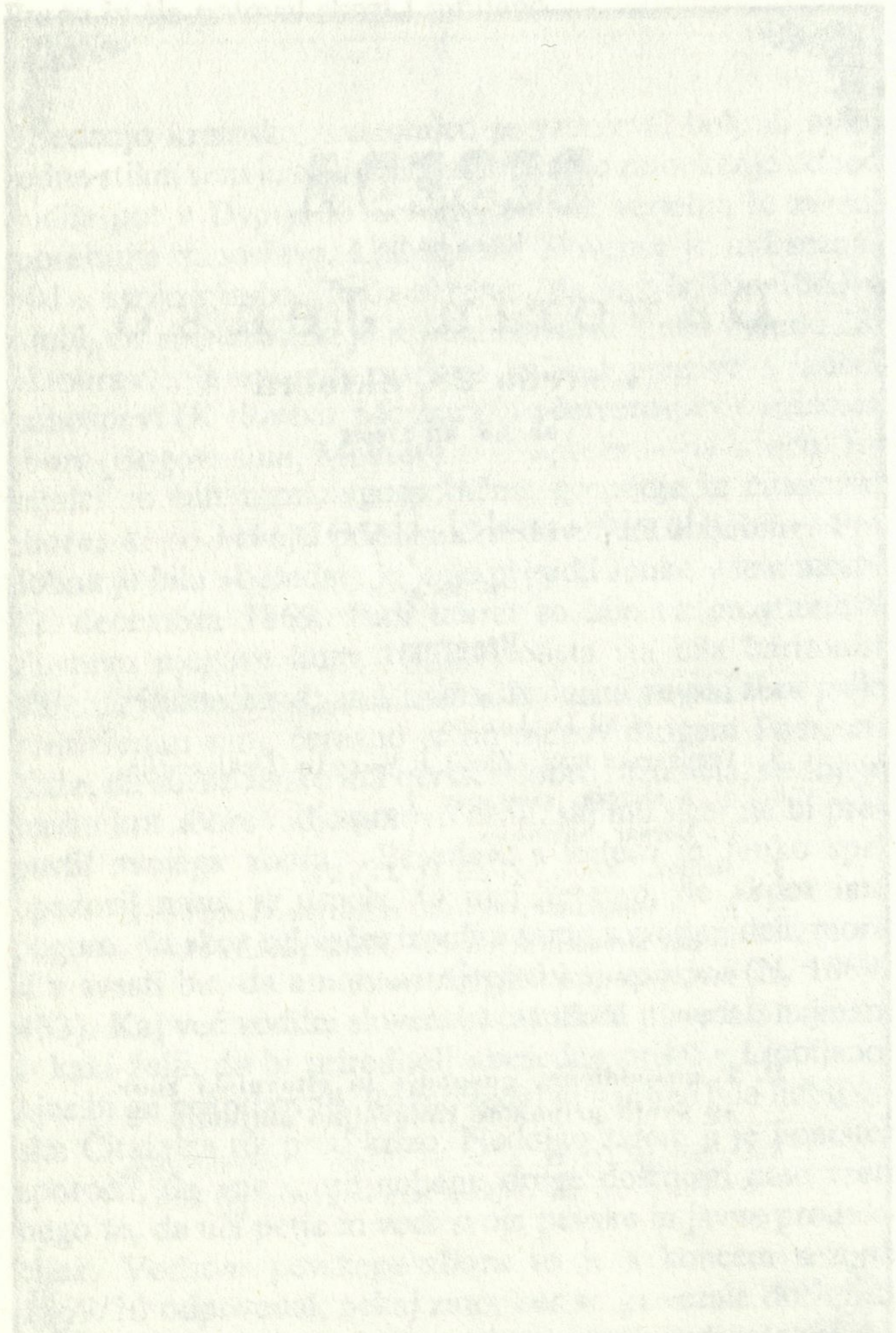
### Program:

1. „Bogovi silni.“ Zbor iz drame „Seoba srbalja“, zložil D. Jenko.
2. Crnogorska mati. Zložil J. Vesnin. Deklamacija.
3. a) K slovesu, samospev.      { Zložil D. Jenko.  
   b) Mornar, samospev.      }
4. Molitev. Zbor. Zložil D. Jenko.
5. a) La complainte, melodie russe par Goldbeck.  
   b) Les hirondelles, Caprice Etude par Ascher.
6. Četerospev. Zložil D. Jenko.
7. Naprej! Zložil D. Jenko.

**P. T. gospodične, gospodje in čitavniški zbor so svojo pripomoč radovoljno obljubili.**

Vstopnice po 50 kr. a. v. se dobijo v štacuni gosp. Souvan-ovi na velikom trgu in zvečer pri kasi.

nigra se uporablja. Zaradi kakršne koli vzroke, ki pa  
jih zagotovo ne moremo iskati v Jenku, leta 1862 do tega ni  
prišlo in tudi ne pozneje, ko je za to bila še kakrat potreb-  
na la misla v ljubljanski Cerkvi ne dosti manjša. Mi-  
slino na koncu konceptih let, ko se je Jenko odpravil v



Spored »besede« v ljubljanski križanski dvorani 1862

za javne prireditve. O njegovih namerah so v Čitalnici kaj več vedeli gotovo že konec 1869. leta, vendar iz gradiva ni razvidno, da bi se v tej zvezi kdo od vodilnih ljudi pogovarjal z Jenkom in ga morda nagovarjal, da bi prevzel čitalnični pevski zbor. Zvemo pa, da je Valenta, ki je bil glasbeno vsestransko uporaben, a je kot zborovodja lahko pomenil samo začasno rešitev, »blage volje meseca oktobra prevzel vodstvo« zbora in je predsedstvo dobilo nalog, naj razveže pogodbo z g. Foersterjem«. Sprejet je bil tudi sklep, da se Foersterju izreče priznanje za dveletno delovanje — v resnici je trajalo tri leta — »in za izvrstno muzikalno vrednost njegovo«.

Misel, da bi bil Jenko še zdaj pripravljen za delo v Ljubljani, se ne zdi nerealna. K temu navaja razno gradivo in še zlasti Jenkovo prepričanje, da mu bodo Slovenci pomagali, ko se bo v glasbi izpopolnjeval, to verjetno s predpostavko, da jim bo dajal, kar si bo pridobil. O tem izvemo iz pisma, ki ga je pisal Viljemu Pfeiferju, poslancu kranjskega deželnega zbora in poznejšemu članu državnega zbora. Sporočil mu je, da se je prek Zarnika obrnil na kranjske poslance, da bi mu za študij v češkem glavnem mestu odobrili podporo iz deželnih virov vsaj za pol leta. Prošnja je bila zaman, niso ji ugodili. Tako je prosil Pfeiferja za 30 forintov, da bi se mogel vrniti v Beograd. V tem pismu je še omenil, da je Bleiweisa prosil za 100 forintov. Ta mu je posodil le 70 forintov s pogojem, da bo posojilo, ko se bo vrnil v srbsko prestolnico, vračal po 10 forintov mesečno. Kaže, da je Jenko na vse mogoče načine tuhtal, kako bi si uredil svoje materialno stanje in čim dlje ostal v Pragi. Tudi svoji zadnji zbirki, op. 4 in 5, je prodajal, izkupiček pa je seveda bil majhen. Tako ni imel dovolj sredstev ne za življenje ne za študij. Njegovo praško bivanje je moralo biti kar se dà neugodno. V omenjenem pismu Pfeiferju beremo, da »ostati tukaj več ne morem, ker nimam od nobene strani nobene pomoči; 14 dni že samo od kruha živim; to je življenje slovenskega umetnika, kterege pesme so se razširile po celem slovanskem svetu, in kateri je poskusil enkrat od tega živeti, kar bo za pesme dobil«. V kakšnem položaju je bil, kaže še pismo, ki ga je pisal ravno tako iz Prage

in ga po vsem sodeč namenil Andreju Vavknu. Poslal mu je 10 primerkov svojih »novih pesmi« in prosil, »da bi jih kolikor mogoče« razprodal. Kar jih bo ostalo, naj bi jih vzel »pri prvi priložnosti v Kranj s seboj« in dal »za prodajo strežaju čitavnice; on jih bo že razpečal, kakor je tudi prve moje pesme, in ko Vam bo za prodane denar izročil, prosim Vas da mu od tega nekoliko šestic za njegov trud date. On ima še nekaj eksemplarov od mojih pesem (op. 4), ako je za ta čas, kar sem odpotoval, še kaj prodal, jaz Vas pooblastim, da Vam denar za prodane izroči«. Domneval je, da bo čez 14 dni spet v Beogradu, »ker mi pa za pot denarja manjka«, ga je »prelepo« prosil, da bi mu poslal 20 forintov. Ko bo nazaj, mu bo pisal, on pa naj javi tja, »koliko ste od mojih pesem denarja dobili, in koliko bo trebalo Vam še poslati«, da bo izposojeno vsoto lahko vrnil, najpozneje čez dva meseca. Zanesel se je na Vavknovo »dobroto« in prijateljstvo in pristavil, da ta njegova prošnja »ne bo zastonj«. Prosil ga je, naj mu denar pošlje kar najprej, da bo mogel »v pravem času odpotovati«; zagotovil mu je, da mu bo za to »prav iskreno hvaležen« in mu tega »nikad« pozabil ne bo. Ko se je podpisal kot njegov »iskreni poštovatelj«, je še dodal pozdrave za cerkljanske znance, prosil, naj izroči priloženo pismo njegovi materi, omenil svidenje v prihodnjem letu (1871) in se opravičil, da pisma ni frankiral, češ naj mu sporoči, koliko je za to plačal, da mu bo vrnil. Pisma je večkrat pošiljal brez znamk. Najbrž je hotel s tem poudariti, kako je reven in potreben podpore.

To pismo in tudi vse drugo, kar je ostalo zapisano od Jenka, je bilo jezikovno precej spotakljivo. Pa ni čudno. O tedanji knjižni slovenščini ni mnogo vedel. Nekaj malega se je morda naučil v Kranju, poslej pa nič več, vse je bilo v nemščini. Razen tega je imel, ko je bil v Pragi, za seboj že sedem let srbske sredine in s tem tudi vplive srbskega jezika. Odtod ta jezikovna mešanica, ki se je s časom seveda še stopnjevala. Jenkov materin jezik je bil tak, kakor ga je spoznal doma in slišal, morda nekoliko obogateno, nikoli pa izčiščeno, v slovenski družbi na Dunaju. Nato ni imel zanj dolgo priložnosti, vsaj ne večje in trajnejše; kadar je nanoslo, je bila le občasna.



Za pomoč in podporo se je Jenko obračal na razne strani. Iz korespondence, ki je ostala iz njegovega praškega časa, nedvoumno zveni, v kakih težavah je bil, pa tudi to, da se je še vedno imel za slovenskega umetnika — to je zanj značilno tudi za poznejši čas. Materialna zadrega, v kateri je bil v Pragi, pa je bila velika. Iz nje se je lahko za prihodnost marsikaj naučil, predvsem to, da je glasbeniški poklic grenak, odvisnost od ljudi, od katerih je kaj pričakoval, pa še veliko grenkejša. V stari domovini in tudi v novi. Najbolj najbrž v stari, kjer so ga sicer povzdigovali in za svoje namene s pridom uporabljali njegove skladbe, za njegov položaj pa niso pokazali razumevanja. Jenko je Pfeiferju pisal, da »bo prišel čas, da bom našim možem, posebno Bleiweisu odgovoril«. Mislil je na Zarnikovo sporočilo o negativnem Bleiweisovem stališču nasproti njegovi prošnji slovenskim poslancem, ki je Jenka ogorčilo. S to zadevo je seznanil Pfeiferja, seveda z željo, da mu Zarnikovo pismo vrne, češ da mu bo še potrebno. Že prej je domneval, da je bil ravno Bleiweis, ki mu je preprečil zaposlitev v ljubljanski Čitalnici; zdaj je bil o tem prepričan. Vznemiril ga je tudi zapis, za katerim je po vsej verjetnosti stal Bleiweis ali bil z njim vsaj sporazumen, saj bi ga sicer ne bil objavil. Namenjen je bil njegovemu op. 4. V njem je bilo rečeno, da bi »sem ter tja želeli, da ne bi genialni skladatelj iskal preveč izviren biti, to je, da bi opustil prefapantne modulacije in pretirane ritme. 'V sredi — v zlati skledi' je pregovor naš, ki se ga tudi muzikalni skladatelj držati mora« (N, 1870, 12). Po teh navodilih, ki so bila skrajno konservativna, se Jenko kajpak ni ravnal, njegov oblikovalni nazor je bil drugačen. Pozabil pa jih tudi ni, bila so značilna za tedanjo slovensko glasbeno situacijo.

Med rojaki je imel Jenko seveda tudi prijatelje, ki so mu pomagali in bi ga radi videli v Ljubljani, če bi nasprotniki ne bili močnejši. Tako na primer Vavkna, Zarnika, Pfeiferja in še marsikoga. Tudi Stritarja, ki je zapisal, da bi njegova mati, če bi jo kdo vprašal, kaj je njenega sina »zaneslo tako daleč v tujo deželo«, odgovorila, »da ni tu, v svoji domovini, kruha našel. In ta odgovor bi bil tudi resničen. Tu bode kedo pričakoval, da začnem tožiti o ne-

hvaležni domovini, ki ne zna ceniti svojih odličnih sinov, ki jih sili kruha iskati po tujih deželah; da nevredni ljudje zasedajo mesta itd. A tega se ni bati. Nekaj takega sem že nekdam rekel o Davorinu Jenku. Škoda vsake besede! Tudi bi menda Davorin, ki bi ga sedaj domov vabit prišla slovenska deputacija, odgovoril možem, da naj gredo v božjem imeni, odkoder so prišli. On je našel mesto, če tudi na turški meji, kjer ga ljudje čislajo, kakor je vreden. Pri malokom se je tako, kakor pri Davorinu Jenku, pokazala resničnost pregovora: 'Nemo propheta in patria'«. Kdo so bili »nevredni ljudje«, Stritar ni povedal, gotovo pa so mu med njimi bili v mislih tudi ti, ki so imeli opravka z glasbo. Ne teh ne onih najbrž ni bilo malo, najštevilnejši so utegnili biti, z izjemo Lovra Tomana, iz konservativnega, nekateri pa tudi iz naprednega slovenskega kroga.

Kot Stritar sta mislila tudi Levec (LZ, II, 436) in Andrej Fekonja (Slovan, 1885, 168). Ko je komentiral Jenkovo odsotnost iz domovine, je prvi zapisal, da »ostane večni madež na slovenstvu«, da »se je to moglo pri nas zgoditi«.

Kakorkoli je že bilo: če se Jenku že prvič ni posrečila vrnitev v ožjo domovino, so bile drugič možnosti zanjo še manjše. V primeru, da je imel tudi v času 1869—1870 tako namero, ne smemo prezreti, da so se glasbene razmere na Slovenskem nasproti tem v letu 1862 v marsičem vendar spremenile. Z ene strani Jenku v škodo, z druge pa glede na prispevek, ki bi ga lahko dal slovenski glasbi, tudi le-tej ne v korist. Njegova, razmeroma kar dolga nenavzočnost, je povzročila odtujenost slovenskih krogov, ki so spremljali njegovo delo, in tudi zadržanost z njegove strani, za katero so bili razni vzroki. Vendar si je Jenko prizadeval, da bi se njegovi stiki s slovensko glasbo obdržali. Tako je na primer pozval slovenske literate, naj mu pošljejo v Prago tekste, ki bi jih potreboval za uglasbitev izvirne slovenske spevoigre (N, 1870, 96). Odzval se očitno ni nihče, v njegovem opusu ni nič takega, kar bi govorilo za pozitiven odmev. Kar se tiče glasbenih razmer, pa te navzlic oviram niso bile več take, kot so bile na začetku šestdesetih let. Dramatično društvo je spodbujalo glasbeno delo na področju odrske

reprodukcije in tudi prodajalje — leta 1872 so se uprlo-  
 žili Faursterevega »Gorenjskega slavika« —. Ljubljanska  
 družba je z dragimi slovenskimi skladatelji vred. J. J. J.  
 glasbeni del sporedo, ob Noviču, Faurstera, obch  
 pevcih in še drugih skladateljih so se napovedovali obe-  
 zavni nadalje, ne primer tudi Fran Garbit. Vsa skupaj  
 pa se ni bilo mnogo in ne kdove kaj, a je le kazalo na  
 nadalje uspešnejšo rast.

... druga priložnost — leta 1869/70 — je torej bila za-  
 vsledna. Jenko je bil za slovensko glasbo kot zbravodnji ali  
 ...  
 ...  
 ...

Lisoko počtovani gospod Doktor!

Povsem vam moje sprske, hrabiške in vlen-  
 verske pesmi, in prelepa vam želim da ste  
 dovolili da sem jih smel vam posvetiti.  
 Gotovo da je vsakega rodoljubnega Slovenca  
 prestrašila novica da ste nevarno zboleli, jer vsaki  
 kdor ima narod slovenski in njegov napredak, pa ne  
 osebne stvari pred očmi, prava in mora prisnati vaše  
 velike zaslugе za narod in domovino. Malo imamo pravih  
 rodoljubov in med njimi ste vi jedini, kateri ima veliki  
 dar govora, da morete na veljavnem mestu izdatno  
 zastopati narodne, <sup>in</sup> zasluge tega, kakor vsaki slovenski rodo-  
 ljub, tako tudi jert in celega tova. Želim da se vam po-  
 vseine kmalo popolnoma vaše zdrave in vaša moč, da bi  
 mogli tudi za naprej, kakor dordaj neustavljivo zastopati in  
 braniti mile domovine.

Uai

iskreni počtovalci  
 Jovanin Jenkovi  
 Preg, Karlaški namesti 1870.  
 v klaki hudi.

P.S. Nikar ne zamerite, da nisem  
 pisma fantikal, ves moj denar  
 sem izdal, zasluge tega mi ni bilo  
 mogoče.

hvalašni domovini, ki ne zna ceniti svojih odličnih sinov, ki jih sili kruba iskati po tujih deželah; da nevedni ljudje zasledajo mesta itd. A tega se ni bati. Nekaj takega sem že nekdat rekel o Davorinu Jenku. Škoda vsake besede! Tudi bi menda Davorin, ki bi ga sedaj domov vabiti prišla slovenska deputacija, odgovoril mojemu, da naj grede v bošjem imeni, odkoder so prišli. On je našel mesto, če tudi na turški meji, kjer ga ljudje čislajo, kakor je vreden. Pri malokom se je tako, kakor pri Davorinu Jenku, pokazala realističnost prigorovca: 'Nemo propheta in patria'. Kao so bili »nevredni ljudje«, Stritar ni povedal, gotovo pa so mu med njimi bili v mislih tudi ti, ki so imeli opravka z glasbo. Ne toli ne samo najbrž bi bilo nekaj, saj so se utegnili biti, a izjemo Lovra Tomanu, iz konservativnega, nekateri pa tudi iz naprednega slovenskega kroga.

Kot Stanislav Cankar (Ljubljana 1874) in dr. Vojko Pekonja (Slovjan, 1855, 1890), ki je komercialni svetovni odsolnec in domovine, je prvi zapisal, da politane večini radej mi slovenstvu, da vse je to bogič pri nas zbiranje.

Kakorkoli je že bilo, če so Jenku že prvi in prvi slovenski mladi v tujih domovini, so bile druge možnosti zanjo še manjše. V tujini, če je bila, tuji, v času 1869—1870 leti namreč, ne moremo preteti, da so se glasbene razprave na Slovenskemu nasprotno razvijale v tujini, kjer so se celo pripravile. Z enostranskimi v škola, v domača glasbeno pripravi, ki ni bila dovolj slovenska glasbeni ljudje, da se v korist njegovo razprava, ker gotovo najbrž slovenski povzročila odlojenost slovenskih krogov, ki so splošno gledali na delo, in tudi hadrževali z njegovo strani, za katero so bili tudi varčni. Vendar si je Jenko prizadeval, da bi se slovenski v slovenski in tujini. Vse je to prišlo prišlo slovenske ličnosti, naj mu vsaj v tujini, da bi jih potreboval za potrebne za slovenske spevoigrice (M, 1870, 96). Odzval se pozitivno ni nihče. V njegovem opisu ni nič, kar bi bilo za pridobivanje odličnosti. Če kaj se je glasbeno razvijalo, je nevala prispelo do nas več tako, kot so bilo na začetku letosnja razprava.

Jenkovo pismo Lovru Tomanu (1870), skladateljev rokopis

reprodukcije in tudi produkcije — leta 1872 so tu uprizorili Foersterjevega »Gorenjskega slavčka« —, ljubljanska Čitalnica je z drugimi slovenskimi čitalnicami vred širila glasbeni del sporedov, ob Nedvēdu, Foersterju, obeh Ipavcih in še drugih skladateljih so se napovedovali obetavni nadaljnji, na primer tudi Fran Gerbič. Vse skupaj sicer še ni bilo mnogo in ne kdove kaj, a je le kazalo na čedalje uspešnejšo rast.

Tudi druga priložnost — leta 1869/70 — je torej bila zamujena. Jenko je bil za slovensko glasbo kot zborovodja ali kapelnik dokončno odpisan, ne pa tudi kot skladatelj, vsaj ne docela. To in njegovi slovenski opusi 1—3 z »Naprejem« na čelu so ga vezali z njo. Stritar ga je leta 1880 štel za vodilnega slovenskega glasbenega romantika in naglasil je, da sicer »vsakemu svojo čast, ali Davorin Jenko je le prvi, za njim nekoliko presledka, in potem naj se vrste drugi, kakor komu drago« (Z, 1880, 381). Ta sodba bi bila nekoč, pred dvajsetimi leti in še nekaj zatem, kar v redu. Za čas, v katerega datira, pa je bila pretirana. Vrstni red slovenskih glasbenih romantikov se je medtem spreminjal in zdaj ni bil več tak, kot si ga je predstavljal Stritar.

# PANČEVSKI ČAS

V letu 1862 se je torej Jenko nepreklicno odločil za glasbo. Vendar, to vemo, zanj v Ljubljani ni bilo mesta. Živeti pa je moral in glasbeno se je hotel udejstvovati. Tako je sprejel vabilo iz Pančeva, vojvodinskega mesta, v katerem je imelo petje že tradicijo. Trajalo je od 1838. leta, ko je srbska pravoslavna cerkvena občina uvedla notno petje po zgledu ruske cerkve. Pevsko delo se je poslej polagoma širilo, toda ne načrtno. Za kaj takega je bil potreben strokovnjak in zanj si je omenjena občina prizadevala tudi v času, ki je bil za Jenka aktualen, in, lahko bi rekli, tudi usoden.

Kako je prišlo do povabila, da bi Jenko v Pančevu vodil srbsko cerkveno pevsko društvo (Pančevačko srpsko crkveno pevačko društvo)? O tem obstajajo različne verzije. Po pričevanju Jovana Boškovića ga je priporočil Tovačovský. To bi ne bilo izključeno, saj je prišel na mesto, na katerega je, vsaj na tihem, gotovo računal Jenko. Objektivno se nasproti Jenku s tem ni prav nič pregrešil, a se je morda le čutil dolžnega, da se zavzame zanj. Kaže pa, da ni bil on ta, ki bi imel kako zvezo z Jenkovim odhodom v Pančevo, vsaj ne neposredno. Sejni zapisniki pančevskega izvora namreč povedo, da je pančevska cerkvena občina na sestanku 21. junija 1862 sklenila zaprositi Josefa Hellmesbergerja, naj ji preskrbi učitelja petja. Bil naj bi češke narodnosti, letno bi prejel 500 do 600 forintov, v primeru, da bi bil oženjen, bi dobil tudi stanovanje. Hellmesberger je prošnji ustregel, priporočil pa je Jenka. Odkod ga je poznal? In če ga ni, kdo ga je nanj opozoril, ko pa je bil Jenko, vsaj formalno, samo ljubitelj, torej ne poklicen, izšolan glasbenik in tako pravzaprav zunaj Hellmesbergerjevega interesnega kroga?

Na to vprašanje dokumentirano in neposredno ni mogoče odgovoriti. Dokaza, da bi se Jenko šolal pri Hellmesbergerju, ni. Da bi le-temu bili znani uspehi, ki jih je imel Jenko z zborom Slovenskega pevskega društva, se zdi kaj malo verjetno. Tako kaže, da se je v tej zadevi Hellmesberger posvetoval z glasbeniki slovanskega rodu. Morda najprej s češkimi, saj so si v Pančevu želeli Čeha. V tem primeru bi lahko dal mnenje tudi Tovačovský, ki je Jenka kot zborovodjo poznal, pa bi verjetno le raje priporočil kakega češkega rojaka. Pa se je Hellmesberger izrekel za Slovenca. Kdo je vplival na njegovo odločitev?

Kaže, da je bil Kornelije Stanković, ki je bil izvrsten študent dunajskega konservatorija. Hellmesberger ga je očitno poznal, morda je vedel, kaj pričakujejo od njega Srbi. Stanković pa je dobro poznal Jenka, kot napreden srbski mladenič se je sestajal tudi s slovenskimi visokošolci in obiskoval nastope Slovenskega pevskega društva. Jenko zanj ni bil nepopisan list. Po delu ga je cenil — to se bo pokazalo tudi pozneje — in nič razumljivejšega mu ni bilo, kot priporočiti Jenka svojemu ravnatelju; šlo je za rojake, ki jim je kot dober Srb gotovo želel dobrega glasbenika. Za namene, ki jih je imelo pančevsko društvo, je to Jenko bil. Vest, ki jo beremo o Stankovićevem posredništvu v tej zvezi, se zdi zanesljiva (Srpski dnevnik, 1863, 19); če bi ne bila točna, bi jo kdo zanikal in povedal kaj drugega o tem. Seveda se je o Jenku utegnil Hellmesberger pogovarjati še s kom drugim. Dokumentacije, ki bi o tem povedala kaj več, pa ni, tudi ne glede Stankovića, za katerega pa se kljub temu zdi najbolj verjetno, da je imel važno vlogo.

Kdaj se je Jenko poslovil od Dunaja in pojavil v Pančevu, natanko ne vemo. Viri navajajo različne podatke. Kaže, da je to bilo nekje v globoki jeseni 1862. leta, kajti decembra tega leta že »slišimo« iz Ljubljane, da se je Jenko »preselil v Pančevo« (N, 1862, 10. 12.). Se pravi, nekoliko prej, kot je bila sklenjena pogodba med njim in pančevsko srbsko pravoslavno cerkveno občino, ki je datirana s 1./13. januarjem 1863. Najbrž so si drug drugega želeli predhodno nekoliko поблиže spoznati, Jenko delodajalce, oni njega. Iz

pogodbe, ki je bila v nemščini, je razvidno, da je ta občina najela Jenka kot dirigenta »harmoničnega koralnega cerkvenega petja« in se obvezala, da mu bo za to delo letno plačala 500 in za stanarino nadaljnjih 100 forintov. Jenko se je zavezal z največjo pridnostjo in zavzetostjo učiti »harmonično ritualno cerkveno petje« odrasle mladeniče, ki jih potrebuje cerkvena občina, pa šolarje in po potrebi še žensko mladino, ter ob nedeljah in praznikih v polno zadovoljstvo voditi petje v cerkvi. Pogodba se je glasila na dve leti z obojestransko pravico trimesečne odpovedi s pripombo, da je v primeru spora, prelomitve pogodbe, pristojno sodišče.

Iz literature (M. Tomandl, Spomenica Pančevačkog srpskog crkvenog pevačkog društva, 1938) in gradiva, ki je v tej zvezi na voljo, izvemo, da se je Jenko zagnano lotil dela; pomagal je tudi v gledališkem društvu, čeravno to ni sodilo med njegove dolžnosti. Vneto si je prizadeval v raznih smereh, najbolj seveda za rast pevskega zbora svojega matičnega društva in za formiranje njegove glasbene knjižnice. Da bi bili cilji, ki si jih je bil zastavil, kar najbolj realni, je napeljal še stike s sorodnimi društvi, tako tudi z dunajskim Slovanskim pevskim društvom in zagrebškim »Kolom«, od koder je dobival za delo svojega pevskega zbora potrebne skladbe. Priznanja je kmalu dobil, na »besedah« se je njegov zbor izvrstno predstavljal. Vir iz leta 1864 pravi, da ga je društveni odbor pohvalil in sklenil, da »iz priznatelnosti prama zaslugama Horoupraviteljevim stavlja svojo zahvalo lepe uspomene radi na Davorina Jenka, u svoj zapisnik«. Sporedi teh »besed«, ki so se deloma ohranili, pričajo, da je Jenko formiral mešani pevski zbor. Povedo tudi, katere in čigave skladbe so bile izvedene. Številne so bile Jenkove, večidel te, ki jih je komponiral v času svojega pančevskega bivanja. Zbor je nastopil večkrat, tako na primer tudi na »besedi« februarja 1864, »koju je dalo srpsko crkveno pevačko društvo pod upravom horoupravitelja g. Davorina Jenka i uz sudelovanje g. Kornelija Stankovića« (Danica, 1864, 159). Zveza Stanković-Jenko, ki ni bila šele od zdaj, se je potemtakem nadaljevala.



Jenkov pančevački čas pa so navzlic uspehom, ki jih je imel, spremljale tudi razne motnje. Nanje kažejo razmeroma obilni podatki. Na primer ta, da se je odbor pevskega društva v avgustu 1864 obrnil na Jenka z vprašanjem, ali namerava ostati še naprej njegov zborovodja. Še bolj karakteristično je bilo sporočilo, ki so ga kmalu nato, 2. septembra, posredovali nekateri pevci temu odboru, naj le-ta, »a ne horoupravitelj rešava, koji će od sudelujućih članova u samo- i četveropopevima sudelovati«. Razen tega so želeli, naj odbor zahteva od zborovodje, da »svoje ponašanje prema članovima na zadovoljavajući način udesi, da svoje dužnosti točnije izvršuje, na vreme u crkvu dolazi i u njoj se razgovaranja okane, da se ne bi pri pojanju više pogreške pravile«, s čemer bi se »opasnost, koja opstanku društva grozi, uklonile«.

Spori so torej bili, ta in oni bi se ga očitno rad znebil, ko se je pogodba z njim iztekala. Vendar Jenko, ki so mu bila nasprotovanja gotovo znana, v tem trenutku še ni imel izgledov, da bi se zaposlil drugod. Tako mu ni preostalo drugega, kot da se je vdal. Dne 12. septembra istega leta je napisal pismo, ki ga je naslovil na »slavno opštество«, to je na cerkveno občino. V tem dopisu, v katerem je hkrati odgovoril na vprašanje iz avgusta, beremo, da bo »rado i veselo« še štiri leta ostal v njihovi sredini, »ako je slavno opštество za ove dve godine uverilo se, da mi ne uskudevaju sile željama odgovoriti, i ako bi mi platu na 800 fl. povisiti izvolele, počem su trudi veći nego što sam ih očekivao, i počem je slavno opštество črez g. Helmesbergera horoupravitelju, ako bi ga potpuno zadovoljio, povišenje plate obećalo«. Omenil je svoje uspehe, pa tudi na očitke, da v cerkvi vsako nedeljo ni petja, ni pozabil. Ko jih je komentiral in zavrnil, je krivdo za nezadovoljivo stanje pripisal pevcem, tudi odraslim, ki se tej obveznosti, to je petju v cerkvi, vselej ne odzovejo. Zaželel je, naj »slavna opština izvoli ovu stvar pomno preporučiti sudelujućuj gospodi, jer bez njih nema pevanja. Istina da se i tu požrtvovanja ište, ali požrtvovanje za napredek narodne stvari, a koji pravi Srbin, kome sreća na srcu leži, neće se za njegov napredak zauzimati«. Sedemnajst dni nato, 29. septembra, je cerkve-

na občina sporočila Jenku, da »se dotičan ugovor sa Vama na četir godine produži«. Plačo mu je zvišala na 700 forintov, ki jim bo še dodala nadaljnjih sto, če se bo pobrigal za poučevanje šolarjev; ti so mu povzročali precej skrbi, a so bili potrebni za petje v cerkvi. V istem dopisu je bil Jenku odobren še dopust za čas od 7. do 25. oktobra, ko bi se naj vrnil zaradi priprav za sodelovanje pevskega društva pri proslavi pančevskega nemškega pevskega zbora.

Med cerkveno občino in Jenkom je bila sklenjena nova pogodba, ki je spet bila v nemškem jeziku in podpisana 6. oktobra 1864, se pravi precej pred potekom dosedanje. Veljala naj bi od 1. januarja 1865 do zadnjega decembra 1868. Določila je dohodek, ki ga je Jenko zahteval. Njegove dolžnosti naj bi bile te kot doslej, dodano pa je bilo, da se mora ravnati po društvenih statutih in izpolnjevati obveznosti, ki so določene za zborovodjo. Tega pasusa v pogodbi iz leta 1863 ni bilo; očitno so ga vnesli na zahtevo pevcev, ki niso bili zadovoljni z Jenkom.

Kaže, da so vsi popustili: Jenko in cerkvena občina ter njen pevski zbor. Drug drugega so potrebovali. Vendar se vprašamo, na kateri strani so bili razlogi za nesoglasja močnejši.

Brez tehtne dokumentacije na to dokončno kajpada ni mogoče odgovoriti. Jenko je bil nejevoljen zaradi nemarnosti, ki so mu jih povzročali moška mladina in odrasli, prva najbrž ne samo zato, ker »nemaju pravog zamašaja u glasu«, temveč tudi zavoljo tega, kar jo je motilo v medsebojnih odnosih. Pa še to in ono ni bilo vseč pevcem. Iz tega, kar vemo, kaže, da je bil zborovodja oseben in pristranski, kadar je šlo za izbiranje solistov in teh, ki so peli v vokalnem kvartetu-četverospěvu. Tako so mislili vsaj tisti, ki so se čutili prizadete, koliko so bili pri tem objektivni, pa je vprašanje. Vsekakor so hoteli Jenku odvzeti omenjeno kompetenco in jo prenesti na odbor, kar pa se seveda ni moglo zgoditi. Že sama namera pa je morala vznejevoljiti Jenka, zagotovo je bil slišal zanjo ali ga je z njo odbor celo podrobno seznanil.

Z novo pogodbo se odnosi niso izboljšali. Konflikti so se nadaljevali, še več, stopnjevali so se. Jenko je verjetno razmišljal, kaj bi storil. In ko je prosil za dopust, ki ga je tudi dobil, najbrž ni povedal, čemu mu bo služil. Tipal je v prihodnost. Potreboval ga je za to, da pripravi »besedo« v Novem Sadu »uz sudelovanje ovdašnjeg«, to je novosadskega pevskega društva, za kar se je seveda dogovoril že prej. Le-ta je bila točno na večer 25. oktobra, ko se mu je iztekel dopust. Ta dan se torej ni vrnil, pa tudi ne takoj zatem, kajti namenil se je, »još jednu besedu dati u N. Sadu« (Danica, 1864, 44). Vsaj takrat, ko so o tem brali, jim je v Pančevu postalo jasno, da ne bo dirigiral na omenjenem nemškem slavju, 6. novembra. Zdi se, da se je Jenko temu namerno izognil. Ne zgolj zato, da bi se prerekal s svojim matičnim društvom in mu dal čutiti, da je še drugod zaželen: Novi Sad je bil kulturno središče Srbov in zanj je bilo imenitno, da je lahko tu vodil kar dve »besedi«. Tudi in zato se je hotel umakniti sodelovanju z Nemci, ker se to v nobenem oziru ni skladalo z njegovo orientacijo. Ta misel se zdi kar upravičena. Ali je o tem motivu, ki njegovo ravnanje najbrž tudi lahko osvetli, dal v Pančevu kaj vedeti, ni znano. V pravem času ga vsekakor ni bilo nazaj in pančevska cerkvena občina se je obrnila na vodjo cerkvenega pevskega društva v Zemunu, Vaclava Horejška, da bi nadomestil Jenka. Ta je prošnji ustregel in vodil pančevski srbski pevski zbor na koncertu, ki naj bi bil dokaz za srbsko-nemško kulturno sodelovanje. V zahvalo — gotovo še tudi zato, da bi prizadelo Jenka — mu je pančevsko društvo podarilo prstan z monogramom in podelilo častno članstvo, Jenka pa pozvalo, naj odboru pojasni, zakaj je prekoračil dopust.

Kako je Jenko ukrepal, razberemo iz društvenega sejnega zapisnika z dne 22. septembra tega leta. Ta pove, da je bil Jenko nasproti odboru premalo spoštljiv in mu zato prepoveduje, da bi se še nadalje udeleževal njegovih sej. Nespoštljivost je morala biti velika in spor hud, kajti odbor je še na isti seji sklenil razpisati natečaj za novega zborovodjo. Vendar je morala ta sklep, še preden bi veljal, potrditi cerkvena občina, ki ji je bil pevski zbor podrejen. V

le-tej pa je Jenko očitno imel svoje zagovornike, ljudi, ki so se dobro zavedali, kaj pomeni tako sposoben glasbenik, kot je bil Jenko, in ki se niso strinjali z obnašanjem pevskega društva do Jenka. Zato cerkvena občina omenjenega sklepa ni potrdila, pač pa se je trudila za spravo med Jenkom in pevskim društvom. Začasno in v omejenem smislu jo je tudi dosegla in pripravila svoje pevsko društvo tako daleč, da je bilo po njegovem občnem zboru teden dni zatem, 29. novembra, sklenjeno: »Počem horoupravitelj, dok dužnosti ispunjava nikom odgovarati nema, rešava se, da u slučaju neispunjavanja dužnosti odbor pevačkog društva preko svog predsednika na odgovor pozove ga«. Poziv »na odgovor« je lahko kaj dvoumna in dvorezna stvar, pomeniti pa more tudi določeno odvisnost in podrejanje nekoga nekemu. V Jenkovem primeru je govoril omenjeni sklep v korist pevskemu društvu, čeravno v obliki, ki je bila mila, za Jenka pa le žaljiva: svoje vedenje nasproti odboru naj bi namreč tudi obžaloval. Zagotovila za drugo službo kljub uspehu v Novem Sadu ni imel. Tako mu je ostalo samo to, da se je uklonil in se dva dni pozneje, 1. decembra, res opravičil na seji. To je storil v sili, odbor pa si je umišljajal, da je dobil zadoščenje in Jenka pokoril.

S tem se odnosi niso spremenili, še bolj so se napeli. Že tako ostra nasprotja so se ostrila naprej. Svojevoljni Jenko se ni dal ugnati, pevsko društvo pa se mu ni hotelo prilagoditi. Jenko je svoje dolžnosti seveda izpolnjeval. Tako je na primer vodil »besedi« 5. decembra 1864 in 26. februarja 1865. Slednja je bila menda tako imenitna, da je presegla vse dosedanje (*Slavische Blätter*, 1865, 172). Ob tej priložnosti so pančevski pevci pod Jenkovim vodstvom peli tudi dve njegovi skladbi (*Molitev*, *Kam*), pa še kompozicije Lisinskega (*Predivo je prela*) in Tovačovskega (*ruske narodne pesmi*). Uspeh ne bi mogel biti tak, kot je bil, če pevci v svojega vodjo ne bi imeli zaupanja. To je slejkoprej bilo, vsaj za večino to velja. Tako kaže, da je treba vzroke za zamere in rastočo nevzdržnost iskati pri manjšini, ki pa je prevladala. Komaj dva dni po tem velikem uspehu, 28. februarja, je namreč bil Jenko »poslednjič« opominjan, naj v redu vrši svoje obveznosti. Kaj je

bilo narobe? V čem se Jenko komurkoli že, recimo odboru, ni hotel pokoriti? Iz gradiva to ni razvidno. Nadaljnje sodelovanje pa je bilo skoraj nemogoče in pomiritev se ni zdela realna. Navzlic pogodbi, ki je določala drugače, je Jenko službo zborovodje odpovedal, cerkvena občina pa je njegovo odpoved sprejela. Začasno ga je nadomestil neki M. Jovanović, za njim pa je novi zborovodja postal Slavoljub Lžičar.

Jenkov pančevski čas je bil poln nemira, nasprotovanj, sporov, napetosti. Najbrž je bilo med vzroki za vse to tudi dejstvo, da se v pančevsko sredino ni mogel prav vživeti, skok iz glasbeno bleščečega Dunaja je bil prevelik. Vendar je bil ta čas zanj ploden. V vodenju zbora in še v drugem, česar se je dotaknilo njegovo delo, se je še bolj izpopolnil, marsikaj je tudi komponiral, svoj pevski zbor je dvignil na tehtno stopnjo. S svojimi naperi je, ne glede na razne očitke, razgibal glasbeno življenje tega mesta in pokazal, kako naj se nato nadaljuje.

Rezultati, ki jih je dal v tej dobi, so bili razločni. Na dlani so bili tudi v trenutku, ko je, sprt z odborom pevskega društva, zapustil Pančevo. Nekateri njegovi pevci so jih podarjali s tem, da so ob njegovem odhodu izstopili iz pevskega zbora, kar pove, da so se solidarizirali z njim in ne z društvom. Čas pa je nasprotja zgladil. Hitreje kot je to na splošno v navadi. Gradivo namreč zgovorno pripoveduje o tem, da se je sodelovanje med Jenkom in pančevskim društvom kmalu spet obnovilo, čeravno poslej na drugačen način.

Ko Jenko ni bil več v Pančevu, si je to društvo zaželelo svojo himno. Za tekst je leta 1865 naprosilo pesnika Lazo Kostića, ki ga je tudi oskrbel. Sledil je natečaj za kompozicijo, ki naj bi bila za moški zbor. Društvo je zatem dobilo vrsto primerkov, ki pa jih je žirija — Tovačovský z Dunaja, Adolf Pozden iz Prage in Alojz Huilička iz Chrudima — vse odklonila. Jenko se tega natečaja ni udeležil. Poslane skladbe menda niso odgovarjale samo z glasbenega vidika, temveč tudi zaradi besedila, ki da ni bilo, to so ugotovili

šele naknadno, primerno za komponiranje. Realizacija himne se je na ta način zavlekla, potreben je bil nov razpis, za tekst in za glasbeno upodobitev. Novo pesnitev je tokrat napisal Zmaj-Jovan Jovanović, komponirali pa so jo razni skladatelji, med njimi tudi Jenko. Ta jo je oblikoval za moški zbor s spremljevanjem klavirja (1868). Tovačovský, ki so mu predložili v oceno tudi sedanje primerke, se je odločil za Jenkovo skladbo, ki je bila nato, 16. avgusta 1868, proglašena za društveno himno. Bila je najboljša med vsemi, kar glede na situacijo tedanje srbske glasbe ne čudi. V drugi polovici šestdesetih let 19. stoletja srbskih skladateljev skoraj še ni bilo, glasbeniki, ki so delovali med Srbi in tudi skladali, največkrat sploh niso bili domačini. Tudi Jenko ni bil, med tujci pa je bil očitno najsposobnejši. Jenkova himna, ki se navaja z različnimi nazivi (Pevačka himna, Poju Bogu, Pojmo Bogu), se je prvič oglasila na »besedi« šele leta 1875, torej precej pozneje kot je nastala in bila sprejeta. Gradivo pravi, da jo je zbor pančevskega društva hotel izvesti že leta 1869 na nekem duhovnem koncertu, a se pančevska duhovščina s tem, da bi jo izvedli v cerkvi, menda ni strinjala. Glede na okoliščine iz nedavne preteklosti so verjetno bili za tako dolgo odlašanje prve izvedbe društvene himne krivi še drugi razlogi, za katere v virih sicer ni podatkov. Iskati jih je treba v taboru, ki je bil Jenku nasproten, ko je še bil v Pančevu, in mu je bil še poslej. Bržkone se ni mogel sprijazniti s tem, da je ravno Jenko avtor himne pančevskega srbskega pevskega društva.

Navzlic temu in zato, ker se je odzval vabilu, da komponira himno, so se Jenkovi odnosi s prejšnjimi delodajalci po 1868. letu še naprej boljšali. Ko je bila petindvajsetletnica njegovega skladateljskega dela, je hotelo Pančevsko srbsko cerkveno pevsko društvo na slavlje poslati posebno delegacijo, a so mu avstrijske oblasti udeležbo preprečile. Ravno tako je nameravalo za isti namen v domačem kraju prirediti »besedo«, ki pa je tudi bila prepovedana, ker bi se menda lahko izrodila v protiavstrijsko manifestacijo. Nič, kar so hoteli v tej zvezi, se ni moglo izvesti. Podatki pa

pričajo, da so se v pančevskem društvu dobro zavedali, kak delež je Jenko prispeval v njegov razvoj.

# BEOGRAJSKA DOBA

Ko se je Jenko razšel s pančevskim društvom, je bil še zelo mlad, komaj v trideseto leto je stopil. Ne kot skladatelju in ne kot zborovodji mu objektivno še niso šle večje razsežnosti. Z dosedanjim delom, s katerim se je, večidel z lastnimi napori in zaradi lastnih sposobnosti, iz ljubitelja vedno bolj spreminjal v poklicnega muzika, pa je le že marsikaj pokazal in opravil. Ne da bi vedel, je ujel pravi trenutek in prostor, vsaj zdi se tako. To in predvsem to je bilo važno za njegov razvoj, slovansko prežeta misel in še nezorana glasbena njiva sta mu vdihnili zagon. Oboje je bilo aktualno, že za slovensko in še bolj za srbsko glasbo. Pančevska leta so zanj bila najbrž naporna. Tu se je iskal še bolj kot prej, njegov duhovni svet se vselej ni pokrival s tistim, ki ga je srečaval na svoji poti. Tudi v malem vojvodinskem mestu ne, v katerem so se tedaj križali interesi habsburške monarhije in srbstva in kjer je imel le male možnosti za strokovno razgledovanje ali sploh nobenih. Pančevu je bil bolj potreben kot obratno in to mu, tako kaže, ni bilo neznano. Odtod verjetno tudi poudarjena ostrina njegovih konfliktov, ki je ni znal krotiti. Navzlic nemir in občutek nestalnosti povzročujočim sporom pa svojega dela ni ožil. Celo nasprotno, intenziviral in širil ga je. In če se že popolnoma še ni mogel vživeti v novi krog, se je čedalje bolj vživljal v značilnosti kulture, ki jo je spoznaval v njem in cenil in ki seveda ni bila omejena na ta kraj, temveč je bila lastna srbstvu kot celoti. Ko se je seznanil s Franjem Kuhačem, je tudi po tej strani napravil nanj najboljši vtis. Ta hrvaški glasbenik, ki je bil prodornega duha in ostre misli, je o njem zapisal, da je njegovemu srcu »upravo godilo, kad sam pohodio 25. rujna 1864 u Pančevu slavnoga



komponistu gosp. Davorina Jenka, te u njega našao čovjeka naobražena i puna ljubavi i štovanja prema srpskoj glazbi«.

Jenkovo skladateljsko delo si je že kmalu pridobilo sloves, najprej in najbolj v širšem slovanskem svetu in v tem predvsem po ideološki strani in manj zaradi dejavnikov čiste glasbene narave, čeravno tudi ti niso bili ob strani. Korneilije Stanković je že 8. januarja 1864 Jenka predlagal za častnega člana Beograjskega pevskega društva (Beogradsko pevačko društvo) »kao veštaka, koga su dela muzikalna i dosta poznata«. Če še upoštevamo, da je glasbeno razgledani Stanković že tedaj veljal za idejnega utemeljitelja srbske nacionalne glasbene usmeritve, je ta ocena mnogo pomenila. V vsakem oziru, tudi z glasbenega vidika. Jenkovemu ustvarjanju je priznala kvaliteto, njegovemu vodenju pančevskega zbora pa zrelost in zasluge za srbsko glasbo — zanjo bržkone tudi še zato, ker je Jenko v času svojega pančevskega delovanja predstavil razen drugega Stankovićevo »Liturgijo«.

Pozicija, ki si jo je Jenko tako kmalu pridobil, je kar naprej rasla in se utrjevala. Vendar — je bilo to dovolj, da si je konec februarja 1865 dovolil odpoved nadaljnjega službovanja v Pančevu? Je imel že izglede za zaposlitev drugod?

V Novem Sadu, kjer bi verjetno bil prav rad, jih gotovo ni bilo, drugod v Vojvodini tudi ne. Pač pa so se kazali čez mejo, v srbski prestolnici. Odkar je jeseni leta 1864 Stanković sporočil, da ga zaradi boleznj to zimo ne bo v Beograd, je bilo Beograjsko pevsko društvo v veliki zadregi, ni vedelo, koga postaviti za vodjo pevskega zbora. Začasno je vskočil Milan Milovuk, ki se je na glasbo sicer precej spoznal, a se je zavedal, do kam sežejo njegove zmogljivosti. Domneval pa je, da bo Stanković ozdravel in da ga bo nadomeščal le kratek čas. Toda ni bilo tako. Stankovićevo zdravje je bilo z dneva v dan bolj vprašljivo in v aprilu leta 1865 je ta toliko obetajoči muzik umrl. Milovuk se za zborovodjo ni čutil dovolj sposobnega, razen tega mu očitvidno ni bilo neznano, kako načrtujejo v društvu. Tako

je že maja leta 1865 prosil, naj ga razrešijo obveznosti, ki jo je prevzel za čas Stankovićeve bolezni.

Kriza je bila tu in stiska bi bila huda, če ne bi v društvu že prej razmišljali, kaj storiti po Stankovićevi smrti. Gradivo pove, da so mislili na Jenka. Ustanovitelj Beograjskega pevskega društva, Stevan Todorović, ki je bil v tem kritičnem hipu njegov predsednik, je omenil, da je Jenka sam Stanković priporočil za svojega naslednika, »jer ga je kao svoga druga poznavao da je voljan i dobar veštak u muzičkim stvarima onoga doba«. Kdaj naj bi se tako izrazil, ne vemo, o tem ni nič zapisanega; bržkone, ko je sprevidel, da se v omenjeno društvo ne bo več vrnil.

O situaciji, ki je nastajala v zgodnjih mesecih 1865. leta, je utegnil kaj vedeti tudi Jenko ali vsaj slutil je, kako se bo razpletla. Tako je lahko predvidel možnost, ki se mu bo najbrž ponudila v tej zvezi. Zdi se, da je ravno to pospešilo njegov sklep in radikalno konsekvenco po zadnjem sporu s pančevskim pevskim društvom.

Vsekakor je Stankovićeva smrt odločilno vplivala na Jenkovo prihodnost. Milovuk se je nadaljnjemu vodenju prej omenjenega zbora odpovedal, Todorović pa se je razgovarjal z Jenkom o vprašanju, ki je bilo nadvse aktualno. Kmalu nato, 20. maja 1865, je sporočil odboru, »kako i pod kojim uslovima bi se rečeni gosp. mogao primiti učenja i upravljanja pevanja redovnih članova«. Odbor se je s pogoji strinjal in predsednika naprosil, naj čez poletje uredi, kar je potrebno. Todorović je to tudi opravil in na prvi jesenski seji sporočil, da je Jenko sprejel službo. Sledila je pogodba, s katero je bil nastavljen za društvenega učitelja za čas od 1. septembra 1865 do 1. septembra 1866 »sa godišnjim platom od jedne stotine Cesarski dukata«.

Jenkova skrivna želja se je s tem uresničila. Pančevo je bilo zanj le mestece na skrajnem robu monarhije, ki mu glasbeno ni imelo kaj nuditi; v resnici je tu dajal samo on, kolikor je mogel, za svoj razvoj pa ni imel ne možnosti ne spodbud. Po glasbeni strani sicer tudi Beograd sredi šest-

desetih let 19. stoletja ni bilo mesto, ki bi bilo podobno kakemu zahodnoevropskemu centru, recimo Dunaju. Tu je bilo vse šele na začetku tega, kar naj bi nekoč nastalo. Vendar je bil obet tu. Po Rakuševih besedah je Jenko dobro čutil, ko se je odzval vabilu Beograjskega pevskega društva, da »se Beli Grad z orjaškimi koraki bliža svojemu napredku in da bodo v prestolnici srbski veliko ugodnejše okolnosti razvoju njegovega genija in uspešnemu delovanju na polji slovanske glasbene umetnosti«.

V Beogradu se je Jenko znašel v sredini, ki je bila čisto srbska. Ravno to si je želel in vanjo se je, kljub ostrim trenjem, ki so karakterizirala družbo glavnega mesta, hitro vživel. Najbrž tudi zato, ker je bilo prav tu središče napredne srbske mladine, s katero je sodeloval že v svojih dunajskih letih in so ga z njo vezale sorodne, če že ne iste ideje. Njegovo duhovno stapljanje s srbstvom, ki po njegovem ni bilo v nasprotju s slovenstvom, ampak njegova enačica na drugem etničnem prostoru, je predstavljalo proces, kakršnega si je v bistvu želel. Rad se mu je predajal in z uspehom. Prihod v Beograd mu je bil več kot samo preselitev iz drugega kraja. Vedel je, za kaj se je zavezal s pogodbo, jasno mu je bilo, kaj mora storiti in kam težiti, da bo priklical v življenje načrte, ki so bili važni za njegov umetniški razvoj in so se hkrati pokrivali z interesi tedanje srbske glasbe.

Jenka so sprejeli v Beograjsko pevsko društvo s pogojem, da »postoječe od česti izobražene u pevanju članove triput nedeljno po dva časa uzastopce u izabranim pijesama tehničkoj veštini uveštava« in »četiri časa novim članovima elementarno pevanje predaje i ove što skorije izvršujućim pridružuje«, nadalje da »će i ženske radi smešanog hora ako bi se ove vešte ili nevešte prijavile i primile, ravno muškima no samo u osobenim časovima po potrebi i okolnostima učitelj pevanja ove u pevanju izobražavati«, in »svojim trudom nastojava, kako bi se svaka dva meseca jedna beseda u korist društva davala, a u protivnom slučaju, da direktora pevačkog društva blagovremeno o nemogućnosti izveštava«. Končno je še bila obveza, da »ako

bi društvo prilikom kakvom sa svojom produkcijom i van besede kakav nibud moralni interes imati moglo, to da učitelj pevanja ovaj podpomaže«. V nadaljevanju je bila pomembnost učenja »tehničnega in elementarnega petja« še ponovljena, pa tudi redno opravljanje dela je bilo poudarjeno, vse, kar je spadalo med obveznosti zborovodje oziroma učitelja petja.

Jenkove dolžnosti so bile kar obsežne. Če je bilo treba, je moral pevce seznaniti z osnovami glasbene teorije, vse pa s pevsko tehniko, zbor je bilo treba pripravljati za javne nastope. Bil je oboje, pevski učitelj in pevovodja. Društvo si je namreč osnovalo lastno pevsko šolo, v kateri so se ljubitelji pripravljali za sodelovanje v zboru. Potreba po izvajalcih je bila zaradi pomanjkanja glasbenega in posebej pevskega izobraževanja toliko bolj občutna. Tudi v Beograjskem pevskem društvu so se morali ravnati tako kot drugod, kjer so obstajali sorodni problemi, zaradi katerih so nastajale pevske oziroma glasbene šole, tako na primer v ljubljanski Narodni čitalnici in Glasbeni matici ter v zagrebškem Glasbenem društvu (Glazbeni zavod). Za tako delo so v beograjskem društvu potrebovali človeka, ki bi imel znanje in izkušnje. Jenko je imel to in ono, slednje si je začel pridobivati že na Dunaju in pozneje še bolj v Pančevu.

Jenko se je resno lotil dela. Če upoštevamo, da zbor Beograjskega pevskega društva v sezoni 1864/65 najbrž ni bil kdove kaj uspešen, si je po svojem nastopu nekje v septembru 1865 Jenko moral temeljito prizadevati. Uspel je. »Beseda«, ki jo je vodil v novembru 1865 in sta ji prisostvovala tudi knez Mihailo in beograjski metropolit, je žela priznanje. Pevski zbor je navdušil, pel je tudi dve Jenkovi skladbi (Sabljo moja, Nek dušman vidi). V zahvalo je društvo nagradilo Jenka. O tem beremo v gradivu: »Počem se uvidja da g. Jenko mnogo truda polaže i mi najviše njemu imamo blagodariti što je ova beseda tako lepo uspela, rešava se da se g. Jenku pokloni petnajst dukata ces.«. Kar je začel, je Jenko nadaljeval kontinuirano z namenom, da dvigne pevski zbor čim više. Nastopi so se vrstili, kot je bilo

zaželeno, to pa je izdatno poživiljalo celotno društveno dejavnost.

Zadovoljstvo z Jenkom je v nekaj naslednjih letih vodilo k obnavljanju pogodbe in tudi k postopnemu višanju plače. Dolžnosti, za katere se je zavezal prvič, so ostale iste tudi naprej. Kaže, da jih je v redu opravljal in ga prehodna notranja trenja med ideološko različnimi skupinami pevcev ter odbornikov niso motila. Tudi nasploh je bil v društvu aktiven. Gradivo še pove, da je leta 1868 za častna člana Beograjskega pevskega društva predložil kapelnika vojaške godbe Dragutina Čižeka in zemunskega zborovodjo Horjška, ki si torej ni nakopal njegove zamere, ker ga je nekoč nadomestil v Pančevu. Oba njegova predloga je odbor tudi sprejel.

Podatkov o vedno večji Jenkovi vključenosti v beograjsko glasbeno življenje, zlasti v to, ki se je odvijalo v okviru društva, je za to dobo precej. Vsi seveda niso ne važni ne zanimivi. Pomembnejši so le nekateri. Tako ti, ki sporočajo, da so razni srbski pevski zbori vedno česče povpraševali po njegovih skladbah. Te so postajale vedno bolj popularne in privlačne za izvajalce raznih ravni. Podatek iz leta 1869 pravi, da je odbor ustregel Jenkovi prošnji, da mu v enem izplača dohodek za junij in julij, ker potrebuje denar v zvezi z izdajo svojih skladb. Šlo je za op. 4, ki ga je dal tiskati na lastne stroške in zato bil v težavah. Kdo mu je pri tem pomagal in kolikšna je bila eventualna pomoč, dokumentirano ne vemo. Domnevno ga je podprl knez Mihailo, kajti ta opus je posvetil »Njegovej svetlosti (Gospodarju / Mihailu Obrenoviću III / Knezu srbskom«, kot beremo na naslovni strani izdaje. Tam je spodaj še dodano: »Posvetu ovu primio je knez blaženog spomena na nekoliko dana pred svoju smrt.«

O kakih večjih nasprotjih med Jenkom in njegovim sedanjim matičnim društvom ne izvemo za čas 1865—1869 iz gradiva tako rekoč nič. Kaže, da so bili odnosi korektni, delo uspešno in brez takih pripomb, ki bi lahko povzročile napetosti. Zato skoraj presenetli zabeležka, ki je iz leta

1869, se pravi iz časa, ko bi spet bilo treba podaljšati pogodbo. V društvenem sejnem zapisniku namreč beremo, da »g. Davorin Jenko, horoupravitelj beogradskog pevačkog društva odkazuje društvu dalji svoj rad« in »da se njegovo mesto smatra za upražnjeno«. Vzrok za odpoved je Jenko najbrž navedel, pa vendar iz gradiva ni razviden. Šele iz nekaj poznejšega vira izvemo, da je odšel samo začasno oziroma so si v društvu tako razlagali njegov odhod. Odpoved je bila sprejeta, društvo se je moralo ozreti za novim zborovodjo.

Kako najti primerno nadomestilo, pa ni bilo preprosto vprašanje. Jenko je bil kvaliteten glasbenik, takih v tedanji Srbiji ni bilo na izbiro. Kot že svojčas, je društvo spet prosilo Milovuka, da začasno reši zagato, toda ta se tokrat vabilu ni odzval. Pač pa sta se ponudila neki Cimbrić, ki je poučeval petje na gimnaziji, »i neki iz Rusije došavši«. Ko so 8. oktobra 1869 razpravljali v društvu, koga naj vzamejo, so po vsem sodeč že nekaj več vedeli o Jenkovih načrtih. Na tej seji so se namreč o njem izražali precej drugače kot mesec dni poprej, ko so sprejeli njegovo ostavko in tretirali njegovo mesto za »upražnjeno«. Zdaj pa so spet upali, da se bo vrnil, iz stilizacije ustreznega zapisa je to lepo razvidno. Sklenili so sprejeti Cimbrića, ki pa lahko dela le do maja (1870), ko bodo že kaj zanesljivega vedeli o času Jenkove vrnitve. S Cimbrićevim delom niso bili zadovoljni, še preden so vedeli za Jenkovo odločitev, so ga spomladi 1870 odslovili. Za pomoč v sili so se v aprilu 1870 znova obrnili na Milovuka, ki je bil tokrat voljnejši; privolil je »privremeno, da upravlja horom«, gotovo v pričakovanju skorajšnjega Jenkovega prihoda. Zbor je vodil kratko in z njim verjetno ni imel večjih preglavic: od začetka maja do konca septembra delo ni potekalo redno in so zavoljo tega bile tudi obveznosti zborovodje manjše.

Delovno leto 1869/70 je bilo za zbor Beograjskega pevskega društva bolj ali manj izgubljeno. Rešitev s Cimbrićem ni bila kdove kaj posrečena, tudi Milovuk ni mogel kaj več storiti. V takih razmerah pevski zbor seveda ni uspeval tako kot prej, dejavnost društva se je zožila in kazala na sta-

gnacijo. Brez Jenka ni šlo. Kam je odšel in zakaj je pustil službo, ki mu je nudila ugodne razmere za življenje in relativno dobre pogoje tudi za osebni razvoj?

Odgovor v glavnem že poznamo. Šel je v Prago. Za to se je odločil, ko je spoznal, da brez temeljitega znanja navzlic talentu ne bo napredoval. Le-to pa je bilo doslej pomanjkljivo. Ustvarjalno ga je vezalo na vokal, reproduktivno na pevski zbor. Hotel pa je več in v sebi čutil, da je za to sposoben. Kot skladatelj je želel širše seči v kompozicijske zvrsti, z reproduktivnega vidika pa so mu bile pred očmi perspektive za delo v gledališču. Izvedenost, ki bi jo potreboval za to in za ono, mu je manjkala. Sam, brez tuje strokovne pomoči, je ni mogel dobiti, in v Beogradu se po tej strani ni imel kje izpopolnjevati. Nekam, kjer bi bilo to mogoče, se je torej moral podati in, preden bi ga kdo prehitel, to nadomestiti, kar je doslej zamudil. Dunaju se je izognil. Mar zaradi Slovanskega pevskega društva in njegovega kroga? Čudili se ne bi, saj mu je kljub stikom, ki jih je imel z njim po letu 1862, ravno ono zagrenilo zadnji dunajski čas in mu prekrižalo načrte. Ali pa mu je bila Praga, kamor so v čedalje večjem številu odhajali slovenski izobraženci, orientacijsko bliže? Zanesljivo ni mogoče reči ne tako ne drugače, oboje ostaja vprašanje.

Za kraj svojega študija si je Jenko izbral Prago. Za ta namen je kajpada potreboval sredstva. Nekaj jih je imel od »besede«, ki je bila, s pristankom Beograjskega pevskega društva, pred odhodom v njegovo korist. Kaj več mu to društvo menda ni pomagalo, vsaj gradivo ne pove nič takega. Po nekaterih podatkih bi ga naj delno podprlo Pančevsko srbsko cerkveno pevsko društvo, kar pa se zdi kljub opisanemu izboljšanju odnosov kaj malo verjetno. Kot vemo, ga tudi slovenski veljaki niso podprli, ne ob odhodu in ne v času njegovega praškega bivanja. Tudi »beseda« v Ljubljani decembra 1869 mu ni mogla izdatneje pomagati. Samo tu in tam mu je kdo kaj podaril, večidel pa je dobil posojila, ki jih je moral pozneje vrniti. Tako je odšel Jenko v Prago poln želja in načrtov, toda s pičlimi sredstvi, ki so mu napovedovala trdo delo.

Navedbe o tem, kdaj je Jenko prišel v Prago in koliko časa je bil v mestu ob Vltavi, so različne, med seboj se večkrat razhajajo. Tako zasledimo na primer podatek, da je bival v Pragi leta 1879. Razni pisci so si ga razlagali po viru (Slovenska bibliografija F. Simoniča, 1903—1905, 183), v katerem je bilo rečeno, da je bil Jenkov op. 5, ki je izšel v njegovem praškem času, natisnjen leta 1879. Ta napaka je verjetno nastala pri natisu in bila v korekturah prezrta, vodila pa je k zmotnim sklepom o času Jenkovega praškega študija. Op. 5 je izšel leta 1870. To potrjuje vabilo na naročbo, v katerem stoji, da se skladbe tega opusa »že tiskajo in bojo do konca tega meseca«, namreč junija 1870, »gotove« (N, 1870, 200). Kmalu nato beremo, da je op. 5 ravnokar izšel in se dobi pri avtorju v Pragi (N, 1870, 250). Tej letnici pritrdijo še mnoga nadaljnja sporočila o izidu op. 5, tako na primer v »Slovenskem narodu« (1870, 7. 7.) in »Letopisu Matice slovenske« za leto 1870. O njej beremo tudi v že omenjenem Jenkovem pismu Pfeiferju, kjer je pisec dejal, da stroškov za natis svojega op. 5 ne bi mogel poravnati, če mu ne bi pokojni Lovro Toman »v svoji veliki darežljivosti 100 pf. poslal za to, ker sem mu te pesmi posvetil«. Za to se mu je Jenko tudi zahvalil. V pismu, ki mu ga je namenil ob tej priložnosti, še beremo, da je gotovo »vsakega rodoljubnega Slovenca prestrašila novica, da ste nevarno zboleli, jer vsaki, kdor ima narod slovenski in njegov napredek, pa ne osebne stvari pred očmi, prizna in mora priznati Vaše zasluge za narod in domovino. Malo imamo pravih rodoljubov in med njimi ste Vi jedini, kateri ima veliki dar govora, da morete na veljavnem mestu izdatno zastopati narodne interese, zavolj tega kakor vsaki slovenski rodoljub, tako tudi jest iz celega srca želim, da se Vam poverne kmalu popolnoma Vaše zdravje in Vaša moč, da bi mogli tudi za naprej, kakor dozdej neustrašljivi zastopati in braniti našo domovino«. Kako je bil s sredstvi, pove pripis, v katerem se Jenko — spet — opravičuje, da pisma ni frankiral, kajti »ves moj denar sem izdal, zavolj tega mi ni bilo mogoče«.

Datumi se torej ujemajo: op. 5 je izšel dober mesec pred



Tomanovo smrtjo; želja, ki jo je Jenko izrazil v ravnokar navedenem pismu, se ni izpolnila.

Kot ne velja leto 1879, tudi ni nobene podlage za leto 1868, ki se še navaja za Jenkovo bivanje v Pragi in se je pojavilo zaradi zmotnega določanja datacije že omenjenega Jenkovega pisma Andreju Vavknu.

Časovna razmejitev Jenkovega bivanja v Pragi je torej jasna in nedvoumna. Tam je bil nekje od konca 1869 do globoke jeseni 1870. Glasbeni zgodovinar Josip Mantuani najbrž še ni poznal ustreznega gradiva, ko je pisal, da ni mogel ugotoviti, kdaj je bil Jenko na Češkem in »da-li samo enkrat ali tudi ponovno« (Od Ilirije do Jugoslavije, 1931, 64). Zato ni postavil nobene letnice. Ali je bil tam še kdaj po tokratni vrnitvi iz Prage, pa res ne vemo. Potoval je kar precejkrat, v Ljubljano, Cerklje, na Dunaj in najbrž še kam drugam. Gradivo, ki je preostalo, je v tej zvezi zelo skromno, še zlasti korespondenca, ki bi največ povedala. Tudi ni moč dognati, kje se je zadrževal med odpovedjo Beograjskemu pevskemu društvu in odhodom v Prago in kaj je počel med septembrom in decembrom 1869. Kaže, da je pripravljajl svoj op. 5 in iskal sredstva, od katerih je bilo odvisno, kaj od tega, kar je načrtoval, bo lahko izvedel.

V Prago se zagotovo ni namenil zato ali zgolj zato, da bi uredil vprašanja, ki so se tikala natiska njegovega op. 5, pač pa tudi in predvsem zavoljo tega, ker se je želel »popolnoma tudi v instrumentalni muziki izobraziti, da bi domovini še več koristiti mogel«. Tako je pisal Pfeiferju in to je res. Vedoč, kako je z njegovim znanjem, ga je hotel razširiti in poglobiti. Doslej se je bavil večidel z vokalom, tu in tam je še kaj malega napisal za klavir. Hotel pa je dalje. Zato je potreboval temeljitejše in obsežnejše poznavanje kompozicijske tehnike, zlasti te, ki je iz vokalnega segla na instrumentalno področje. Ravno tako je moral, če je hotel priti nasproti temu, za čemer je težil, spoznati velike glasbene forme. Pri kom se je z vsem tem seznanjal, kdo ga je v to uvajal, nam ni znano. Na konservatoriju ni bil, samo

privatno se je mogel šolati. Kako mu je uspel privatni študij spričo skrajno neugodnih materialnih razmer, ki so ga pestile, tudi ne vemo. Vendar tudi ne moremo dvomiti, da se je pri komur že koli učil, to potrди njegovo poznejše delo. Nekdo mu je gotovo pomagal iz samorastništva k profesionalnemu, čeravno je bil njegov študij še vedno v največji meri odvisen od njega samega, od njegove nadarjenosti, bistrosti in volje. Po tej strani je vse to imel v izobilju. Čeravno njegovo praško študijsko delo ni bilo tako sistematično, kakor si ga je zamišljal, je dobro rezultiralo.

Čimbolj je tekel čas, tembolj so se kopičile težave. Sredstva so kopnela, kmalu jih skoraj ni več bilo. Jenku je preostal le še čimprejšnji odhod iz Prage. Ne v Ljubljano, tam zanj ni bilo dela, ampak nazaj v Beograd. Toda ne na začetku septembra, kot so želeli v Beograjskem pevskem društvu. Tedaj je še bil v Pragi in še ni bilo jasno, kako bo z njegovo vrnitvijo, in če bo res prišlo do nje, kdaj bo to. V beograjskem društvu so bili spet enkrat v neprijetni situaciji. Milovuk ni več hotel voditi zbora, Cimbrić je spet postal aktualen, »kako bi se mogla spremiti bar jedna beseda«. V društvu so se tolažili z Jenkovim zagotovitom, da se bo kmalu vrnil. Čeravno iz izvirnega gradiva o tem ni kaj izvedeti, pa je vendar že bilo znano, da je Jenko »ponovo uzet za upravitelja hora Beogradskog pevačkog društva« (Srpske novine, 17. 9. 1870). Bil je že september 1870, v društvu in javnosti se je govorilo, da se bo ravnokar vrnil, a Jenko se še očitvidno ni odločil, kaj in kako. Do zadnjega je omahoval in iskal možnosti za podaljšanje svojega bivanja v češkem glavnem mestu. Klonil je šele, ko teh od nikoder ni bilo in mu je pošlo zadnje upanje.

Iz Prage se je Jenko odpravil na začetku novembra 1870 in se vmes ustavil na Dunaju, kjer je 5. novembra prisostvoval občnemu zboru akademskega društva »Slovenija«. Društveni tajnik, pravnik Janko Kersnik, ga je v zapisniku takole registriral: »Počastil je zbor slavni naš rojak, slovenski skladatelj g. Davorin Jenko se svojo nazočnostjo«. Odtod je skladatelj krenil v Beograd »na poziv od strane mnogih članova društva«, kot pravi zapisnik Beograjskega

pevskega društva. Na svoj rojstni dan, 9. novembra, je spet bil na svojem prejšnjem mestu, tokrat strokovno bolj pripravljen kot pred dobrim letom, in z načrti, ki so segli prek meja njegovega matičnega društva.

Prekinitev, ki jo je povzročil Jenko s svojo odsotnostjo, temu društvu kajpak ni koristila, ne kar se tiče ravni njegovega pevskega zbora in tudi ne gmotno. V novi pogodbi je bilo določeno, da »mu se stavi u dužnost da po potrebi dirigira društvo, i školu za pripravnike da drži dva puta na nedelju«. V društvu pa so mislili tudi na težavno situacijo. Svojemu zborovodji Jenku so naročili, da se potrudi in do novega leta pripravi »besedu«, in če se le dà, v postnem času še koncert. Od tega so si materialno precej obetali, sredstva so jim bila potrebna bolj kot kdaj koli prej. Jenko je obljubil oboje, skoraj istočasno, že v decembru 1870, pa je začel sodelovati tudi v beograjskem Narodnem gledališču (Narodno pozorište). Odslej se je njegovo delo precej časa odvijalo po dveh tirih. Ta dvojnost, ki se je zanj odločil, je zanimiva s tega in onega vidika, posebej in v medsebojni primerjavi. Seveda je povzročila tudi določene posledice, ki so imele različna ozadja in so se postopoma stopnjevala.

Za Beograjsko pevsko društvo si je Jenko po vrnitvi mnogo prizadeval. Najbolj za pevski zbor in javne nastope, a tudi drugače. Tako na primer beremo v gradivu, da je popravljal napačno prepisane kompozicije in skrbel za izpopolnjevanje glasbenega arhiva. Ko je bil poleti 1871 na odihu, ga je društvo prosilo, da nabavi »valjanih komada, kako za pevanje tako i za glasovir«. Nove skladbe so bile potrebne za nadaljnje delo in Jenko jih je lahko dobil v Ljubljani ali kje drugod, kjer se je mudil, na primer na Dunaju.

Kaže, da so bila prva leta obnovljenega sodelovanja razmeroma mirna in plodna, kakih večjih nesoglasij med Jenkom in pevci ter odborom ni bilo. Drug drugemu so bili potrebni, to dejstvo pa je že samo na sebi zahtevalo določeno ravnotežje. V gledališču Jenko še ni bil tako zaposlen,

da bi ga to obteževalo in oviralo pri delu v društvu. Na slednje je bil še močno vezan, toliko bolj, ker so bile v gledališču, vsaj kar se tiče glasbenega dela programa, razmere še precej neurejene in negotove. To je seveda vplivalo na zavzetost, s katero se je Jenko posvečal društvenemu pevskeemu zboru in z njo spodbujal delovno voljnost pevcev ter dvigal uspešnost »besed« in koncertov.

Prvi vidnejši spor je znan za februar leta 1872, ko se je Jenko spotaknil ob delo blagajnika Kuzmana Kuzmanovića. Podrobnosti niso znane. Le to izvemo, da se je za slednjega zavzel Todorović in sta oba hotela izstopiti iz odbora, češ da so Jenkove pripombe in zahteve po nadzoru izraz nezaupanja. Jenko se je opravičil in dejal, da ni mislil, da »če se tako uzeti«. Konflikt se je pomiril. Kaže, da je Jenko opisano gesto napravil zato, ker mu je društvo postreglo s podatkom, da je mimo odbora »raspolagao sa izdavanjem ulaznica i rasporedom na večernoj zabavi 13 Januara«. To tudi ni bilo prav, stilizacija v gradivu navaja k domnevi, da nekaj ni bilo v redu ne le s Kuzmanovićeve, temveč tudi z Jenkove strani. Ob tej priložnosti je prišlo do izraza tudi to, da se odbor ne strinja s kompetencami, ki si jih je glede sestavljanja sporedov za javne nastope prilastil Jenko kot svojo izključno pravico. Z njegovega vidika to kajpada ni bila nikakršna svojevoljnost, temveč nekaj samo na sebi razumljivega. Medtem je odbor mislil drugače in menil, da mu pri tem tudi gre beseda.

Situacija se je spet izgladila, a le navidez. Kar se je začelo v februarju, se je še ostreje izrazilo v juliju 1872. leta. Tedaj je bil sklican izredni občni zbor, ki bi naj določil spored za koncert 10. avgusta, a »imeno zbog nesuglasja, što g. Jenko želi da se peva slovenska himna, a mnogi bi članovi želeli, da se mesto toga peva kakva srpska pesma«. Ta »himna« je bila Jenkova »Molitev«, tudi »Slovenka« imenovana oziroma »Slovanska himna«; njen avtor jo je vključil v spored, čeprav ji je večina članov odbora nasprotovala.

Spor, ki je nastal okrog tega vprašanja, je bil že bistveno občutljivejše narave kot prejšnji. Odbor je hotel vplivati na

strukturo sporeda in s tem poseči v to, kar je smatral Jenko kot umetniški vodja pevskega zbora in javnih glasbenih prireditev nasploh za svoje, nedotakljivo področje. Razen tega je bilo odklanjanje »Molitve« nasprotovanje Jenku — skladatelju in njegovemu konceptu. Jenko si je po vsej verjetnosti stališče odbora tako tudi razlagal. Vprašanje je le, čemu je dal večjo težo, poseganju v svoje pravice ali rahljanju svojega programa in kontinuiranega izvajanja lastnih skladb, ki so bile redno na sporedih pevskega zbora Beograjskega pevskega društva. Zadnji dve možnosti sta seveda hipotetični, vendar dovolj realni in ju pri poskusu osvetljevanja zastavljenega problema ne kaže prezreti, še zlasti zato ne, ker se nista pojavili le tokrat. Z vidika verjetnosti je najtrdnejša prva možnost, ki se je nanašala na kompetence zborovodje. Po tej strani je bil Jenko na moč občutljiv, o tem smo se lahko prepričali že iz tega, kar je bilo o njegovem delovanju doslej rečeno, in iz ukrepov, ki jih je podvzel, če so nastajale podobne situacije, vselej vsekakor ne utemeljeno in sebi bolj v škodo kot v korist.

Ta konflikt je izzvenel negativno. Jenkova prizadevnost je poslej popuščala, za pevski zbor je manj skrbel in tudi društvenih sej se ni več udeleževal. Kmalu nato, 16. septembra 1872, je dal ostavko, odpovedal se je nadaljnjemu vodenju zbora. Kako je to utemeljil, spet ne vemo. Njegova odpoved pa je morala biti krepko formulirana, saj pravi gradivo, da »mu se na svaki navod iz njegove ostavke odgovori i da se opovrgnu i odbiju njegova napadanja na odbor i pojedine odbornike«. Ker je Jenko že dobil plačo za nekaj nadaljnjih mesecev, je odbor zahteval, da mora pripraviti še kako »besedo« ali koncert, vendar naj »se pevači pozovu da se vidi da li će moći još neko vreme sa g. Jenkom ići«. Zdi se, da se z njim niso želeli popolnoma raziti, a najbrž ne zgolj zato, ker jim je bil še na dolgu. Potreben jim je bil, strokovno dragocen. Poznali pa so tudi njegovo trdoglavost in niso bili sigurni, da bo izpolnil, kar so zahtevali od njega. Za vsak primer so določili naslednika, ki bi naj bil neki Melher (Melcher). Ta je ponudbo sprejel, a že kmalu zatem izjavil, da »mesta ne može primiti«. Očividno je še pred začetkom spoznal, da Jenka

adekvatno ne bo mogel nadomestiti. Ker z njim ni bilo nič, so za vodstvo zbora povabili glasbenico Drago Dj. Milovanović, za katero pa iz gradiva ni razvidno, ali se je vabilu odzvala in če se je, kako je opravljala delo, ki so ji ga hoteli zaupati.

V Beograjskem pevskem društvu so tako bili znova v zadregi, še hujši kot jeseni 1869, ko so imeli vsaj upanje, da se bo Jenko prej ali slej vrnil. Zdaj so bili na slabšem, kajti sprli so se z njim in imel je zaposlitev v gledališču. Razni tujci iz vrst glasbene emigracije, ki jih niti ni bilo malo, niso ustrezali, sposobnih srbskih profesionalcev pa po Stankoviću še ni bilo.

Ta nespodbudna situacija, ki društvu ni mogla biti pogodu in je razen tega bila v nasprotju s težnjami srbske glasbe nasploh, je bila zdaj še bolj pereča kot prej. Naravnost izzivala je neko rešitev, ki je bila lahko le v formiranju mladih srbskih glasbenikov. To pa nikakor ni bilo preprosto: ti niso bili kar tako na voljo in tudi tedanja vodilna srbska družba za take namene še ni imela razvidnejšega smisla.

Vendar je bilo treba nekaj storiti. Na pobudo Beograjskega pevskega društva je šel na študije v Prago neki Pešić, ki je menda bil zelo nadarjen za glasbo. Ko bi se izšolal in vrnil, bi naj deloval na področju posvetne in cerkvene glasbe, kot skladatelj in zborovodja. Vendar je v Pragi zbolel in umrl. Izgledi bi spet splahneli za daljši čas, če ne bi nase opozoril mladi Stevan Stojanović-Mokranjac, ki so ga na jesen 1873 »kao dobrog pevača i svirača« sprejeli za člana omenjenega društva. Dobro se je obnesel, le premlad je še bil: komaj sedemnajst let mu je bilo in v glasbo je bil še premalo uveden, da bi lahko že zdaj izkoristili njegov talent.

Načrti so torej bili in poskusi tudi. Prvi so bili še v prihodnosti, drugi se za zdaj še niso obnesli. Delo pa ni moglo čakati. Tako se je Beograjsko pevsko društvo moralo vdati in Jenku popustiti. Z njim se je pogovarjal Jovan Smudja (Smuča) »kao opunomoćeni član od društva«, da »se on«,

namreč Jenko, »opet primi učiteljstva«. Jenko je končno pristal s pogojem, da bodo pevci redno prihajali k vajam. Stalne redne plače ni zahteval, pač pa polovico dohodkov od javnih prireditev, ki jih bo on pripravil in vodil. Društvu njegovi pogoji seveda niso bili kdove kako všeč, vendar je sprejelo njegove zahteve. Zatem je Jenko spet začel delati. Ko se je oktobra 1872 znova udeležil odborove seje, so mu morali prebrati zapisnik seje, na kateri so govorili o njegovi vrnitvi. Kaže, da se ni strinjal s formulacijo, po kateri bi dobil polovico čistega in ne celotnega dohodka, kot je zahteval. Društvo se je uklonilo, vendar z željo, da »u slučaju, ako se ne bi moglo iz one društvene polovine isplatiti ceo trošak, onda da g. Jenko sa svojom polovinom pritekne u pomoć društvu, u koliko ustrebalo bude«; razen tega je bilo sklenjeno, da prejme Jenko honorar v primeru, da bi bila prireditev v korist kakega drugega umetnika.

Tudi iz teh podatkov bi utegnili razbrati, da si je Jenko za dobro svojega materialnega stanja očitno prizadeval. Skladatelj Petar Konjović je zapisal v svojem orisu Mokranjca, da je le-ta Jenka večkrat branil, ko so mu v Beograjskem pevskem društvu očitali »materijalni egoizam« (Stevan St. Mokranjac, 1956, 222). V tem času, ko Jenkova pozicija v gledališču še ni bila trdna, je bila njegova zainteresiranost v nakazani smeri razumljiva in je verjetno ne moremo identificirati z neko njegovo osebno, zanj tipično lastnostjo.

Strasti so se znova pomirile, s te in one strani, Jenko je bil spet zavzet za delo. V pozni jeseni 1872 je pripravljaval »besedo« in ko je bil materialno na boljšem, je postal širokosrčnejši nasproti svojemu društvu. Ponudil se je celo, da pripravi pevski zbor za kako zabavo, s katero bi se popravile finančne razmere, tako na primer leta 1874. Na rednih dohodkih ni vztrajal, ti se mu naj določijo šele takrat, ko se bo društvo opomoglo. Tako je bilo tudi v letu 1875, ko naj bi bil Jenko dolžan »prirediti u čistu korist družinsku besedu ili koncerat i to onda, kad družina za dobro nadje«. To sicer ni bilo v skladu z dogovorom, vendar se Jenko ni upiral, češ da »i to učini, ako bi družina

došla do takve oskudice, da nema čime da namiri svoje potrebe«. Prizadeval si je in kmalu nato sporočil, da je prireditev »sela« — nov izraz za »besedo« — že aktualna.

Iz gradiva vemo, da so bili stiki med Jenkom in Beograjskim pevskim društvom od jeseni 1872 dalje za lep čas v redu, kakih posebnih motenj ni bilo ne s te ne z one strani. Pojavile pa so se marca 1875, ko je Jenko pripravljaj neki društveni koncert in predložil spored, kakor si ga je bil zamislil. Vse je bilo sprejeto, le za slovensko pesem »Triglav« so odborniki sklenili sporočiti »horoupravniku g. Jenku, da istu zameni sa kakvim našim narodnim pesma-ma«. Ponovilo oziroma obnovilo se je torej to, kar je povzročilo spor leta 1872, le da je takrat šlo za »Molitev«. Znova je nastal nemir, o katerem gradivo sicer molči. V nadaljevanju se je večal in mesec dni pozneje vodil k Jenkovi odpovedi »zbog nekog nemilog dogadjaja sa g. St. Todorovićem«, ki je zahteval, da eden mora iz društva, on ali Jenko. Podrobnosti sicer niso znane. Iz tega, kar je v gradivu na voljo, pa se zdi, da je bilo v ospredju načelno vprašanje, ki se je tikalo sestavljanja umetniškega programa in se hkratu vezalo tudi na nacionalna ozadja. Tako ali drugače, to in ono je bilo kar se dà občutljivo, za Jenka in za ljudi iz društvenega odbora, vsaka stran je mislila drugače. V društvu Jenkove ostavke niso sprejeli, nadomestila zanj niso imeli. Pač pa je odstopil njegov nekdanji občudovalec Todorović, ki se je na svoje mesto pozneje sicer vrnil; prehodno ga je nasledil pristaš srbskega mladinskega gibanja Milan Kujundžić.

V tem vzdušju kake večje delovne zavzetosti seveda ni moglo biti, ne Jenko ne pevski zbor, noben se ni potrudil. Zlasti se je čutila Jenkova nepripravljenost, ki je imela še razne druge vzroke. Tako se na primer Jenko ni strinjal z zabavami, ki jim je bil glavni namen ples, medtem ko je bila pevskemu zboru odmerjena samo postranska vloga; v tem so ga podpirali tudi pevci in nekateri odborniki. Tudi za sodelovanje pri reševanju vprašanj, ki so bila važna za društvo, Jenko ni bil več voljan. Ko se je društvo leta 1875 odločilo za lastno pevsko šolo, v kateri naj bi se izobraže-



vali pevci, ki so že bili člani zbora, a še ne dovolj sposobni, in ti, s katerimi naj bi se zbor še pomnožil, Jenko ni hotel prevzeti vodstva. Za to nalogo je priporočil Mokranjca, ki ga je cenil. Ta pa je še tedaj šel po njegovih stopinjah in bil zahteven. Sodil je, da je le šest pevcev sposobnih za članstvo v pevskem zboru. Njegova strogost marsikomu ni prijala, saj beremo, da je »pripravniška škola, koju je družina zimus otvorila, prestala, jer je slabo ko posećuje, a i nastavnik ju je napustio«. Dela, ki ni rezultiralo, kakor je hotel in si želel, Mokranjac ni maral. Zanj pa je le še bil pripravljen, toda zahteval je, da odklonjeni člani, ki so se pritožili, češ da so bili za člane sprejeti samo tisti, »koje je g. Stevo Mokranjac hteo«, na jesen, ko bi pripravnica spet začela delovati, s šolanjem nadaljujejo.

Kar se tiče vprašanja izvajalne kvalitete, sta si bila Jenko in Mokranjac torej edina. Imela sta enake ali podobne nazore in člani, ki so bili v glasbi dovolj izobraženi, pevci in odborniki, so jima pritrdili. Težave pa so bile z drugimi, ki niso bili vešči in se tudi niso trudili, da bi postali, a so si le lastili pravico oporekati Jenku in Mokranjcu in njunim merilom. V mnogočem je bil to boj med starim in novim, tradicionalnim in naprednim, ki se je, razmeram ustrezno, izrazil tudi v takratnem srbskem glasbenem življenju. Ko so se »šezdesetih godina u Beogradu osvrтали za onima koji su nosili violinu, ili učili muziku i nazivali ih 'ciganima'«, ni bil lahak. Še pozneje, v sedemdesetih letih, ni povsem uspel. Ne Jenku ne Mokranjcu se naperi za uveljavljanje sodobnejših pojmovanj niso tako posrečili, da bi spremenili situacijo, ki se je v glavnem še nadaljevala in se s prejšnjo bistveno ni razlikovala.

Po sporu v letu 1875 so se odnosi med Jenkom in Beograjskim pevskim društvom še naprej slabšali. Mokranjac, s katerim so v društvu vedno bolj računali, je Jenka pogosto nadomeščal. Ko so se 28. aprila 1876 dogovorili za koncert v korist društva, ki bi ga naj Jenko pripravil brez nagrade, so obenem pripomnili, da »g. Steva Mokranjac, član družine primi to na sebe, pa će mu odbor, prema prihodu dobivenom na zabavi, a prema potrebama družinskim, dati

nagradu za njegov trud«, če Jenko ne bi sprejel odborovega predloga. Očividno so to možnost predvideli in tako se je res tudi zgodilo: Jenko se ni odzval, koncert je vodil Mokranjac.

Trenja so bila ostra, delo pevskega zbora v letu 1876 nikakor ni teklo tako, kot bi bilo treba. Za nekaj časa je spet oživel na začetku leta 1877, ko je Jenko pripravljal »selo« in se strinjal s polovico čistega dohodka, »uzimajući u obzir hrdjavo stanje društvene blagajne, koje je i njemu vrlo dobro poznato«. Upošteval je težko situacijo, ki je nastala vsled vojne s Turki (1876) in jo je hotelo lajšati tudi Beograjsko pevsko društvo s tem, da je dohodke svojih prireditev prvih mesecev leta 1877 namenilo srbskemu prebivalstvu.

Razmere pa se niso umirile. Spet in še bolj so se napele, ko je Todorović predlagal, da bi se število »besed« oziroma »sel« povečalo in bi se tako izboljšalo materialno stanje društva, kar naj bi Mokranjcu omogočilo glasbeni študij v tujini. V tej zvezi je za Jenka predložil mesečno plačo. Odbor je soglašal, odločil »za njegov trud oko obučavanja članova u pevanju 120 talira«, začeniši s 1. marcem 1877, in sklenil vprašati Jenka, ali je s tem sporazumen. Spet je predvideval: če Jenko ne bi odgovoril, »smatraće se da nepristaje«, primer pa naj reši izredni občni zbor. Jenko se seveda ni strinjal, vendar ne morda zaradi Mokranjca, ki ga je že vseskozi podpiral, ampak zato, ker je opisano rešitev predložil Todorović. Domneval je, da gre za spletko z namenom, da se ga Todorović po tej poti znebi. Tako se je ta zadeva prenesla na izredni občni zbor, ki je bila marca 1877. Razpravljanje je šlo daleč čez meje aktualnega vprašanja, seglo je v ocenjevanje Jenkovega umetniškega pomena in dela. Tudi izredni zbor je menil, da je treba nadarjenemu mladeniču — Mokranjcu — omogočiti glasbeni študij. Po Todorovićeви interpretaciji pa naj bi bil Jenko edina ovira. Zanj je že tako dvomil, da bo sprejel njegov predlog, a je le dopustil to možnost, »osobito što on neće dugo živeti, pa bi trebalo da i on dobije naslednika«. Pristavil je še, da Jenku »ne treba da je krivo što će se još ko

obrazovati i njega naslediti«. Kdove kaj dobrohotna ta Todorovićeva obrazložitev gotovo ni bila, še tako okrašena s skrbjo za naraščaj je bila polna nerazpoloženja do Jenka, skorajda mržnja, ki se bo sicer pokazala za razumljivo, ne pa tudi za opravičljivo. Kakor je izzvenela, je Jenka vznemirila. Ne samo zato, ker je še bil mlad, komaj dobrih štirideset let mu je bilo. Tudi in predvsem zavoljo tega, ker so ga dolžili, da je on ta, ki zavira nastop mladega srbskega glasbenega naraščaja. To pa ni bilo res, najmanj v Mokranjčevem primeru. Pa tudi sicer ne. Tako ne, ko je šlo za Pešića in Tošo Andrejevića, ki ga je poslala srbska vlada na študij v tujino, a ni bil človek, s katerim bi Beograjsko pevsko društvo lahko rešilo svoj problem, saj je Todoroviću »kazalo u oči da on ume vrlo lepo u vijolinu svirati i ništa više«. Za ta in oni primer je dal svoj pristanek tudi Jenko, ki je bil osebnost, s katero so se ti, ki so odločali, predhodno gotovo posvetovali.

Kako priti do domačih, srbskih poklicnih glasbenikov, je bilo res vprašanje, ki je bilo vse doslej odprto. Poskusi so bili, tudi v Dragomira Krančevića so nekoč stavili upanje. Stanković je menda mislil, da bo njegov naslednik, pa se je po Todorovićevem mnenju »prevárió, jer Krančević postao je čuveni virtuoz, ali kao nasljednik Stankovićev u radu muzičkom za nas nije do sada ništa uradio«. Tudi z njim torej ni bilo nič in ravno tako ne z drugimi talenti vse do Mokranjca. Šele ta se je Beograjskemu pevskemu društvu zazdel primeren za rešitev obstoječega problema, čeravno je do te bilo še daleč.

Ob vsem tem, poudarjanju potrebe po glasbenem naraščaju in kritiki Jenka, pa tudi izredni občni zbor ni vedel, kaj storiti. Nekateri so se bali, da bo društvo razpadlo, »ako nas Jenko ostavi«, celo to je bilo rečeno, da je Jenko »jediní čovek, koji je ovde i koji će nam trebati«, kar je vsekakor bilo točno. Drugi člani pa si ga niso več želeli, še zlasti ne Todorović. Toda odločila je realnost. Gradivo priča, da ga je večina hotela še naprej za vodjo pevskega zbora, vendar Jenko na vprašanje, kaj o tem misli, sploh ni odgovoril. Sprva so v odboru mislili, da se ne strinja z vi-

šino plače, »pa iz prizrenja na dojakošnje usluge koje je ovom društvu učinio«, odbor »uvećava odredjenu platu od 120 na 150 talira godišnje«. Prosili so ga, naj kar najhitreje sporoči, kako se je odločil. Jenko pa se je že odločil: »zbog slabosti svog zdravlja« se je vodenju zbora odpovedal. V društvu so seveda njegovo ostavko morali vzeti na znanje, a so še vedno mislili, da je glavni razlog v plači, ki mu je sicer bila zvišana, »a veću mu ne mogu dati, dok interesi društva ne zadovoljavaju da mu se plaća polovina prihoda«. Temu pa ni bilo tako, prejemki niso imeli poglavitne vloge. Ta je bila drugod, v dejavnikih, ki so se tikali orientacije društva, neskladne z Jenkovo.

Tokrat se je za vselej končalo Jenkovo delo v Beograjskem pevskem društvu, ki je s prekinitvami trajalo skoraj dvanajst let. Spiro Kalik je v »Spomenici Beogradskog pevačkog društva« (1903) sicer pisal, da se je Jenko po 6. marcu 1877, to je po omenjenem izrednem občnem zboru, ki je bil tega dne, »opet vratio u Društvo ali samo na kratko vreme«. Gradivo tega ne potrди. Pač pa je iz njega razvidno, da je bil za njegovega namestnika določen Mokranjac, ki pa, tako kaže, ponujenega mesta ni sprejel. Viri o tem nič ne vedo, žal pa tudi ne povedo, kaj mu je branilo, da ni ustregel društvu, ki mu je bilo naklonjeno. Med drugim morda tudi to, da se ni strinjal z načinom, ki so ga nekateri vodilni člani uporabili proti Jenku in je bil vse prej kot strpen. Pod konec aprila 1877 so se v društvu odločili za Melherja, s katerim že leta 1872 niso imeli sreče. Pravzaprav tudi zdaj ne, kajti zborovodja je bil le kratko dobo. Nasledil ga je Stevan Šram, ki je bil na tem mestu do julija 1881, za njim pa mimogrede Pera Dimić, s katerim so za silo izpolnili to funkcijo do prihoda Josifa Marinkovića.

Delo, ki ga je doslej vršil, Jenka poslej ni več privlačilo, vsaj ne kot nekaj, čemur bi se izključno posvečal. Kot skladatelj se je za pevske zборе seveda še naprej zanimal in bil z njimi v stikih. Leta 1882 je bil izvoljen za predsednika pevskega zbora »Davorje« (Davorije), ki se je formiral iz nekdanje »Crkvene pevačke družine«; praktično se tu ni udeleževal, zbor je vodil učitelj glasbe Petrik. Za leto 1887

vemo, da ga je prosilo »Žensko pevačko i muzikalno društvo«, da »se primi upravljanja njihovim horom, kao zamjenik stalnom koji odsustvuje« (Srpske novine, 1887, 242). Ni znano, ali je to ponudbo sprejel; glede na obveznosti, ki jih je že imel, in zaradi pomembnega mesta v beograjski družbi, se ne zdi verjetno.

Za mnoga nesoglasja, ki so bila med Beograjskim pevskim društvom in Jenkom, in za upadanje Jenkovega zanimanja za pevski zbor tega društva, je kajpak treba iskati osnovne vzroke v tem, kar je bilo rečeno. A vendar ne samo v tem, tudi v Jenkovem čedalje večjem interesu za gledališko delo so bili. Zanj je to delo postalo aktualno vprašanje okrog leta 1868, v katero pada začetek beograjskega Narodnega gledališča. V tem hipu še ni bilo izgledov, da bi se zaposlil v tej smeri. Izkušnje je imel samo z zborom, ne pa tudi z orkestrom, ki ga še ne bi bil sposoben voditi. In še marsikaj mu je manjkalo, kar bi bilo potrebno za glasbeno reprodukcijo v gledališču. Po to znanje se je odpravil v Prago, medtem ko je bil prvi kapelnik beograjskega gledališča Dragutin (Antonije) Reš, s čigar glasbo, »prvom srpskom uvertirom«, so 10. novembra 1868 odprli ta zavod, ki so mu lastno stavbo slovesno predali v letu 1869. Jenko je najbrž presodil, da po talentu Reša prekaša in ga bo tudi po zmogljivosti, če si jo bo primerno usposobil. Nemara ga je po tej strani še kdo nagovarjal, spodbujal za aktivni poseg v gledališko področje. Na primer dramaturg novega gledališča Jovan Djordjević, ki je pisal gledališke igre, za katere bi lahko Jenko komponiral glasbo. Ali politik in zgodovinar Jovan Ristić, ki je imel velik vpliv v beograjskem gledališču. Oba, Djordjević in Ristić, sta Jenka dobro poznala, Ristiću je menda posebno ugajal njegov »Naprej«. Ali je tudi Beograjsko pevsko društvo podprlo Jenkova hotenja, ki niso bila skrivna, saj je bilo očitno, v čem in zakaj se želi izpopolnjevati v Pragi, ne vemo. Kdove kako navdušeno zanje najbrž ni bilo, kajti njegova preusmeritev bi pomenila postopno odhajanje iz društva. Tega v omenjenem društvu gotovo niso spregledali, a njegovih namer ni kazalo ovirati.

Ko se je Jenko leta 1870 vrnil v Beograd, je bil za tedanje srbske razmere še vedno najboljši glasbenik, nasploh najsposobnejši in tudi nujen za gledališko glasbeno delo. Zdaj sta se Djordjević in Ristić zanj lahko konkretno zavzela. Tudi Beograjsko pevsko društvo, v katerem je spet delal, mu je stalo ob strani, kar je bilo pomembno še toliko bolj, ker je bil njegov podpredsednik Jovan Bošković tudi podpredsednik gledališkega odbora. Če sodimo po dejstvih, je vplival Jenku v korist.

Jenka je beograjsko gledališče v tej razvojni fazi še kako potrebovalo. Tako je skoraj nujno prišlo do Jenkove vključitve v njegovo delo, kar potrjuje pogodba med Jenkom in gledališkim odborom. Sklenjena je bila 18. decembra 1870 s tem, da začne veljati 1. januarja 1871. Določala je, da bo Jenko v Narodnem gledališču opravljal »dužnost učitelja i upravitelja pevačkog, kako kad pozorišna potreba bude zahtevala«. Rečeno je še bilo, da bo tudi pel, posebno, se pravi solistično, ali v zboru, kakor bo pač odredil kapelnik, ki ga lahko osvobodi opravljanja te dolžnosti. Če ima glas, a ne zna peti, naj uči notno petje, v vsem pa se mora ravnati po določilih gledališkega pravilnika in glavne uprave. Za svoje delo bo letno prejel »250 (dve stotine i pedeset) talira, računajući dukat u 60 groša čaršiskih«, vendar s pripombo, da Jenko zahteva zvišanje plače s 1. novembrom 1871. Pogodba je veljala za eno leto, zatem so jo sproti obnavljali.

Jenkove kompetence so bile na začetku torej zelo omejene. Kapelnik še ni bil, to mesto je ostalo Rešu. Sprva je bil le pevski učitelj in vodja zbora, po potrebi naj bi, če bi znal in mogel, pel še na odru. V tej vlogi se ni nikoli pojavil, ustreznih patus pogodbe je očitvidno bil samo formalnega značaja.

Reš in Jenko sta si glasbeno delo delila, prvi je vodil orkester, drugi pa zbor in razen tega pripravljaval pevce, zborovske in solistične. To je bilo precej zahtevno in tudi zapleteno. Kot drugod v manjših gledališčih ali tam, kjer se je gledališka reprodukcija začela komaj razvijati, so morali biti tudi člani beograjskega gledališča to in ono, igralci in

pevci. Sodelovali torej niso le v izrečno dramskih, ampak tudi v takih igrah, ki so imele glasbene vložke, zbarske, solistične in instrumentalne. Zbor je štel 16—20 članov, pevskih solistov tako rekoč ni bilo. V letu 1868 se na primer navaja samo ena pevka, ki pa je bila predvsem igralka; pevcev je bilo med igralci menda nekaj več (Srpske novine, 1868, št. 161). Vendar so bili ti igralci-pevci, pevke, svojevrstni. Not največkrat niso niti poznali, kaj šele, da bi po njih peli ali obvladali tehniko petja. Razen nekaj novih so bili sprva večidel nekdanji člani gledališke družine Adama Mandrovića, novosadskega gledališča, Molnarjevega gledališča v Budimu, nemškega gledališča v Osijeku in zagrebškega gledališča. Z vseh vetrov so se nabrali in imeli so, tako beremo, »prilično starih mana«, kar je terjalo, da »im se omogoče nove vrline«. To je napotilo Jovana Djordjevića, da je takoj, že leta 1868, osnoval gledališko šolo.

V tej šoli je glasbo, točneje petje, najprej učil Reš. Usahnila je že po osmih mesecih, očitno zaradi nerednega obiska in nezanimanja. Obnovila se je leta 1870, vendar zdaj kot igralska šola in z enakimi nalogami kot prejšnja. Na Reševu mesto je stopil Jenko, ki se je takoj soočil z napornim delom in vprašanjem, kako zboriste in tako imenovane soliste usposobiti za nastopanje na odru. Spoprijeti se je moral z veliko odgovornostjo, ki ga je zatem bremenila nekaj desetletij in bila toliko bolj vprašljiva, ker so se ti in oni, zboristi in pevci-igralci pogosto menjavali. Vedno znova je začenjaj, problemi pa so bili kar naprej isti. V večini primerov neka načrtnost ni bila uresničljiva. To stanje je trajalo vse do konca 19. stoletja, ko je z ustanovitvijo prve srbske glasbene šole (1899) nastala možnost temeljitega glasbenega izobraževanja, koristnega tudi za gledališka glasbena prizadevanja. Vse dotlej je bilo to, kolikor se je tikalo gledališča, Jenkova skrb. O tem povedo razni viri, iz katerih izvemo med drugim, da je imel Jenko »dosta truda i posla dok je naš maleni broj pevačkih snaga izučio toliko da mogu izaći pred publiku i s pevanjem klasičnih kompozicija« (Srpske novine, 1884, 337). S »Figarovo svatbo« je na primer imel neznanske težave, kajti pevci dolgo niso



bili sposobni, da bi lahko dostojno predstavili svoje vloge. Ko mu je le uspelo »neuke pevače« toliko pripraviti, da zadrega ni bila prevelika, je, tako pravi vir, »sigurno izvodio« svoje predstave (Gudalo, 1886, I, 4).

Z zboristi je bilo delo nekoliko lažje. Najbrž tudi zato, ker se niso počutili kot solisti in niso zviška gledali na petje kot nujno zlo. To slednje je bilo večkrat značilno za igralce, ki so radi poudarjali svoje igralske, pogosto sicer sporne kvalitete. Zborovskim pevcem je bilo to prihranjeno, vedeli so, kdo so in kaj je njihova dolžnost. Največkrat so bili člani pevskega zbora Beograjskega pevskega društva. Kot vemo, to sicer še dolgo ni bilo jamstvo za njihovo verzi- ranost, tudi tam je še bil marsikdo, ki ni ustrezal. Vendar, dokler je bil Jenko zborovodja v tem društvu, je še nekako šlo, za gledališki zbor je gotovo izbral najboljše. O sode- lovanju med Beograjskim pevskim društvom in Narodnim gledališčem vemo marsikaj. Tudi to, da so pevci zbora ome- njenega društva bili aktivni v gledališču vse od trenutka, ko se je to odprlo, pa tudi, da odnosi med obema instituci- jama vedno niso bili najboljši. Društvo se je na primer pri- toževalo, da mu je gledališka uprava večkrat odrekla dvo- rano za njegove koncerte. Vendar vemo tudi to, da je pri teh koncertih, kadar je bilo potrebno, sodeloval še gleda- liški orkester. Odnosi so se torej tu in tam napeli, toda na splošno so bili znosni.

Iz gradiva sklepamo, da pevci niso bili edini problem, ki je bil včasih zelo zapleten, navidez kar nerešljiv. Tudi orke- ster je treba šteti v to vrsto. Petar Krstić, poznejši sklada- telj, je bil še študent, ko je začelo delovati beograjsko gle- dališče, a je v njegovem orkestru že bil prvi violinist. V svojem rokopisnem orisu Jenka je pisal, da je gledališki orkester sprva štel 15—18 članov. Ta podatek potrdijo tudi Jenkove partiture, ki so bile za 12—16 instrumentov, ra- vnale so se po tem, kar je bilo na voljo. Če so bile za 16 instrumentov, so obsegale flavto, oboo, 2 klarineta, fagot, 2 rogova, 2 trobenti, trombon, timpane, I. in II. violino, violo, violončelo in kontrabas. Včasih je bil ta sestav skr- čen na 12 ali zvečan na 20 instrumentov. Nihal je torej med



12 in 20 instrumenti, odvisen je bil od števila izvajalcev. Stalnega orkestra v gledališču niso imeli, na začetku so ga sestavljala samo pihala, trobila in tolkala, kar pove, da je bil vojaški. Po Krstiću sta se menjavala vojaška godba in orkester, v katerem so bili civilisti, ki so igrali tudi na godala. Slednji so s temi instrumenti sodelovali tudi takrat, ko je gledališče najelo vojaško godbo, ki je bila cenejša, toda zaradi drugih obveznosti vselej ni bila na razpolago. Orkester se je torej menjaval, zdaj je bil ta potem spet oni. To pa je kapelniku povzročalo velike nevšečnosti, vplivalo je tudi na kvaliteto izvajanja. Moral pa je potrpeti in se sprijazniti z razmerami. Glede na to, kar je v tej zvezi povedal Krstić, je orkester žel uspehe; že v letih 1869 in 1870 je predstavil več opernih uvertur raznih avtorjev, Mozarta, Webra, Rossinija in drugih.

Še ko je bil kapelnik Reš, je Jenko tu in tam dirigiral gledališkemu orkestru. Ko je Reš odšel, pa je Jenko poleg tega, kar je opravljal že doslej, prevzel tudi vodstvo orkestra. Ni dvoma, da z zadovoljstvom. Na ta način je svoj delokrog močno razširil, gledališko glasbo je dobil docela v svojo pristojnost, zvečali so se mu tudi dohodki. Todorović je vedel povedati leta 1877, da je imel Jenko, ko je še Reš bil kapelnik, »kao horo-upravnik 300 talira«, in ko Reša ni bilo več, nadaljnjih »200 talira što je Reš primao, da on sam bude horo-upravnik, dakle to su 500 talira«. Ta podatek, ki je meril na Jenku očitano materialno zahtevnost, pravi, da je bil Jenko dobro situiran. Po tej strani ni imel neprilik, ko se je odpovedal sodelovanju v Beograjskem pevskem društvu.

Dokler je vodil tudi zbor tega društva, je delal Jenko na dveh straneh. Sicer ne čisto kontinuirano, ne v Beograjskem pevskem društvu in ne v gledališču, ki je poznalo občasne, krajše in daljše prekinitve, tako v sezoni 1873—1874, ko je bilo zaradi materialne stiske skoraj ves čas zaprto. Kljub temu je bil v tem razdobju, med 1871 in 1877, z delom preobložen. Nekoliko se je lahko sprostil šele potem, ko se je popolnoma posvetil gledališču. Tu je, prej gotovo manj in zdaj bolj intenzivno, razvijal svojo dejav-

nost, ki se je v prvi vrsti nanašala na reprodukcijo, a je segla tudi še drugam. Šolal je pevce, pripravljaj soliste, zboriste in orkester, prepisoval instrumentalne parte, dirigiral, ko so izvajali tako imenovane »komade s petjem«, spevoigre in podobno. Aktivnost je bila velika, pa ne samo njegova, temveč tudi s strani izvajalcev vseh vrst. Sodelovanje instrumentalistov se ni omejilo samo na glasbo k izvajani igri. Po takratni navadi je orkester igral tudi pred začetkom predstave in med posameznimi dejanji. Ta glasba seveda ni imela nikake zveze s tisto, ki je bila komponirana nalašč za uprizorjeno delo. Obsegala je uverture iz raznih oper, potpurije in podobne fragmente, s katerimi so v gledališču želeli poživiti vzdušje in privabiti publiko. V tem smislu je treba razumeti na primer tudi sodelovanje Krančevića, ki je kot violinist nastopil ob uprizoritvi »Bega iz Seraja«.

Glasba je imela v beograjskem gledališču precej pomembno vlogo, Jenko pa mnoga dela, da jo je pripravil v obsegu, ki nam je znan za ta čas in je bil izdaten. Iz gradiva posnemamo, da Jenko ni bil tako kmalu zadovoljen ne s pevci in ne z orkestrom. Bil je ambiciozen in hotel je, da bi bil glasbeni del predstavljanja čim boljši. Uporno si je prizadeval za izvajalno raven. Prek možnosti, ki so bile sila omejene, a se je nanje moral ozirati, kajpada ni mogel. Kljub naporom pa s tem, kar mu je bilo na voljo, najsi z vidika izvajalcev ali glasbe, ki jo je bilo treba naštudirati in izvesti, kaj prida bržkone ni mogel doseči in pokazati. Pa je vendar uspeval. V tej zvezi je še treba upoštevati, da občinstvo za sprejemanje višjih kvalitete še ni bilo zrelo, za to ga je bilo treba šele pripraviti. In končno: tudi on ni bil kapelnik, ki bi se mogel postaviti ob stran vrstnikom v pomembnejših evropskih gledaliških centrih. Glede na razmere je bilo to stanje torej z vseh strani uravnoteženo, v vsakem oziru je ustrezalo tej razvojni stopnji.

Jenko si je vneto prizadeval za srbsko odrsko glasbeno reprodukcijo. V primerjavi s tem, kar je bilo prej v tej smeri, se je razvoj znatno premaknil. Ne sicer tako, kot si je najbrž zamišljal, pa tudi modernega gledališča ni naredil, kot beremo tu in tam v opisu njegovih zaslug (SN, XLVII,

281; Sv. Šumarević, Pozorište kod Srba, 1939, 434). Za to še ni bil čas. Pač pa so nastajali temelji, ki so napovedovali, da se beograjsko Narodno gledališče približuje tej stopnji.

V tem gledališču se je Jenko dolgo razdajal, skoraj tri desetletja je bil njegov edini kapelnik. Šele leta 1897 je bil angažiran dotedanji vojni kapelnik Dragutin Pokorni (Pokorny), ki je poslej prevzel Jenkovo delo. Formalno je obdržal Jenko svojo funkcijo še do leta 1902, ko jo je dokončno odložil.

# OPUS

Za kapelnike in zborovodje je bila v 19. stoletju in še nekaj zatem malone postava, da so tudi komponirali. Še posebno tam, kjer je bila produkcija umetne glasbe komaj na začetku in izvirne lastne literature še skoraj ni bilo. Tudi na slovenskem in hrvatskem glasbenem prostoru, navkljub tradiciji in zaradi radikalnega preobrata k oblikovanju nacionalne kulture. V sredini in drugi polovici 19. stoletja je bilo to vprašanje pri Srbih še bolj aktualno. V umetno glasbo so tu šele tipali. Po nadvse skromnih skladateljskih poskusih Josifa Šlezingerja in Nikole Djurkovića je kazalo, da bo Stanković prvi koncipiral razvojno pot srbske glasbe in ji dal zgledne primere. Kar je hotel in bi morda tudi zmogel, pa je lahko le nakazal, ne pa tudi uresničil.

V tem času pa se je glasbeno delo, ki nam je v mislih, na srbskem prostoru vsekakor začelo, čeravno v razmerah, za katere ne bi mogli trditi, da so bile ugodne. V reproduk tivni smeri je bilo intenzivnejše kot v produkciji. Osnavljala so se pevska društva, med njimi tudi Beograjsko pevsko društvo (1853). Njihovi pevski zbori, ki so jim manjkali tehnično vešči vodje, so morali večidel segati po skladbah tujih avtorjev, in enako gledališke družine, kajti te so želele svoje uprizoritve obogatiti z glasbeno spremljavo in pevskimi točkami. Ta prizadevanja so vsa bila ljubiteljske narave, povrh v glavnem odvisna od bolj ali manj sposobnih tujih, največkrat čeških glasbenikov, ki so na teh tleh iskali zaposlitve. Izvajalna raven in rast sta se seveda ravnali po tem, kar je bilo ta čas na razpolago in dosegljivo. Z merili, ki so za reprodukcijo na splošno veljala v

evropskem glasbenem okviru, nista imeli nič skupnega — to velja tudi za skladanje.

Stiska je bila potemtakem velika. Domačih glasbenikov tako rekoč ni bilo, ali, če so se že obetali, niso izpolnili pričakovanj. Tuji muziki so sicer prihajali, v večini primerov pa niso bili takih kvalitet, da bi lahko koristneje segli v razvoj srbske glasbe, najsi kot poustvarjalci ali kot komponisti. Pravega razmaha torej ni bilo, upanja so se sproti podirala in razblinjala, vse dokler se ni pojavil Jenko. Ta sicer ni bil domačin, a v primeru z drugimi tujci sposobnejši in orientacijsko blizu mlademu srbskemu rodu. Potemtakem dobrodošel kot človek in glasbenik v sredini, ki mu v nobenem oziru ni bila nezanimiva. Nasprotno. Privlačila ga je, slutil je, da bo v njej lahko na široko razpel svoje delo, gotovo veliko bolj kot doslej.

Kakor za mnoge druge glasbenike, za velike in majhne in kjerkoli, velja tudi za Jenka, da ga je reproduktivno delo spodbujalo k ustvarjanju. Kdo ve, ali bi sploh skladal, če se ne bi bavil s poustvarjanjem, naj je bilo to sprva še tako skromno in brez večjih izgledov. Morda zaradi talenta, ki bi zahteval sprostitev. Vendar bi se ta potreba verjetno manifestirala pozneje in bi najbrž ostala v njegovi dejavnosti bolj ali manj obrobna. Tako pa ga je vodstvo pevskega zbora in »besed« Slovenskega pevskega društva tako rekoč prisililo, da je komponiral, s tem pa zadostil sebi in svojemu društvu. V razmeroma kratkem času je napisal precej skladb, ki jih poznamo iz njegovih opusov 1—3.

Delo, ki ga je izvršil v praksi, in sposobnosti, s katerimi je razpolagal, to in ono je neposredno vplivalo na izbiro kompozicijskih zvrsti, za katere se je odločil. Kot zborovodja in kapelnik jih je lahko tudi sam izvajal. Njegov opus dokazuje, da je njegova reproduktivna dejavnost neposredno vplivala na njegovo storitev: skoraj izključno obsega vokal, scenično in orkestralno glasbo; kompozicije, ki po zvrsti sodijo drugam, so bile redke, nekaj jih je bilo za klavir, pa še nekaj s področja cerkvene glasbe. Od slednjih so nekatere nastale že v času skladateljevega pančevskega

razdobja, večinoma pa tedaj, ko je bil zborovodja Beograjskega pevskega društva, ki je na zahtevo beograjskega metropolita s svojim zborom sodelovalo tudi v bogoslužju. Kaže, da je Jenka to privedlo h komponiranju te vrste skladb, ki se jim sicer najbrž ne bi posvetil, čeravno je bila v 19. stoletju in še pozneje navada, da so celo skladatelji, ki jih niso vezale take dolžnosti kot Jenka, kar precej prispevali v liturgično glasbo. Ko mu to ni več bilo potrebno, se pravi, ko so se končali njegovi stiki s prej omenjenim društvom, ni v tej smeri nič več napisal. Glasbeni teoretik in skladatelj Kosta Manojlović je zapisal, da je Jenko »zbog društvenih potreba, harmonizirao 'Venčanicu' (pesme pri venčanju) i na 'Blagodarenju' za muški zbor«. Točno. Zaradi teh potreb je Jenko napisal še več drugih skladb, na primer »Liturgiju sv. Jovana Zlatoustog« po K. Stankoviću, »Opelo«, »Tropar sv. Jovana Damaskina«, »Blagoslovju Gospoda«, »Blagosloven jesi Hriste« v c- in d-duru, »Glas Gospoden na vodah«. Po stilu in strukturi te kompozicije ne odstopajo od avtorjevih posvetnih zborov. Kaže, da Jenko ni čutil za potrebno, da bi jih glede na tekste snoval kako drugače kot svoja profana dela, seveda pa je upošteval njihovo vsebinsko pogojenost, ki je melodično in harmonsko narekovala ustrezen tok in vplivala tudi na umirjenost izraza.

Skladanje, ki je sprva veljalo vokalu in v tem okviru najbolj zboru, je Jenko nadaljeval tudi po odhodu z Dunaja. Zahteve po teh delih niso bile v njegovem novem okolju nič manjše, še bolj so bile poudarjene. Le da se je Jenko zdaj v marsičem moral ozirati na drugačno situacijo, ki se je odrazila na razne načine. Ne samo, da je moral jemati srbske tekstovne predloge, tudi mimo posebnih nacionalnih in družbenih ozadij ni mogel. O tem povedo marsikaj že naslovi skladb, ki pričajo o patriotskih besedilih: »Veran svojoj domovini«, »O Vidovu dnu« (Sabljo moja dimiščijo), »Što ćutiš, Srbine tužni«, in tako naprej. Kot nekoč na primer »Pobratimija«, »Naprej« ali »Rojakom«, so tudi te skladbe imele v bistvu isti namen. Če je Jenko prej z zbori na slovenske tekste prebujal slovenske množice, je s seda-

njimi navduševal Srbe, ki so jih z veseljem sprejeli in peli, čeravno v njih ni bilo tipično srbskega duha. Pač pa so te skladbe vsebovale občutja, ki so očitvidno bila blizu ljudski čustvenosti. Jenko jih je zložil v podobnem načinu kot svoje slovenske predhodnice. Tudi te njegove, srbske pesmi, so bile preproste, privlačne, zanosne. Začuda hitro se je ujel z vzdušjem svoje nove sredine in vživel v njene miselne ter čustvene posebnosti, ki jih je na svoj način prenesel v svoje upodobitve.

Iz tega časa je še vrsta drugih skladb (npr. More mi je ljubav tvoja, Plovi, plovi moja ladjo — Moja ladja, Siva maglo, Brat za sestrom), z izjemo dveh samospevov so sami zbori.

Od zborov iz Jenkovega pančevskega časa, ki so se posebno priljubili, sta najbolj slovela »Što ćutiš« in »Bogovi silni«, oba polna neke intimnosti, iz katere vejeta pristno občutje in krepka izpovednost. Za izvajalce sta bila neproblematična in zato še bolj vabljava, za poslušalce pa po tekstu in glasbi nadvse mikavna. Slednjega (Bogovi silni) je napisal Jenko za Jakšičevo dramo »Seoba Srbalja«, o kateri je Jovan Skerlić dejal, da je bila »troma i nevešta melodrama«, toda »prva strela protiv jearhije« in zato koristna v času, ko se je napredna srbska mladina bojevala proti konservativnemu kleru.

Od kdaj so posamezne vokalne skladbe, vselej natanko ni znano. Za te iz pančevske in prve beograjske faze to vprašanje še ni kdove kako zapleteno; svoje prve izdaje je namreč skladatelj opremil s številko zaporednega opusa, česar pozneje ni več prakticiral. O času nastanka nam v nekaterih primerih povedo razni viri, tako gradivo, ki se nanaša na prvo izvedbo te in one skladbe in podobno, kar pa je za skladateljevo scenično in orkestralno glasbo bolj zanesljivo kot za vokalno. Po tej strani naletimo torej na težave, ki jim mnogokrat ni mogoče priti blizu. Seveda so še na voljo drugi prijemi, ki lahko pomagajo, a so tudi lahko vprašljivi, na primer časovno opredeljevanje z vidika stila in kompozicijske tehnike, ki se ju je avtor posluževal v svo-

jem delu, in možnost datacije glede na umetniško rast, ki na začetku ni mogla imeti enakih značilnosti kot pozneje. Vendar so taki vidiki za nakazano presojanje lahko zelo nezanesljivi in vprašljivi, saj čas, potrebe in še drugi dejavniki ustvarjanju nujno ne zagotavljajo kontinuitete, ki bi jo lahko definirali brez pridržkov in bi bila osnova za nedvoumno sklepanje. Za upravičenost dvoma o takem reševanju zastavljenega vprašanja govorijo razni primeri, tudi Jenkov se uvršča mednje.

Nekaj skladb, ki jih je napisal v Pančevu, je menda hotel Jenko leta 1864 izdati v posebni zbirki. Na to kaže zapis, ki sporoča, da »g. Davorin Jenko, upravitelj pevanja crkvenog u Pančevu, poziva na predplatu na srbske pesme, koje je on složio u muški zbor i samospeve s prattjom glasovira« (Danica, 1864, 22). V nadaljevanju beremo, da je te skladbe poslušala »srpska publika u pančevačkim besedama sa velikim zadovoljstvom, a ne sumnjamo, da će ih isto tako primiti i ostalo srpstvo tim pre, što će u njima naći speve omiljenih svojih pesnika«. Zbirka naj bi imela naslov »Srpske pesme«, izšla pa ni, čeravno se je tisk za Jenkovo vabilo zelo zavzel. Tudi slovenski, ki je opozoril na dolžnost, da »podpiramo može, ki se trudijo za umetnost našo«. Kaj jo je preprečilo, ne vemo, kakega namiga na to ne zasledimo nikjer. Po vsej verjetnosti ni bilo dovolj (pred) naročnikov, ki bi številnejši morali biti iz srbskih krogov, Jenko sam pa ni imel sredstev za kritje stroškov natiska. Za skladbe, ki bi bile zajete v tej izdaji (Veran svojoj domovini, More mi je ljubav tvoja, Primi Bože molitvu, Plovi, plovi moja lađo, Oj krčmaru, čaše amo, Bogovi silni naših otaca, Siva maglo, Sabljo moja) in so izšle v ranih poznejših zbirkah, delno tudi v op. 4, so se razvneli tudi Slovenci. Tako beremo, da so polne jugoslovanskega duha in da morata zbora »Što ćutiš, Srbine tužni« in »Oj krčmaru« navdušiti »vsacega Slovana, kojemu krv ni voda« (N, 1870, 12). Pisca tega zapisa je prevzel tudi zbor »Bogovi silni«, čeravno je dejal, da je modulacijsko »prefrapanten« in ritmično pretiran. V resnici ni bil ne eno ne drugo. Ta zbor je bil v vsakem oziru zadržan, melodično in harmonsko lepo, a nepretenciozno zasnovan, ritmično docela nekompli-



ran. Seveda pa je bil prezahteven za slovenskega poročevalca, najbrž Bleiweisa, ki je raje poslušal Fleišmana. Ravno to, kar izvemo iz »Novic«, pa potrjuje, da se je Jenkovo skladanje izdatno razlikovalo od tistega, ki je bilo aktualno v slovenski glasbi pred njim. In različno tudi z vidika tedanje srbske glasbene produkcije, ki pa je slovenski pisec skoraj gotovo ni poznal.

Vokal je Jenkovo ustvarjanje obvladoval tudi takrat, ko je bil v Beograjskem pevskem društvu, predvsem v času 1865—1869, pa precej tudi še med 1870. in 1877. letom. V Beogradu je bilo Jenkovo komponiranje še uspešnejše. Njegove kompozicije je izvajal pevski zbor, ki ga je sam vodil, glasile so se na javnih prireditvah in v cerkvi. Peli pa so jih tudi mnogi drugi srbski pevski zbori, ki jih je bilo vedno več. Zanj je bilo to spodbudno, njegov vokalni opus se je večal, postajal je vedno obsežnejši.

Teksti, ki so zanimali skladatelja, so bili po značaju različni: domoljubni, ljubezenski in še drugačni. Bili so lirčno ali epsko uglašeni, raznih kvalitet in avtorjev, tudi Jakšičevi, Zmajevi, Preradovičevi, Radičevići. Jenko jih je uglasbil, kakor je občutil, v njih je pel o boju srbskega ljudstva, o skritih čustvih, o lepoti zemlje, o vsem, kar je pritegnilo njegov ustvarjalni duh. Zdaj v širokem poletu, potem v mirno valujočem izpovedovanju. Tako je nastajala skladba za skladbo, budnice, himne, ljubezenske pesmi. Skoraj brez prestanka so se vrstile in tako rekoč vse so se priljubile. Med njimi »Prvo doba Srbije«, »Oštre su naše sablje«, »Lepa je zora diko«, »More mi je ljubav tvoja«, »Krv za rod«, »Mlada Jelka«. Skladatelj in muzikolog Milojević je pisal, da so bili ti zbori, samospevi in še druge vokalne forme, ki jih je realiziral Jenko, skratka vse skladbe te vrste, sposobne »oduševiti i pevače i slušaoce i zagrejati im srca ljubavlju prema otadžbini«. Tu in tam je Jenko, podobno kot nekoč slovenske, prirejal tudi srbske ljudske pesmi (npr. Paraskeva dvore mela, Aj, sela moma, Miljeno, miljeno, cveće šareno, Ječam žela), v posameznih primerih še ukrajinske (na primer U Kiivi, Oj, vijdu ja, Korol godu) in ruske (Len zeleno). Slovanska ljudska

motivika mu je očitno bila zanimivo tematično gradivo, privlačila pa ga je gotovo tudi zaradi njegove lastne orientacije. Ta se pri Jenku ni spremenila, tudi tedaj ne, ko je drugod in tudi na srbskem delu južnoslovanskega prostora že izgubljala na vlogi in pomenu.

Ne toliko zaradi kvalitete, ki je lahko tu in tam tudi problematična, pač pa zavoljo številnosti in aktualnosti skoraj nekako izstopajo himne in podobne vokalne skladbe, ki jih je pisal Jenko in so služile za razne slavnostne priložnosti. Zanje je imel izkušnje že izza dunajskih let (Naprej, Mollitev), zdaj pa še mnogo večje možnosti, saj je malone vsako srbsko pevsko društvo želelo svojo himno. Jenko je tako rekoč vsakemu ustregel, po tej strani ni bil nič drugačen kot njegovi sodobniki na Hrvatskem in Slovenskem, ki so pogosto delali isto oziroma podobno. Tako je Jenko komponiral na primer »Zorino himno«, pančevskemu društvu »Pojmo Bogu«, beograjskemu »Davorju« »Haj, nek bruji pesma mila«, mostarskemu pevskemu društvu »Gusle« »Pojmo pesme«, nevesinjski »Zastavi« »Vrela krvca«. In tako dalje.

V to vrsto lahko štejemo tudi »Pozdrav knezu«, za katerega je dobil naročilo v zvezi z vrnitvijo kneza Mihaila iz Carigrada (1867) in »Bože pravde«, pesem, ki je bila ena izmed glasbenih točk za Djordjevićevo »Markovo sabljo« in je zanimiva zaradi svojega historiata. V tej zvezi je Jenko leta 1902 sporočil Tihomiru Ostojiću: »Za proslavu stupanja pokojnog kralja Milana na presto je Djordjević pisao komad 'Markova sablja'. U tom komadu ima himna 'Bože pravde'. Na svećanoj proslavi 11 avgusta 1872 god. pevala se ta himna prvi put, a komponovao sam ju kao i drugu muziku u tom komadu meseca Julija 1872 god.« Že prvič, ko jo je izvedel mešani zbor z orkestralno spremljavo, so jo nazvali »srpska himna«, kar formalno še ni bila. Tako so o njej govorili tudi pozneje, leta 1882 pa je tudi uradno postala »srpska kraljeva himna«. To vlogo je ohranila do leta 1918, med prvo in drugo svetovno vojno pa je bila sestavni del jugoslovanske državne himne. Po svoji glasbeni zasnovi je bila oblikovno strnjena in melodično spevna ter kljub

preprostosti učinkovita celota, ki sicer ni imela te vloge kot za Slovence »Naprej«, a je bila za svoj namen primerna. Njen tematični material je Jenko uporabil v nekaterih svojih drugih kompozicijah, z njim so gradili še razni skladatelji, med njimi na primer Mokranjac, ki ga je vgradil na začetku in koncu svoje balade »Tri junaka«.

Že ko jo je komponiral, je morda Jenko domneval, da bo ta pesem imela več kot samo veljavo ene točke v »Markovi sablji«. To misel podpira Zmajev pismo z dne 19. marca 1865 Jovanu Boškoviću, ki se je nanj obrnil za ustrezen tekst, ko se je srbska vlada odločila za narodno himno. Zmaj je pesem napisal, glede na njeno uglasbitev pa je Boškoviću tole sporočil: »Što se tiče arije, Kornel Stanković teško da će moći obaviti. Njegovi su dani izbrojani — vrlo je zlo. Al on se ipak vara, da će ako ne sam, a ono sa njegovim učiteljem Sehterom ariju sastaviti, ili bar Sehteru zgodnu ideju prema himni predložiti... Ovu moju himnu (sic) ako i ne primite, dobro bi bilo da taj metrum drugim pesnicima koje pozovete, preporučite, jer će i ta arija koju će Sehter po uputstvu Kornelovom sastaviti, za ovaj metrum udešena biti...: Dobro bi bilo da i Jenka pozovete.« S Stankovićem res ni bilo nič, manj kot čez mesec dni nato je umrl. Tik pred smrtjo pa je skupaj s Simonom Sehterjem še mislil na željo iz Beograda, o čemer priča Zmajev pismo z dne 7. aprila tega leta omenjenemu Boškoviću: »Daklem Kornelija izgubismo. Al evo on je ipak održao reč, na veliku subotu bio sam kod njega i onda mi dade note od himne, da i' dam u Pešti prepisati, pa da i' on još jedared pregleda i popravi. Al baš kad sam teo da mu i' odnesem, čujem glas da ga više nema. Sad evo ti note kako su se zatekle, bez njegove poslednje revizije. / Ja ne znam, da je Kornel živ ostao, kako bi vam on to poslao, bilo pod svojim imenom, kakoli? — jer on je samo ideju dao, a njegov negdašnji učitelj u Beču Sehter izradio je dalje.« Kakšen je bil ta zasnutek, ki se ni ohranil, ni znano. Če bi se bil in bi bil po glasbeni strani dober, pa verjetno Stanković-Sehterjeva uglasbitev ravno tako ne bi bila realna, ker Zmajev tekst menda ni ustrezal. Poznejšega, ki je bil predloga za oficialno himno, je — šele leta 1872 — napisal Djordje-

vič. Za nas je v tej zvezi zanimivo to, da je na Jenka mislil že Zmaj in ga priporočil Boškoviću. Morda ga je omenil tudi Stankoviću, a se je ta odločil za Sehterjevo sodelovanje. Kdo ve, kako je bilo. Je morda Bošković navzlic Stankovićeви oziroma Sehterjevi uglasbitvi že tedaj, leta 1865, ponudil Jenku, da komponira Zmajevu pesem? Najbrž ne. V tem primeru je bil prvenstveno važen in odločilen tekst, ki pa ni bil sprejet in tako zanj glasba pravzaprav sploh ni bila aktualna. Vse je bilo odvisno od besedila in Jenko je lahko prišel v poštev šele, ko je le-to bilo nared, tako, kot ga je želel takratni vodilni srbski vrh.

V glavnem je nastal Jenkov vokalni opus med leti 1859 in 1877, to je v času, ko se je njegov avtor obsežno ukvarjal z vodenjem pevskih zborov. To potrди gradivo, o tem pričajo tudi natiski, poleg op. 1-3 tudi op. 4-6 in razne poznejše zbirke. Medtem ko so bili opusi 1-3 po naslovih in skladbah, ki jih obsegajo, slovenski, so bili naslednji širše zasnovani. V intervalu med prvimi in nadaljnjimi je čas tekkel, Jenkov delokrog se je spremenil, njegova prostorska obzorja so se raztegnila. Nastajale so nove skladbe, ki niso bile samo na slovenske tekste. Zato sta bila opusa 4 in 5 naslovljena kot »Srbske, hrvatske i slovenske pesme« — v drugem primeru je navedeno »srpske«. Posvetili nista imeli kaj opraviti s skladateljevo ideologijo, kolikor jo gledamo z vidika naprednosti in konservativnosti. Po tej strani sta bili z njo celo v nasprotju, kajti osebnosti, ki sta jima ta dva opusa posvečena, sta bili, seveda vsaka na čisto svoj način, konservativno usmerjeni. Toda knez Mihailo in Toman sta očitvidno bila pripravljena pomagati Jenku pri realizaciji omenjenih natiskov. Opus 4 je obsegal sedem moških zborov, ki jih je napisal na Dunaju (Slovenska himna Naprej), v Pančevu (Moja ladja, Nek dušman vidi, Medju braćom, Bogovi silni) in Beogradu (Onam, onamo, Prvo doba Srbije). V opusu 5 so bile skladbe »O Vidovu dnu« (Sabljo moja) za zbor in klavir, »Domočutstvo« (Tiha luna), ki je iz leta 1860 in komponirana za zbor, in samospjev »Uzor« (1870). Opus 6 je bil namenjen »Srpski himni« (Bože pravde), prirejeni za zbor in klavir.

Jenko je vneto skrbel za izdajanje svojih skladb, očitno mu je bilo mnogo do tega in znano, kaj to pomeni za utrditev njegove pozicije in za izvajanje. Kar je hotel, je realiziral učinkovito. Iz sicer skromnega gradiva izvemo marsikaj, vrsto podrobnosti, ki v spletu vodijo k sklepu, da si je naloge in cilje zastavil že na začetku svoje poti in napel vse svoje sile, da bi jih kar se dà tudi izpeljal.

Njegov koncept karakterizirajo razne značilnosti, tudi način, v katerem je Jenko konkretiziral svoja dela, in podjetnost, ki jo je pokazal v tem. Kolikor gre za vokal, je tudi v svojem beograjskem obdobju pisal predvsem zборе. Večidel so bili za moške glasove, a večkrat tudi prirejani za mešano zasedbo, tu in tam še za klavir, v nekaterih primerih opremljeni z orkestralno ali klavirsko spremljavo. Razen tega je komponiral četverospeve, ki so jih včasih uporabljali tudi moški zbori, in dvospeve z zborom ali klavirjem. Oziral se je na potrebe in izvajalne možnosti, na sposobnosti pevcev, pa tudi na okus in želje izvajalcev in poslušalcev. Odtod omenjene zasedbe in variante za eno in isto skladbo. Vse je odgovarjalo razvoju, ki je označeval srbsko glasbo šestdesetih in sedemdesetih leta 19. stoletja, pa še pozneje. Vanj Jenko ustvarjalno ni samo dajal, njegove posebnosti je obenem spremljal in upošteval, tudi v raznih drugih dejavnostih svoje prakse.

Kakšen je bil s čisto glasbenega vidika njegov vokal? Kako bi ga lahko karakterizirali?

O tem nam je za to, kar je nastalo v njegovem dunajskem, pančevskem in delu beograjskega obdobja, nekaj že znano. Glede na način snovanja so si vse te skladbe v obrisni primerjavi med seboj podobne. Grajene so v dvodelni ali razširjeni pesemski formi, njihova melodika je nevsiljivo tekoča, harmonsko niso komplicirane, modulacije so redke, ritmika ne pozna večjih spreminjanj, ki bi večala kontraste in povzročala nevsakdanje napetosti, izrazno so dojemljive. Vse se zdi uglajeno in zglajeno, problemov, ki bi kazali na vprašljivost, skoraj ni.

Bilo pa bi narobe, če bi mislili, da je bil Jenko v formiranju svojega vokalnega stavka ves čas isti. Bolj se je odmikal čas od začetka, bolj se je tehnično izpopolnjeval, to posebno po študiju v Pragi, in bolj je zorel. Značilnosti tega procesa, ki mu je tako ali drugače podvržen vsak ustvarjalec, so se odrazile tudi pri Jenku. V vseh komponentah, ki so važne za glasbeno oblikovanje. Melodika je sčasoma postajala širše koncipirana, razsežnejša in navzlic privlačni enostavnosti zahtevnejša. Lep primer je za to samospev »Mlada Jelka«, ki ga je avtor napisal leta 1874. Tudi ritmika ni več tako enolična kot poprej; vedno bolj je razgibana, na primer v zboru »Ustaj rajo«, kjer se tudi po tej strani kažejo novi skladateljevi prijemi. Ti so razvidni tudi iz harmonskih struktur posameznih skladb. Glasovi na samostojnosti pridobivajo, zvočne kombinacije so pestrejše, tonalitete se pogosteje menjavajo, notranji kontrasti so močnejši. To potrди vrsta skladb, tako že obe ravnokar omenjeni, pa na primer samospev »Ukor« in zbor »Vabilo«. Slednji je iz leta 1870, zdi se iz časa, ko se je poslovil od Prage. Najbrž je nastal v Cerkljah, kjer se je na poti v Beograd zadržal za nekaj dni. Mnogo pozneje, leta 1901, ga je poslal Kreku za objavo v »Novih akordih«. Ta pa ni posebno pohitel in občutljivi Jenko je pisal L. Schwentnerju, naj mu Krek skladbo vrne, ker jo bo »sam izdal in pa še nekaj drugih mojih slovenskih skladeb«. »Vabilo« je zanimivo z več strani. Glasovi so v njem zajetno razpleteni in omogočajo v skupnosti harmonske možnosti, ki v Jenkovih prejšnjih skladbah niso bile tako razsežne. Tudi oblikovno je avtor to skladbo zasnoval drugače kot ponavadi: začel jo je z moškim zborom, ki mu sledi četverospev, temu pa spet zbor; le-tega v zadnjih taktih mimogrede, kot nekak intermezzo, prekine četverospev, kmalu za njim pa znova nastopi zbor, s katerim se »Vabilo« sklene. Skladateljev namen je po vsem sodeč bil dvojni: z ene strani je hotel upoštevati vsebinske karakteristike besedila, z druge pa ustvariti kontraste, s katerimi bi se stopnjevala napetost celote.

Jenkov vokal je rasel postopoma, v samospevih morda odločneje in izraziteje kot v zborih, ki so bili namenjeni široki

rabi, medtem ko za prve zavoljo manjših reproduktivnih izgledov ni bilo tolikšnega zanimanja. Rast je mogoče čutiti v vsakem pogledu, z vidika forme in kompozicijske tehnike ter izraza, ki je bil sicer vselej navzoč in že kmalu dovolj neposreden, z leti pa čedalje osebnejši. Tudi stilno se je skladatelj premikal naprej, od zgodnje romantike nekje do meja pozne faze te smeri, ki jo je skušal tu in tam tudi preiti, zlasti v samospevih in nekaterih zborih izza sedemdesetih let. Dalje ni segel in tudi ta orientacija ni bila stalna. O tem govorijo primerki, ki so nastali veliko pozneje, tako na primer dvospev »Na tujih tleh« izpod konca stoletja (1899), ki je po duhu in načinu oblikovanja spet zazvenel čisto zgodnjeromantično. Razlogi za to so bili različni, mednje je treba šteti tehnične zmogljivosti predvidenih izvajalcev, nastopajočo skladateljevo starost, ki ga je vračala v preteklost namesto obračala k sedanjosti in prihodnosti, pa tudi to, da se je v osemdesetih in devetdesetih letih 19. stoletja manj posvečal vokalu. O neki razvojni kontinuiteti bi lahko v okviru njegove vokalne produkcije govorili le nekako do prehoda v osemdeseta leta, zatem pa zagotovo ne več, vsaj ne v enakem in še manj v stopnjujočem se smislu.

V razmišljanju o Jenkovem vokalu ni mogoče obiti vprašanja, ki se zdi važno in se nanaša na akcentuacijo. Tu ne mislim na vprašanje odnosa med besedo in glasbo, kolikor gre za glasbeno realizacijo smisla besede ali besednih in stavčnih zvez. Po tej strani Jenku ni kdove kaj očitati, vedno je težil za tem, da bi uglasbil tekst tako, kakor je razumel njegov vsebinski pomen. Pač pa mi je v tej zvezi v mislih vprašanje Jenkovega poznavanja besednega akcenta, ne toliko slovenskega kolikor srbskega. Kako je bilo z obvladanjem materinega jezika, že vemo. Nikoli ni bil z njim prav na tekočem, in podobno je bilo tudi z njegovo srbščino, čeravno je dobra štiri desetletja živel v srbski sredini. Tako si pogosto z akcentuacijo srbskih tekstov, ki jih je komponiral, ni bil na jasnem, tudi s slovensko jo je mešal. Besedni akcent se je moral marsikje podrediti melodičnemu. O tem razhajanju in poglavitnem vzroku, zaradi katerega je tako očitno, govorijo razni primeri. Omenil ga

je tudi Mokranjac, ko je poročal o Jenkovih pesmih, namreč o zborih za »Seosko lolo«. Dejal je, da je zares težko, danes, »posle toliko godina« — bilo je leta 1901 — »dati pravilnu ocenu o ovim pesmama«. Menil je, da »smo se« — mislil je na Srbe nasploh in ne samo na glasbenike — »pevajući ih, toliko navikli na njih, da su nam baš i očigledne njihove mane mile. U tim pesmama ima puno, gotovo varvarskih pogrešaka protiv srpske akcentuacije«, vendar, »mi smo ove pesme opet zato pevali i zavoleli, i baš ta pogrešna mesta naročito akcentovali, jer smo pevajući, slušali dragoga Jenka, kako pogrešno ali oduševljeno, srpsko govori« (SKG, 1901, 325).

Kar se tiče srbskega naglasa, je potemtakem večkrat grešil. Dobro ga ni nikoli obvladal, čeravno se je trudil za čim bolj korekten izgovor. Včasih ga je verjetno zaneslo tudi to, da se je tok njegovih glasbenih misli usmeril drugače, kot je zahtevala beseda, in je tudi zato nastala razlika v akcentuaciji. To pa se je lahko dogodilo tudi skladateljem srbskega rodu, ki po tej strani v tem času še niso bili posebno natančni, celo Mokranjcu v njegovi baladi »Lem Edim«. Šele Josif Marinković je zahteval striktno spoštovanje besednega naglasa in njegovo pravilno rabo v uglasbitvi posameznih tekstov.

Podobno je bila problematična v Jenkovih skladbah tudi raba srbske ljudske motivike, najsi je v izvirnih vokalnih delih, obdelavah ljudskih pesmi ali drugod. To tematično gradivo se je pri njem odrazilo s citati ali stilizirano, preneteno s skladateljevimi občutji. Kake razločne sistematike ni zaslediti, vsaj ne v Stankovičevem smislu, to je v načinu, ki je bil pri Srbih čedalje bolj zaželen. V uporabljanju omenjenega gradiva si je Jenko prizadeval predvsem za to, da bi v svoje zборе in samospeve vnesel srbskega duha, pa četudi brez slehernega citiranja določene motivike ali njenih elementov. Spet kajpak tako, kakor je vase sprejel ta duh, pri čemer pa ne kaže prezreti njegovega slovenskega rodu in privrženosti slovanstvu, kar je gotovo tudi vplivalo na izrazno komponento njegovih ustvaritev. Ne glede na to, da so izraz pomagali oblikovati razni faktorji, je bil ta iz-



razito ljudski, tudi tam in takrat, kjer in kadar je bil stavek te in one skladbe zahtevnejši.

Ravno to pa je bilo tisto, kar je karakteriziralo že Jenkove slovenske skladbe in osvojilo množice, zdaj s prispevki na področju srbskega vokala tudi srbske. Te pesmi so postale, tako beremo, »dragocena svojina svih slovenskih pevača« (Mlada Srbadija, 1871, 110—111, 128). Srbske »majke i staramajke« so menda »uzdisale uz zvuke njegovoga 'More mi je ljubav' ili bile uzbudjene ljubavlju mlade Jelke za Janka, i osećale duboko, slušajući njegov dvopev 'Za tobom srce žudi'«. Enako, le v še širšem prostoru, so morale odmevati še mnoge druge njegove skladbe, srbske in slovenske, naj so bile te ali one vrste.

Vokal se je začel v Jenkovem ustvarjanju umikati scenični glasbi že v sedemdesetih letih in poslej vedno bolj. Kakor hitro so Jenka angažirali v beograjskem Narodnem gledališču, je bilo tako rekoč razumljivo, da mu bo moral, čeprav to v pogodbi ni bilo izrečno povedano, prispevati tudi kot skladatelj. Ta praksa je bila v veljavi, narekovale so jo potrebe.

Jenko se je znašel pred nalogo, kaj storiti v tej, zanj novi smeri, in kako. Zgledov, ki jih je poznal od prej, posebno izza dunajskega bivanja, ni mogel posnemati. Za komponiranje večjih del v načinu velikih romantičnih vzornikov ni imel ne znanja in verjetno tudi ne sposobnosti. In če bi to in ono tudi imel, jih tedanjemu beograjskemu gledališču ne bi mogel ponuditi. Za tako uprizarjanje tu še daleč ni bilo pogojev. Vse je še bilo na začetku, ki za Jenka ni mogel biti najbolj spodbuden. Tudi predhodniki so manjkali. Oziroma točneje: bili so, a preslabotni, da bi lahko bili kako v pomoč. Kar so zmogli, je bilo več kot skromno. Prvič so se na srbskih tleh v odrski smeri poskušali sicer že leta 1840, ko je Šlezinger napisal glasbo za »Ženidbo cara Dušana« Atanasija Nikolića. Svetislav Šumarević je smatral to delo za prvo »srbsko ili kragujevačko opero« (Pozorište kod Srba, 1939, 170, 432), glasba zanjo pa je bila »u pesmama na formu talijanskih opera« in predstavili so jo »u note

stavljeno, a začudo je svima, da se ni jedna pogreška u saglašavanju pevača sa sviračima dogodila nije« (Srpske novine, 1840, 47). Orkester je »sačinjavala banda Knjaževska pod upravljenjem svoga Kapelmajstora Josifa Šlezingera«. Zaradi manjkanja gradiva teh navedb seveda ne moremo preveriti. Kar v tej zvezi beremo o formi italijanskih oper, je vsekakor treba vzeti s pridržkom, saj je najbrž še kako upravičeno vprašanje, koliko je Šlezinger sploh poznal italijansko glasbo. Za odrsko glasbo si je v štiridesetih letih 19. stoletja prizadeval tudi Nikola Djurković, ki je, po Šumareviću (isto, 433), »umetao po svojoj volji muziku i pesme u svaki komad, ako mu se to zgodno činilo«. Peli so igralci, pa zbor s spremljevanjem orkestra. Pesmi, ki so menda bile zelo spevne in ravno tako v italijanskem duhu, so izzvale »takvo oduševljenje kod publike da je Djurkovićeva družina važila kao najbolja od svih koje su se dotle u Srpstvu javile«. Nekoliko pozneje, še pred Jenkom, sta se z gledališko glasbo ukvarjala tudi novosadski kapelnik Aksentije Maksimović in Jenkov neposredni predhodnik ter sodobnik Reš.

Če izvzamemo instrumentalne točke tujih avtorjev pred začetkom uprizarjanja in med dejanji, se je vse, kar je bilo opravljeno v navedenih primerih, omejilo na občasno petje in skromno instrumentalno muziciranje. Kako so bili ti glasbeni prispevki usklajeni s tekstom, nam ni znano. Jenko jih je verjetno vsaj deloma poznal in ravno tako je vedel, kaj je bilo po tej strani v nastajajoči slovenski glasbi, kjer zase ni mogel najti opore ne v »Tičniku« B. Ipavca ne v Vilharjevi »Jamski Ivanki«.

Ko je začel delovati v beograjskem gledališču, je bil Jenko tako rekoč brez zgledov, ki bi mu lahko bili koristen napotek. Z neugodnimi razmerami se je moral sprijazniti in tudi s pogoji, ki ravno tako niso bili obetavni. Marsikaj si je predstavljal drugače in trudil se je, da bi kar največ uresničil. Opisano stanje pa je bilo edino, kar je imel na voljo in tudi z njegovimi tedanjimi zmogljivostmi na splošno ni bilo v nasprotju. Zato ga je toliko laže sprejel.

To, kar so v tem hipu in še precej časa zatem potrebovali, hoteli in zmogli v beograjskem gledališču, ni bilo zahtevno, zato pa zelo raznovrstno. Predvsem jih je zanimal »komad s pevanjem«, ki je lahko bil različnih oblik. Najbližje je bil spevoigri, vsekakor pa ne identičen z nemškim »singspielom«. Na splošno je bil igra s petjem, tudi s petjem in glasbo, tako da so pevske točke spremljali instrumenti, pa še kako drugače; kombinacij je bilo mnogo, v igri so mogle biti tudi orkestralne točke brez petja. Ta praksa je bila realna tudi v beograjskem gledališču, kjer uprava ni vpraševala, ali je to, kar uprizarjajo, vselej kvalitetno. Občinstvo je želela kar najbolj zadovoljiti, to je bil njen interes. V repertoar je jemala vse povprek, vrednost glasbe in tekstov je mnogokrat bila postranska stvar. Del domačih piscev še ni bilo dovolj in je zato pogosto segala za tujimi. Gradivo ve mnogo povedati o tem. Na sporedu omenjenega beograjskega zavoda se je poleg 91 srbskih v letih 1869—1894 zvrstilo 190 francoskih, 131 nemških, 13 angleških, ravno toliko madžarskih, 9 ruskih in 8 čeških del, pa še 3 poljska in 4 španska. Tuji avtorji so nad srbskimi daleč prevladovali.

Glasba je bila v mnogih primerih zaželena in potrebna. Zanja je moral v navedenem razdobju skrbeti Jenko, ki je te vrste udejstvovanje realiziral v treh smereh.

Prva je veljala prirejanju tujih del s področja glasbe, ki so se uveljavila na zahodnih gledaliških odrih in jih izvirno ni bilo mogoče prenesti v beograjsko gledališče. Med drugim pripisujejo Jenku priredbe »Figarove svatbe«, »Seviljskega brivca« in »Roberta — Hudiča« (Robert-le-Diable, Robert Djava). Kaj je Jenko prevzel iz originala in kaj svojega dodal, ni vedno znano, le tu in tam. »Figarovo svatbo« so na primer v beograjskem teatru uprizorili kot Beaumarchaisovo komedijo, Jenko pa jo je opremil s fragmenti iz Mozartove opere. Za »Seviljskega brivca« je po lastnih podatkih napisal štiri sole in navedel, da je glasba njegova in Rossinijeva. Od Rossinija je prevzel Rozinino cavatino v prvem dejanju in arijo Don Basilia, odlomek iz kvinteta v drugem dejanju in del zbora (Naj sreča vaša) ob koncu.

Figarove cavatine v prvem dejanju pa beograjski pevec očitno ni zmogel in jo je zato Jenko nadomestil s svojo »Rasterajmo brige naše«. »Robert-Hudič« je imel v beograjski izvedbi po Jenkovi navedbi en solo, en moški zbor in 21 točk »melodramatske« glasbe, vse narejeno tako, da izvajalcem ni delalo težav; kaj je bilo Meyerbeerovega in kaj Jenkovega, ni znano.

Takih in podobnih priredb je bilo še precej. Tudi Šlezingerjevi glasbi za »Zidanje Ravanice« je Jenko ob uprizoritvi leta 1877 dodal še en svoj zbor in z njim zaključil predstavo. Istega načina se je poslužil ob izvedbi dela »Dijamant kralja duhovskog« leta 1880, ko je glasbi Josefa Drechslerja ravno tako pridružil še svojo, in to je storil tudi v primeru Stolzove glasbe za igro »Dramske ludorije«.

Prirejanje glasbe tujih avtorjev je seveda pomenilo spreminjanje, prilagajanje situaciji, ravni beograjskih instrumentalistov in igralcev-pevcev. Do kam je to seglo, je bilo odvisno od Jenkove presoje, gotovo pa je marsikdaj izvirnike bistveno spremenilo. Priredbam tujih predlog je Jenko dodajal še svoje točke, ki so se z novimi predlogami tehnično najbrž ujele, ne pa tudi z značilnostmi izvirne glasbene zasnove. Vendar, vsi so bili zadovoljni. Gledališka uprava zaradi številne publike, ta pa zato, ker so ji take predstave ugajale, navdušeno jim je pritrjevala.

Ta način predstavljanja je bil pogosten in glasbeni delež razmeroma obsežen. Iz tega sledi, da Jenko ni bil v stanju, da bi se zanj kdove kako pripravil, najbrž mu tudi neke večje pomembnosti ni pripisoval. Vse to je spadalo med njegove dolžnosti, to delo je obravnaval temu primerno in se zanj po vsej verjetnosti notranje ni zavzel. Na to kaže tudi dejstvo, da se s to svojo storitvijo ni ponašal, mnoge od glasbenih točk, ki jih je napisal za opisani namen, v svoj opus ni uvrstil. Tako se zdi, da marsičesa niti sam ni cenil. A tudi poslušalce, ki so se kaj spoznali na gledališko glasbo, je tu in tam motil Jenkov način prenašanja tujih del v srbsko prakso. Sprva to še ni bilo tako očitno. Gledališka kritika se je šele razvijala. Ko se je vzpela na primerno

strokovno raven, pa se je lotila tudi glasbenega dela beograjskega gledališča. Sicer precej pozno, šele v devetdesetih letih, si je upal književnik Jovan Grčić zapisati: »Zaverio sam se bio još pre šest godina, da neću ni zaviriti u naše pozorište kad opet uzdaju tu beogradsku 'Mariju, kćer pukovnije'. Onda sam je bio čuo po drugi put i dosta mi je, rekoh, bilo dvared videti isakaćenu lešinu onog onako bajna Donicetijeva čeda. Pa ipak eto nisam izdržao reč... A sada ću valjda umeti održati svoju reč... Ovakav ragout, kakav nam se ovde nudi po beogradskom receptu, hoće čoveka da očemeri. Alab i vera najposle tom Fridrihu Blumu i tom Spiri Dimitrijeviću... Ali od kuda, da od Boga nadješ uz Donicetija — i to na mrtvo ime isprebijana — još i Davorin Jenko sa duetom 'Lepa je zora', od kuda ta uvertura iz Rosinijeva 'Tankreda', od kuda tu neka arija iz neke opere 'Izoline' od nekog Stigelija, i najposle od kud tu neka fantazija 'Što srce želi' od nekog Kanta?« (P, 1896, 126—127).

To, kar je po tej strani naredil Jenko, ni ne karakteristično ne odločujoče za njegovo odrsko glasbeno delo. Nastalo je po sili razmer, razen v zelo redkih primerih brez vidne vrednosti. Ni pa bilo neka posebnost beograjskega teatra. V glavnem se je krilo s tem, kar se je dogajalo tudi marsikje drugod, na primer v ljubljanskem Deželnem gledališču, slovenskem in nemškem. Raven realizacije je bila seveda odvisna od sposobnosti prireditelja, od primera do primera je bila drugačna. To velja na splošno in posebej tudi za Jenkovo dejavnost v nakazani smeri.

Za Jenkovo delo na področju scenične glasbe so bile značilnejše druge realizacije, ki so sicer tudi veljale odrskim tekstom bolj ali manj pomembnih ali celo nepomembnih domačih in tujih avtorjev. Tudi za te igre, pri katerih ni šlo za prirejanje, je moral Jenko oskrbeti glasbo, pogostokrat z lastnimi kompozicijami, s soli, zbori in še drugačnimi vokalnimi zasedbami, z orkestralno spremljavo ali orkestralnimi vložki. Taka glasba je bila večkrat potrebna in kapelnikova dolžnost je bila, da je kakorkoli že nastala. Jenko se obvezi ni mogel izogniti, skladal je naglo, njegova pod-

jetnost skoraj ni poznala meja in se je vedno bolj družila z rutino. Kljub temu pa kvalitetnejši primeri njegovih prispevkov niso več bili tako redki kot tam, kjer je šlo za priredbe in povrh za dostikrat sporno prilagajanje že tako vprašljivim tujim predlogam. Jenko se je marsikje tudi potrudil. Za »Ženski raj« je bilo rečeno, da je njegova, namreč Jenkova glasba, melodično »u svima lepa, harmonija puna i razradjena valjano i veštački, upravo onako, kako autoritetu vrednog i znanog komponiste odgovara« (Gudalo, 1886, 4), za »Šokico«, v kateri so bili uporabljene ljudski motivi, pa beremo, da »koreografski i pevački deo lepo pristaju uz karakter komada. Ne mora čovek biti u tim pitanjima stručnjak, da oseti čar Jenkove kompozicije i krasote narodnih motiva u pesmi i igri« (P, 1895, 67). Predvsem so vžgali zbori in soli. Jenko jih je komponiral za vsak primer, izvedljivi so bili samostojno ali s spremljevanjem orkestra, manjšega ali večjega instrumentalnega ansambla, pač po možnostih, ki so bile na voljo, tudi s klavirjem ali harmonijem. Na ta način so lahko dela z Jenkovo glasbo, ki so bila na sporedu beograjskega gledališča, prehajala tudi na manjše srbske odre, kjer so ravno tako navduševala.

Kako zelo je bil Jenko delaven v smeri, o kateri je govor, v prvi in v drugi, kaže podatek, po katerem je napisal okrog devetdeset primerov scenične glasbe, se pravi glasbo za tolikšno število del, ki so se v desetletjih njegovega udejevanja uprizarjala na odru beograjskega gledališča. Ne glede na to, kakšen je bil njegov delež po obsegu, je omenjena količina vsekakor impresivna, čeravno marsikdaj ni bila v sorazmerju s kakovostjo. Le-tej skoraj gotovo ni bila v korist. Navzlic pohvalam, ki so bile v glavnem nekritični zapisi in izraz tedanje situacije, v kateri med iz preprostosti porojenim navdušenjem in vrednostjo še ni bilo ostrejših meja, ta Jenkova glasba ni preživela svojega časa. Tudi teksti ne. Najbrž je tem treba pripisati glavno krivdo za ta zaton. A tudi v glasbi, ki jih je spremljala, z izjemo nekaj zborov ni bilo nič umetniško tako izrazitega, da bi jo ohranilo ali vsaj podaljšalo njeno trajanje.

Bolj kot ti so pomembni primeri, ki v Jenkovi odrski glasbi po vrednosti izstopajo in kažejo skladateljevo težnjo, da bi prešel stopnjo »komada s pevanjem« ali to zvrst izpopolnil in krenil še dalje. V tej, tretji smeri, obsega gradivo nekaj kar zanimivih prispevkov.

Iz leta 1872 datira Jenkova glasba za »Markovo sabljo«, za katero je skladatelj napisal uverturo, dva mešana zbora in šest točk melodramske glasbe, ki jo je zatem še razširil. To alegorijo, s katero so proslavili polnoletnost kneza Milana Obrenovića, je povzdignil ravno Jenkov delež, o katerem beremo, da je to, kar daje temu delu posebno vrednost, kar »ga izdiže nad svima ostalima komadima ovog žanra«, prav »muzikalni deo njegov — proizvod darovitog komponiste Jenka. Kroz ceo komad povlače se vokalni i instrumentalni glasovi, koji bude u nama najprijatnije osećaje valjda zato, što su srodni našoj slovenskoj naravi, melodije pune originalnosti i veštačke lepote muzikalne«. Za himno, ki jo je ob koncu pel zbor, je bilo poudarjeno, da je »najjači proizvod Jenkov: ona se može po melodiji, po kontrapunktičnoj vrednosti i po svojoj instrumentaciji uporediti sa ma kojom glasovitom himnom na zapadu, i mi ne sumnjamo da će ona kad tad postati opšta srpska himna« (P, 1873, 9). Zbor »Bože pravde« — to je bila ta himna — so navzoči sprejeli z velikim odobravanjem. Na njem je bilo resnično težišče te Jenkove glasbe, ki jo je avtor v vsem, melodično in harmonsko, zasnoval preprosto. Kot celota je bila učinkovita. Ob tej priliki je omenjeni zapis priznal skladatelju vrsto kvalitet, tudi izvedenost v instrumentaciji, ki je pred Prago še ni imel in je bila za njegovo prihodnje delo, ne samo skladateljsko, temveč tudi reproduktivno, zelo koristna.

Jenko je marsikdaj zašel v lahkotnost, tudi v površno koncipiranje svojega kompozicijskega stavka. Toda bil je tehnično čedalje bolj vešč, tudi instrumente je rabil vedno tehtnejše. Kljub temu pa je bila njegova največja moč v vokalu, v zborih in solih. O tem priča nič koliko virov. Še leta 1891 je književnik Jovan Hranilović, ko je poročal o uprizoritvi »Radničke pobune«, poudaril privlačnost Jen-

kovih pesmi: »Sve te kompozicije pošle su mu divno za rukom«. Take hvalnice so bile pogostne, o njih izvemo ob raznih priložnostih, na primer tudi za pesmi, ki jih je Jenko napisal za »Seosko lolo«.

Pesmi, ki so veljale za to igro, je cenil tudi Mokranjac; bile so popularne, ljudje so jih radi poslušali, pa tudi prepevali. Vendar po Mokranjčevi sodbi niso na sebi imele nič srbskega. Tako je mislil tudi od Jenka triinštirideset let mlajši Isidor Bajić, ki je po času in idejni orientaciji pripadal čisto drugi skladateljski generaciji. Na konkretnem primeru je hotel pokazati, kako je treba komponirati scenično glasbo, da bo zares srbska, s srbskim tematičnim materialom. Za tekstovno predlogo si je vzel prav »Seosko lolo«. Očividno pa ni uspel, tudi za njegovo glasbo je bilo rečeno, da je tuja v tej igri kot »narodnem komadu«. Bajić se je branil. Srbskim skladateljem je zameril, da doslej niso upoštevali ljudske motivike, »kao da su se bojali, da će im se zameriti da nisu dovoljno originalni«. Jenkov zagovornik pa je mislil drugače. Ko je poudaril, da motivi v Jenkovi realizaciji niso izposojeni »iz one sredine, u kojoj se komad zbiva«, temveč si jih je skladatelj »proizvoljno zamišljao«, je obenem menil, da je vnašanje novih pesmi občutljivo vprašanje. Bajiću ni odrekel sposobnosti, trdil pa je, da »nove pesme moraju imati u sebi toliko draži, da budu kadre potisnuti stare, koje su se kao zastarela tradicija prilepile na usta naroda«. Bajićevega eksperimenta, ki bi naj bil zgled, ocenjevalci niso sprejeli. Ko je kritik M.A. Jovanović spomnil njegovega avtorja, da je »hteo da komponuje narodnu muziku«, ga je poučil, da tuje »melodije i od drugoga već komponovane doterati na bački kalup, nije još narodna muzika«. Hranilović je bil še ostrejši. Opozoril je, da je starejša gledališka publika obiskovala predstave omenjene igre predvsem zaradi privlačnosti Jenkove glasbe, ki je svojo priljubljenost obdržala. Zato se »nameće pitanje: zašto se nije ostalo kod Jenka? No moraju i to priznati, da se i Bajićeve kompozicije sa motivima iz srem-skih i bačkih narodnih melodija prijatno dojmaju«. Navzlic temu je menil pisec, da bi bilo bolje, če bi Bajić pustil Jenkove kompozicije »i da je svoj očito lepi glazbeni ta-



lent okušao na kojem originalnom srpskom komadu« (P, 1907, 24). Z opero »Knez od Semberije« na Nušićev tekst je Bajić pozneje to tudi storil.

Precej drugačna je bila »Vračara ili Baba Hrka«, »čarobna opereta«, s katero je beograjsko gledališče proslavilo proglasitev Srbije za kraljevino (1882). Tekstovna predloga je bila sicer slaba, glasba, ki jo je napisal Jenko, jo je daleč prekosila. Melodično je bila spevna, harmonsko polnejša kot je bila skladateljeva navada, instrumentacija efektna. S tem svojim prispevkom je segel Jenko v večjo glasbeno formo, ki je razen znanja zahtevala tudi večjo izrazno širino. Avtor je zadostil temu in onemu: z odklonom od »komada s pevanjem« se je približal opereti in tudi po izrazni strani je prepričal s svojo glasbo, občinstvo še posebno zaradi stiliziranih srbskih ljudskih pesmi, s katerimi je delno gradil pevske točke, pa tudi uverturo, ki jo je začel z motivom »srbijanke«.

V beograjskem Narodnem gledališču so izvajali »Vračaro« pogosto in skozi desetletja se je popularizirala tudi zunaj srbskih mej. Posamezne točke iz njene glasbe so večkrat predstavili tudi v Ljubljani, zlasti »zbor ciganov«, ki ga je, mnogo pozneje (1910), skupaj s kvartetom iz »Vračare«, Jenko poslal Mateju Hubadu kot darilo »slavni Glasbeni Matici«.

Ko so jo krstili, so pisali, da je z »Vračaro« Jenko »uvenčao« svoje dosadašnje radove. Pesme u ovoj opereti odlikuju se sve kako lepotom sa tehnične strane, tako i varijacijama u izrazu osećaja«. Menili so, da je s svojimi skladbami »podigao srpsku muzikalnu svest, otvorio novu eru muzike u Srpstvu i na sjajan način pokazao šta je u stanju učiniti talent udružen sa narodnim genijem«. Še dolgo potem, ko je nastala, beremo, da so pesmi, »kojima je začinjena 'Vračara'«, tako lepo komponirane »u duhu narodnom, da nas čisto zanose krasotom svojom«. Čas, v katerem so se tudi v srbski glasbi spreminjali pogledi in kresale kritične misli o umetniškem oblikovanju, je kajpak prinesel tudi kakšno drugačno sodbo. Tako je na primer

Jovana Grčića, potem ko se je spotaknil ob libreto, upravičeno motilo, »u operete, gde čuješ uverture, antrakte i tolike muzičke brojeve, upletati još i devete kompozicije« (P, 1899, 104).

Veselinović-Brzakov »Djido« z Jenkovo glasbo je spet bil »komad s pevanjem«. V uglasbitev so ga najprej ponudili Mokranjcu, ki pa se ni odzval; instrumentalna glasba, ki bi tu tudi prišla v poštev, mu je bila tuja. Tako je to delo prevzel Jenko, ki je poleg uverture komponiral še vrsto glasbenih točk, zborov, solov in drugačnih vokalnih kombinacij s spremljavo orkestra, v katerih je uporabil tudi srbske ljudske pesmi. V njegovi realizaciji je bila ta glasba razmeroma široko zasnovana, melodično prijetna, harmonsko sveža, ritmi so bili pestrejši kot v prejšnjih skladateljevih delih, tudi instrumentaciji ni manjkalo domiselnosti. Poglaviten pa je bil izraz, iz katerega je dobro odsevalo srbsko občutje. To je poslušalce še posebno ogrelo, navdušili so se za »srbski duh«, ki je vel iz glasbe za »Djida«. Rečeno je bilo, da Jenkove »melodije i narodni motivi u pesmi i igri nikad ne promaše efekta«.

Jenkov odnos do srbskega ljudskega tematičnega gradiva je potemtakem postajal vedno pristnejši. Gradivo nas vodi k domnevi, da se je stopnjeval z avtorjevim zorenjem. Način, v katerem je bil konkretiziran, je razviden tudi iz »Djida«, ki je nastal leta 1892. O njem še pričajo drugi primeri, tako glasba k »Blagu cara Radovana« St. Jeftića in k Veselinović-Stanojevićevi »Poteri« (1895), ki je v primerjavi z »Djidom« nemara še značilnejša. Konsekventen pa v tako naravnani orientaciji Jenko ni bil. V njegovih prispevkih za gledališki oder so tudi primeri, kjer o ljudski motiviki ni niti sledu. Razloge za raznoliko prakso je verjetno treba iskati v tekstih, ki vedno niso nudili možnosti za rabo takega materiala v glasbenem oblikovanju.

V Jenkovo scenično glasbo se uvršča tudi ta, ki jo je leta 1894 napisal za D. J. Ilićevo zgodvinsko dramo »Pribislav i Božana« in dal z njo v to zvrst morda svoj najboljši prispevek. Melodično je ta glasba široko razpletena, zvočno

polna, modulacije so razmeroma pogostne, ritmika je zanimivo diferencirana. Celotna zasnova govori za skladateljevo rast, ki v teh letih še ni popoustila ali obstala. Stilno pa je tudi v tem primeru Jenko ostal romantik; ne morda čisto tako kot prej, zaznavni so rahli premiki k obrobju poznoromantičnega, najbolj v introdukciji.

Za to delo je napisal Jenko številne vložke, petnajst jih je bilo. Po načinu, kako jih je oblikoval in v posameznih primerih obdelal domiselno, sodimo, da se je tu znatno oddaljil od »komada s pevanjem« — spevoigre, tudi v primeri z »Vračaro«. Z njegovo glasbo je dobila drama »Pribislav i Božana« značaj melodrame, in če bi jo v drugem ter petem dejanju še razširil, bi se približala operi. Tako daleč pa si Jenko ni upal, najbrž ne toliko zaradi sredine, v kateri je delal in ki za take forme še ni bila pripravljena, kolikor zavoljo sebe. Če je o tem sploh razmišljal, je utegnil preceniti, da opere ne bi zmožel ne z vidika kompozicijske tehnike in forme pa ravno tako ne glede na lastno kreativnost, ki je bila v tej smeri omejena. Tako je ostal nekje na sredi poti, od koder je bil le korak k operi. Kaže, da utemeljeno.

Krstno predstavo »Pribislava i Božane« je Jenko skrbno pripravljaval. Mislím, da smemo domnevati, da si je to delo predstavljal kot vrh, svoj najvišji vzpon na področju scenične glasbe. Vaje »s pozorišnim pevačkim horom«, ki ga je »spremao za pevanje«, je imel »već od četiri meseca« (Srpske novine, 1894, 155, 158). Ob tem je seveda posvetil mnogo časa še solistom in tudi orkestru, za katerega je imel glede na to, da ta ni bil stalen, manjše možnosti. Poročila povedo, da je doživela praižvedba velik uspeh.

Tudi poslej je Jenko še komponiral glasbo za razna odrska dela, ki jih je uprizarjalo beograjsko gledališče. Njegova aktivnost pa je počasi pojemala. Zdi se, da je bil med zadnjimi primeri, ki se jih je lotil, Finžgarjev »Divji lovec«, edina slovenska tekstovna predloga za njegovo scenično glasbo. Kako to, da se je zanj sploh odločil? Morda zato,

ker je v obilici srbskih in tujih tekstov, za katere je komponiral, slovenski manjkal in se je čutil dolžnega, da stori še to. Nemara tudi zavoljo tega, ker ga je ta igra po snovi vezala na njegovo ožjo, prvo domovino, s katero se je v nastopajoči starosti čedalje bolj stikal. Bržkone tudi z željo, da bi srbskemu občinstvu predstavil delo, ki bi bilo v vsakem oziru slovensko, po tekstovni in glasbeni strani, Finžgarjevo in njegovo. »Divjega lovca« je prevedla v srbščino Vela Nigrinova, igralka, ki je nastopala na odru ljubljanskega Dramatičnega društva, dokler je ni Jenko pridobil za beograjsko gledališče, kjer se je s prodornim uspehom prvič predstavila novembra leta 1882. Kmalu je zaslovela, bila je imenitna tragedinja in v omenjeni ustanovi tudi vplivna.

V drobnem zapisu, katerega avtor je bil skoraj gotovo Krek, so »Divjega lovca« prvič igrali v »kr. srbskem Narodnem gledališču v Belemgradu« 19. aprila 1914, zanj je pesmi uglasbil Davorin Jenko (NA, 1914, 13). Tedaj pa so ga najbrž spet uprizorili in ne šele krstili. Finžgar je namreč pripovedoval, da je bila prva izvedba že prej, nekje v 1905. ali 1906. letu, ko se je Jenko še ukvarjal s komponiranjem in še živel v Beogradu. Takrat je bila tudi Nigrinova še živa. Ko je bil tekst preveden in glasba napisana, po vsej priliki ni bilo treba dolgo čakati na izvedbo. Tako kaže, da je Finžgarjev podatek pravilen in velja. Kaj več o glasbi za »Divjega lovca« ne vemo, gradiva ni. Pevske točke je zagotovo obsegala, najbrž tudi instrumentalno spremljavo zanje, morda je imela še kak samostojen orkestralni vložek.

Jenkovo delo na področju scenične glasbe je bilo obsežno. Največkrat ga je opravil po naročilu, včasih pa si ga je izbral po svoji volji. Na način, v katerem ga je realiziral, so vplivali razni dejavniki, ki so bili v glavnem odvisni od zunanjih okoliščin. Zaradi njih je verjetno skladatelj le s težavo uveljavil, kar je sam hotel. Od tega, kako je prišlo do realizacije, na zahtevo uprave ali iz lastnega nagiba, pa je bila bolj ali manj odvisna tudi kvaliteta. Odtod torej take razlike, ki so se odrazile v omenjenih treh smereh in jih opažamo v rezultatih tega skladateljevega dela. Povzročila jih je stopnja odvisnosti, ki je Jenkovo kreativnost spod-

bujala ali ovirala. V pozitivnem oziru se je manifestirala s tako glasbo, kot jo poznamo na primer za »Djida«, »Vračaro«, »Potero« ter »Pribislava i Božano«, pa še za vrsto zborov, s katerimi je avtor pestril mnoge druge predstave beograjskega gledališča. Med šestdesetimi in devetdesetimi leti 19. stoletja so na splošno menili, da Jenko nima tekmeča v srbskem glasbenem prostoru. Oni, ki so mislili drugače, so bili v manjšini in še ti so vsemu navkljub morali priznati njegove kvalitete. Kritika, naj je bila še tako ostra in včasih tudi osebna, njegove pomembnosti za razvijanje scenične glasbe ni mogla zanikati ali prezreti.

Na tem področju se seveda Jenko ni omejil na vokal. Temu je sicer skoz in skoz šla prednost, vendar so zbori, soli, dvospevi in še širši vokalni solistični ansambli potrebovali instrumentalno spremljavo, diskretno instrumentalno ozadje pa je v nekaterih primerih zahteval tudi prosti govor. Glasba je bila potrebna tudi za presledke med dejanji in za uvajanje v predstavo. Kakor že koli je bilo, kapelnik, torej Jenko, je tem zahtevam moral zadovoljiti. Ne vselej z lastnimi prispevki, izposojal si je tudi glasbo drugih komponistov in jo usklajal z izvajalnimi možnostmi, ki so mu bile dane. Ustvarjalno pa se je moral pogosto tudi sam angažirati, posebno v primerih, ko je šlo za vokal, ki ga je sam komponiral, ali za njegovo osebno zamisel, kako neko odrsko delo, za katero se je tudi on navdušil in si zanj koncipiral obsežnejšo zasnovo, ne samo pevsko, temveč širše opremiti. To ga je nujno vodilo v instrumental, s katerim se je vedno bolj srečaval in spoznaval njegove posebnosti. Na začetku so bile instrumentalne spremljave preproste, sčasoma pa so postajale zahtevnejše. To razraščanje je skladatelja spodbudilo h komponiranju orkestralnih skladb, ki niso več bile izrečno in izključno za gledališki okvir. V to vrsto spadajo njegove uverture, ki jim gre v Jenkovem opusu lastno mesto ne glede na to, ali so bile za neko konkretno dramsko delo ali od njega neodvisne. V vsakem primeru so imele že ob nastanku funkcijo samostojne kompozicije ali so si ta značaj pridobile naknadno.

Jenkove uverture so različno oblikovane. Večidel so svobodne fantazije, v katerih pa po strukturi in značaju različni motivi ne nastopajo slučajno, temveč kažejo medsebojno notranjo povezanost. Gradnjo je očitno usmerjal določeni koncept, ki je tudi v takih primerih omogočil enovitost celote. Za uverture, ki so bile sestavni del gledališke glasbe, je značilno, da so vsebovale elemente motivike, ki naj bi bila bistvena za snovni potek celotnega dela. To dovoli domnevo, da Jenku motivično oblikovanje Berliozovega in Wagnerjevega tipa ni bilo neznan. Vsaj v najsplošnejših obrisih ga je moral poznati in skušal ga je nakazati tudi v svojih uverturah. Kajpada zelo skromno, tako pač, kakor je v teh svojih zasnovah in spricho svoje stilne orientacije mogel in zmogel.

Med uverturami, ki so nastale v okviru scenične glasbe, je zaradi rabe ljudske motivike značilna na primer že ta, ki jo je skladatelj napisal za »Vračaro«, še bolj pa ona za »Djida«. V slednji je Jenko delno povzel glasbo iz posameznih scen na način, ki se ne veže na neko strogo formo, temveč se prepušča svobodnemu združevanju tematičnega materiala. Melodika je v tej uverturi prijetna in tematsko pestra, harmonije so zvočno prodorne, instrumentacija presenetljivo učinkovita, celota je impresivna. Zato in glede na spretno oblikovano motiviko iz tematičnega gradiva srb-ske ljudske pesmi se je ta skladba zelo priljubila. Njen avtor jo je pozneje priredil tudi za klavir z namenom, da bi v tej obliki bila natisnjena. To se je zgodilo, tiskali pa so jo na Dunaju in ne v Beogradu, kjer tedaj za to še niso imeli dovolj tehničnih možnosti.

Razen takih skladb, ki so uvajale v odrske uprizoritve, je Jenko zunaj tako programiranih meja napisal še nekaj uvertur za koncertne namene.

Med njimi je najstarejša uvertura »Kosovo«, v kateri skladatelj s toni slika bitko na Kosovem polju. Začne s fanfarami, ki naj ponazorijo poziv na boj. Ritmično poudarjen motiv menjajoče prevzamejo trobente in rogovi. Prvotni Andante preide v tematično kontrastni Allegro, sledi re-

priza in za njo coda, v kateri se znova oglasijo motivični elementi iz uvodnega dela. Ob tekoči harmoniki je treba naglasiti sočno melodiko in razmeroma barvito instrumentacijo, ki odseva avtorjev smisel za efektno realizacijo tako posameznih instrumentov kot celotnega instrumentalnega ansambla. »Kosovo« je bila izrazito programska uvertura, to pove že njen naziv. V njej je patriotsko občutljiva snov našla glasbeno upodobitev, ki je z menjavanjem lirskega in epskega zvena ter zaradi neposredno doživljenega izraza prepričljivo ustrezala. Vse to je tej skladbi zagotovilo uspeh in omogočilo popularnost, ki jo je zatem kontinuirano nadaljevala.

Po navedbi, ki izvira od skladatelja, je to delo nastalo leta 1872. Neki poznejši zapis pa bi, kolikor gre za čas nastanka »Kosova«, lahko zavedel v zmoto. Leta 1889 se je namreč v Srbski kraljevski akademiji »povela reč o tome, kako bi dobro bilo, da se na Vidov dan ove godine, kada će Akademija učiniti pomen posle pet stotina godina od Kosovske bitke«, tudi »muzika udruži u tom poslu«. K temu je Jenko pripomnil, da »će za tu priliku spremi naročitu uvertiru Kosovo« (Srpske novine, 1889, 77, 532). Seveda ni mislil na nekaj čisto novega, ampak na revizijo oziroma predelavo svojega dela z istim nazivom iz leta 1872. Kakšna je bila ta verzija v primerjavi z izvirnikom, ne vemo. Izvedli so jo 11. julija 1889 in natisnjena je bila v klavirski priredbi.

Med značilnejše Jenkove skladbe te vrste spada tudi uvertura »Milan«, ki harmonsko tu in tam spominja na Webra, ritmično pa na Smetano, s čigar kompozicijami se je lahko Jenko seznanil v času svojega praškega bivanja in so nanj v določenem smislu tudi vplivale. Spevne melodične linije se gibljejo tudi v kromatičnih postopih, harmonije so polne, modulacije si razmeroma hitro sledijo druga za drugo, instrumentacija je učinkovita in večja privlačnost celote. Ta tudi v tem primeru ni stroga po formi, za katero Jenko ni imel kdove kaj smisla in v njej tudi ni bil bolj verziran; zasnovana je kot fantazija. O »Milanu« beremo, da je bil »divna« uvertura, ki je »isprepletana varijacijama iz naše

narodne himne«, izvedena pa je menda bila na »najpompozni način«, saj jo je ob neki izvedbi »sprovodilo dupli orkestar« (Srpske novine, 1884, 28. 6.), se pravi vojaška godba in civilni orkester skupaj. Izrečno srbski karakter iz nje sicer ni dihal, bila pa je premišljeno zasnovana in izrazno karakteristična. Avtor se je kreativno napel, ko jo je komponiral, v njej se je hotel čimbolj izpeti. To pa mu je uspelo samo deloma. Že forma sama mu ni dovolila večjih možnosti, pa tudi potrebne moči najbrž ni imel na voljo. Tako je lahko svoje zamisli le bolj nakazoval kot pa formiral v širokem, nebrzdano tekočem loku.

Uverturo »Milan« je Jenko komponiral leta 1873 in posvetil knezu Milanu. Po značaju in vlogi, ki jo je imela, je nekaj časa kazalo, da bo postala »slavnostna«. Ta vzdevek pa si je pridobila šele uvertura »Aleksandar«, ki je tudi bila posvečena vladarju, Aleksandru Obrenoviću. Zdi se, da je nastala že v letu 1901, prvikrat pa je bila izvedena leta 1902. V primerjavi z uverturo »Milan« se po oblikovni zasnovi od nje ne razlikuje, tudi stilno je z njo v glavnem ista, seveda z odtenki, ki so se pojavili v zrelejši dobi avtorjevega ustvarjanja in kažejo na določeno tendenco v smeri pozne romantike. Vendar je nasproti »Milanu« bolj dognana, tuji vplivi so v njej manj zaznavni, izrazno je globlja in bolj umirjena. Razumljivo. »Aleksandra«, ki ga poslej srečamo kot »Slavnostno uverturo«, je Jenko napisal skoraj trideset let po »Milanu«. V tem času se je tehnično izpopolnil, njegov izraz je postal individualnejši, oblikovalni koncept pa se je ustalil, naj ga gledamo po tej ali oni strani.

V obdobju med tema dvema uverturama je skladatelj komponiral še uverturo »Srpkinja«, ki je sorodna z uverturama »Djido« in »Kosovo« ter je nastala leta 1888. Tedaj jo je Jenko navedel kot svoje novo delo in predlagal, da se kot akademik predstavi z njo in z uverturo »Milan«.

Izven teh uvertur in prispevkov v okviru gledališke dejavnosti je Jenko še nekajkrat segel na področje instrumentalne glasbe. Sem sodijo tudi razni potpuriji, fantazija



»Primorski napevi« in »Srpske narodne igre«. Od prej omenjenih se te njegove skladbe pomembneje ne razlikujejo ne po stilu in ne po tehniki komponiranja. Seveda je tudi v teh primerih težil za tem, da bi razvil in utrdil značilnosti svojega osebnega izraza.

Njegove uverture, te in one vrste, niso bile številne, vendar prve v srbski umetni glasbi — omenjenega Reševega primera bržkone ne moremo enako tretirati. Skladatelj jih je oblikoval svobodno, stroga forma je tu in tam samo nakazana, ne pa tudi realizirana. Zanje je uporabljal lastne zamisli in tudi gradivo, ki je imelo svoj izvor v srbski ljudski pesmi oziroma glasbi. Kompozicijski stavek, v katerem jih je snoval, je bil dobro pretehtan, vedno pa v mejah avtorjevih sposobnosti. Bolj kot tehnično so prišle te do veljave v izrazu, ki sicer ni bil bogat, pa tudi ne skromen; vplival je pristno, vsebujoč nekaj, kar je bilo blizu širokim vrstam poslušalcev.

Ravno to je morda bilo najbolj karakteristično za Jenkove kompozicije ne glede na to, v katero zvrst so štele. Vse seveda niso bile enakih kvalitete in vsaka ni enako učinkovala. Intenziteta skladateljeve zavzetosti ni bila in ni mogla biti povsod ista, s tega vidika je bilo pri Jenku natakoto tako kot pri slehernem ustvarjalcu.

Temu so odgovarjali tudi rezultati njegovega skladanja. Na splošno bi lahko rekli, da odseva iz tistih njegovih del, ki jih je napisal iz lastne pobude in ne glede na to, ali so bila drobna ali zajetnejša, tehnično manj ali bolj zapletena ali tudi čisto preprosta, polnokrvni muzik. V veliki meri osvobojen prisiljenega, solzavega sentimenta, hkrati pa predan bistvu romantičnega oblikovanja zahodnega tipa, zlasti nemškega in italijanskega, je svoji glasbi vdihnil vzdušje, ki je tlelo v njem in v prostrani čustvenosti slovanskega sveta. Naj je bila njegova duhovna orientacija umišljena ali realna, ni toliko važno. V ustvarjanju ga je dostikrat vodila in mu narekovala izbiro snovi, oblikovala glasbene misli in vplivala na način upodabljanja. Iz njego-

vega opusa je to lepo razvidno. Ta priča tudi o tem, kako mogočno so segli zunanji faktorji v konkretizacijo skladateljevega talenta.

# V DRUŽBENI SREDINI

Položaj, ki ga je v družbi imel Jenko v času svoje aktivnosti, je bil odvisen od njega kot človeka in od dosežkov, za katere je zastavil svoje delo.

O tem, kakšen je bil kot človek, katere lastnosti so ga označevale, vemo razmeroma malo in še za to, kar nam je znano po tej strani, je dokumentacija kar se dà skromna, pomanjkljiva in vprašljiva. Iz nje včasih sklepamo, še večkrat pa samo domnevamo, da je bil občutljiv, kadar je šlo za osebna vprašanja in umetnostna naziranja, ki jih je zastopal, vendar strpen. Če je bil govor o nacionalnih problemih, kaže, da je lahko bil nepopustljiv. Nadalje se zdi, da je bil strémljiv; hotel se je čim više vzpeti in je v tem uspeval navkljub oviram. Kdaj pa kdaj so mu očitali, da je bil kot zborovodja in kapelnik prezahteven, pa tudi, da je pretirano skrbel za svojo materialno situacijo.

Marsikaj od tega in še drugo, kar beremo o njem, je verjetno bilo res. Rezultiralo je iz razmer, iz katerih je izšel in jim je bil vseskozi podvržen. Seveda se jim je tudi upiral, a jih je dostikrat le moral upoštevati. Iztrgan iz ožje domovine je v novi sredini nekatere ukrepe razumel drugače, kot so bili mišljeni, nanje se je včasih odzival boleče, lahko bi celo rekli, da agresivno. To je v določenih krogih vzbujalo vtis, da je ošaben, nespoštljiv, vzkipljiv, da je človek, s katerim je sodelovanje problematično ali tudi nemogoče. Njegova zadržanost, potegnjenost vase, ki je menda bila očitna, a v nasprotju z vitalnim temperamentom, je take sodbe še stopnjevala in povzročala nove predsodke.

Mnenja o njegovih osebnih lastnostih seveda niso bila samo ta, v gradivu zasledimo še drugačna, tem nasprotujoča. Posploševanje ali enostransko izrekanje bi torej bilo zgrešeno. Te in one vrste presoje lahko osvetljujemo z raznih vidikov, ki so sicer bolj ali manj zanesljivi, vendar še češče samo hipotetični.

Za vprašanje Jenkovega mesta v družbi je na voljo še trdnejše gradivo, ki ga v primerjavi z značilnostmi njegove človeške osebnosti sicer ne kaže precenjevati, a je le bilo odločilno: njegovo delo.

V času dunajskega bivanja si Jenko kdove kake pozicije še ni mogel ustvariti. Cenili so ga sicer kot skladatelja priljubljenih kompozicij, tudi kot zborovodja se je obnesel, obetali so mu prihodnost. Bil pa je še zelo mlad in njegov sloves se je omejil zgolj na dunajski slovenski in slovanski krog; priznavali so ga tudi v njegovi ožji domovini, zaradi »Napreja« so njegovo ime poznali tudi zunaj teh in avstrijskih meja. Vse to je bilo lepo, vendar ni dovolj zaleglo. S »Slovanskim pevskim društvom« se je podrl njegov verjetni up, da si bo na Dunaju ustvaril to, kar je najbrž predvidel. Tudi na Slovenskem zanj ni bilo prostora. Nobena sredina, od katere je bil odvisen, ga ni sprejela tako, da bi mu zagotovila neko trdnost in relativno stalnost.

S prihodom v novo, srbsko sredino, se je začela njegova pozicija bistveno spreminjati. To že v času, ko je deloval v Pančevu, kjer za določeno družbeno veljavo sicer ni imel večjih možnosti in izgledov, teh tu preprosto ni bilo. Pač pa je že postal častni član Beograjskega pevskega društva, ko mu je bilo komaj devetindvajset let.

Ko se je Jenko ustalil v Beogradu, so se te možnosti občutno zvečale, postopoma so se tudi realizirale, čeravno je obdržal avstrijsko državljanstvo. Miniti je moralo skoraj trideset let, preden se ga je odrekel. Morda zato, ker je mislil, da ima s tem privilegiran status in več pravic? Je nemara še vedno želel v Ljubljano? Bolj so tekla leta, manjša je bila verjetnost njegove zaposlitve na Sloven-

skem. Razen tega se je v novo sredino čedalje bolj vživljal in sčasoma popolnoma vživel in moral misliti tudi na to, da bo moral pravno urediti svoj odnos s srbsko državo, če bo nekoč hotel zahtevati pokojnino iz igralskega fonda. Srbski »podanik« je postal šele leta 1894 s kraljevim ukazom, v katerem je bilo rečeno, da se »Davorin Jenko, kapelnik i kompozitor narodnog pozorišta, rodom iz Cirklaha (Kranjska) u Austro-Ugarskoj, i podanik iste države, po molbi svojoj primi u srpsko podanstvo, izuzetno do § 44. gradj. zakona, pošto je podneo uredan otpust iz svog dosadanjeg podanstva«.

V razdobju 1865—1894 je potemtakem bil Jenko na Srbskem formalno tujec, pa tu vendar delal in dobil mnoga priznanja. Bil je častni član številnih srbskih in pevskih društev in novosadskega Srbskega narodnega gledališča. Kmalu se je včlanil tudi v Matico srbsko (Matica srpska). V tej zvezi naj omenimo pismo, ki ga je leta 1887 naslovil na prosvetnega ministra Milana Kujundžića, sicer pesnika, filozofa in politika. Odgovoril mu je na vprašanja, ki mu jih je ta zastavil, in sporočil, da za »naše«, očitno slovenske, »književnike neznam, ko bi bio član koga naučnog jevropskog društva«, zase pa, da je »dopisujući član 'Maticе srpske' u Novom Sadu, i slovenske u Ljubljani«. Glede na »Slovensko matico« je treba reči, da je ta imela redne in častne člane, a Jenko v času 1864—1887 ni bil ne med temi ne onimi.

Zaradi svojega glasbenega dela je imel Jenko že kmalu ugled tudi v širši srbski družbi, ki je bila kljub temu, da ni bila homogena, dovolj razsodna, da mu je posvetila pozornost in priznala odgovarjajoče mesto v srbski kulturi. O tem priča njegovo članstvo v Srbskem znanstvenem društvu (Srpsko učeno društvo), ki je, skupaj z Matico srbsko, sodilo v vrh srbskih kulturnih ustanov. Za njegove redne člane so bili po določilih lahko izbrani »samo oni učeni Srbi (ili Hrvati), koji su naučnim ili umetničkim kakvim delom zasvedočili da su sposobni za rad na društvenom zadatku«. Slovenci niso bili ekskluzivno zajeti. Iz omenjenega konteksta pa se zdi dana možnost, da lahko postanejo člani tudi

ljudje, ki niso bili srbskega porekla, čeravno z omejitvijo. Kako, po kakih kriterijih, je lahko postal član Jenko, povrh še avstrijski državljan? Morda so v njegovem primeru širše interpretirali to, kar je veljalo za Hrvate. Še verjetneje pa je, da so ga šteli med Srbe. Dokončno seveda na to vprašanje ni mogoče odgovoriti. Nakazana misel je domneva, ki pa ne spremeni dejstva, da je filozofski in filološki odsek navedenega znanstvenega društva predložil Jenka za člana umetniškega odseka, prejšnjega »otseka za veštine«. Izbran je bil februarja 1869, marca tega leta pa dobil diplomo s temle tekstom: »Za vlade svetlog kneza srpskog Milana M. Obrenovića IV na svome skupu 6-og februara 1869 Srpsko učeno društvo izabra gospodina Davorina Jenka za svojega redovnoga člana i daje mu na to ovu diplomu«. Podpisala sta se J. Šafarik kot predsednik in Stojan Novaković kot sekretar.

Članstvo v tem društvu je bilo za Jenka pomembno priznanje. Izkazano mu je bilo, ko je imel komaj štiriinštirideset let in pomenilo je nadaljnjo krepitev njegovega položaja v srbski sredini. V svojem odseku se je srečal še z drugimi takratnimi osebnostmi, tako z J.A. Bugarskim, Milanom Jovanovićem, Milovukom in Todorovićem, s katerim je bil v tem času v najboljših odnosih in ki je verjetno tudi vplival na Jenkovo izvolitev. O njegovi aktivnosti v tem društvu je le malo znano. Kaže, da mu je bilo to članstvo bolj častna kot delovna funkcija. Sestankov svojega odseka pa se je redno udeleževal; ob taki priložnosti se je na primer leta 1877 interesiral, kje, v čem so ovire za natis posmrtna zbirke srbskih ljudskih pesmi in plesov, ki jo je pripravil melograf Alojz Kalauz.

Spoštovanje, ki ga je užival, je pripomoglo, da se je Jenko vzpel še više. Postal je član Srbske kraljevske akademije (Srpska kraljevska akademija), ki je bila osnovana v letu 1886 in začela delovati dve leti zatem. Prejel je diplomo, v kateri je bilo zapisano, da je ta institucija, »koja je pod zaštitom njegovog veličanstva kralja Milana I.«, razglasila »na svome svečanom skupu 20. marta 1888 gospodina Davorina Jenka za člana Akademije umetnosti«, se pravi,

# СРПСКА КРАЉЕВСКА АКАДЕМИЈА

КОЈА ЈЕ ПОД ЗАШТИТОМ

ЊЕГОВОГ ВЕЛИЧАНСТВА КРАЉА

# МИЛАНА I

ПРОГЛАСИЛА ЈЕ НА СВОМЕ СВЕЧАНОМЕ СКУПУ

20 МАРТА 1888

## ГОСПОДИНА ДАВОРИНА ЈЕНКА

ЗА ЧЛАНА АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ

БРОЈ

ПРЕДСЕДНИК

У БЕОГРАДУ

hodi, ki niso bili srbskega porekla, državno z neizgovornimi. Kako, po kakih kriterijih, je lahko postal član Jenko, po vsej se avstrijski državljan? Morda so v njegovem primeru širše interpretirali to, kar je veljalo za Hrvate. Še verjetneje pa je, da so ga šteli med Srbe. Dokončno seveda na to vprašanje ni mogoče odgovoriti. Nakazana misel je domnava, ki pa se spremeni dejstva, da je filozofski in filološki odtok navedenega ministrskega društva predložil Jenka za člana umetniškega odsaka, prvojnega odsaka za veštine. Izbran je bil februarja 1869, marca tega leta pa dobil diplomno s temle tekstom: »Za vlade svetlog kneza srpskog Milana M. Obrenovića IV na prvem skupu 6-og februara 1869 Srpsko učeno društvo izabra gospodina Davorina Jenka za (vojega) redovnoga člana i daje mu na to ovu diplomu. Podpisane sta se J. Sakarik kot predsednik in Stojan Novaković kot sekretar.

Članstvo v tem društvu je bilo za Jenka pomembno priznanje. Iskreno mu je bilo, ko je imel komaj štirinajstletno let in pomembno je nadaljnje krepitev njegovega položaja v srbski sredini. V svojih odsaku se je srečal št z drugimi intelektualni osebami, tako z J. A. Bugarskim, Milanom Jovanovićem in drugim. Vendar pa je vendarle v tem društvu je bil vendarle precej izoliran. Srečevali so ga v njegovih časnih kot delovni ljudi. Srečevali svoje vokalne pa se je malo sprijateljil s tistimi, ki so priznali leta 1877 in 1878. Jenko je vendarle vendarle zbirke srbskih ljudskih pesmi in piscov, ki ji je pripravil metodološki delo. Madžarski zgodovinar dr. J. J. Jovanović je v svojem delu »Zbirke srbskih ljudskih pesmi i piscov« (Beograd 1877) izjavljal, da je Jenko prvi avstrijski zbiratelj srbskih ljudskih pesmi i piscov, ki ji je pripravil metodološki delo. Madžarski zgodovinar dr. J. J. Jovanović je v svojem delu »Zbirke srbskih ljudskih pesmi i piscov« (Beograd 1877) izjavljal, da je Jenko prvi avstrijski zbiratelj srbskih ljudskih pesmi i piscov, ki ji je pripravil metodološki delo.

Jenkov članstvo v Srbski kraljevski akademiji je bilo pomembno priznanje. Iskreno mu je bilo, ko je imel komaj štirinajstletno let in pomembno je nadaljnje krepitev njegovega položaja v srbski sredini. V svojih odsaku se je srečal št z drugimi intelektualni osebami, tako z J. A. Bugarskim, Milanom Jovanovićem in drugim. Vendar pa je vendarle v tem društvu je bil vendarle precej izoliran. Srečevali so ga v njegovih časnih kot delovni ljudi. Srečevali svoje vokalne pa se je malo sprijateljil s tistimi, ki so priznali leta 1877 in 1878. Jenko je vendarle vendarle zbirke srbskih ljudskih pesmi i piscov, ki ji je pripravil metodološki delo. Madžarski zgodovinar dr. J. J. Jovanović je v svojem delu »Zbirke srbskih ljudskih pesmi i piscov« (Beograd 1877) izjavljal, da je Jenko prvi avstrijski zbiratelj srbskih ljudskih pesmi i piscov, ki ji je pripravil metodološki delo.

### Diploma o članstvu v Srbski kraljevski akademiji (1888)



nekako leto dni nato, ko ga je kralj imenoval v to svojstvo (5. aprila 1887). Bil je med njenimi prvimi člani, razen njega so bili v oddelku za umetnost še Ljubomir Nenadović, Matija Ban in Mihajlo Valtrović.

Odločanje o načinu, kako naj se predstavi na slavnostni razglasitvi za akademika, je bilo precej zapleteno. Za druge člane to ni bil problem, imeli so nastopna predavanja. Jenko pa je bil skladatelj in v Akademijo naj bi se uvedel s svojimi deli. Gradivo dovoli domnevo, da vsi s tem niso soglašali, nekateri tudi morda ne z njegovim imenovanjem za akademika. Ta in oni ga je verjetno gledal tudi po strani, nekaj zaradi raznih očitkov, ki jih je bil deležen, nekaj zato, ker v srbski družbi glasba še ni imela tega mesta kot drugod v evropskem svetu. Tudi to so kajpada le domneve, ki jih ne moremo dokumentirati. Vendar se zdi, da lahko le tako razumemo večkratno razpravljanje o proceduralnem vprašanju, ki je končno vodilo k sklepu, da bo na slavnostni seji predsednik orisal Jenkovo delo in ga razglasil za polnovrednega člana, takoj nato pa bošta pred člani Akademije umetnosti izvedeni skladbi, ki ju je predložil Jenko (Milan, Srpkinja).

O Jenkovi glasbi je govoril član Akademije za družbene vede Čedomir Mijatović. Dejal je, da je Srbski kraljevski akademiji v čast, da je Jenko njen član, s čimer ni izraženo priznanje in spoštovanje le njegovi nadarjenosti in zaslugam, ki si jih je pridobil, temveč tudi glasbi in pesmi nasploh. Akademiki s simpatijami gledajo na njegovo dosežanje delo in polagajo vanj svoje upe tudi za prihodnost. V svojem govoru je Mijatović razmišljal tudi o vlogi in pomenu glasbe in dal poseben poudarek funkciji, ki jo opravlja ta umetnost v družbi. Po njegovem imata glasba in pesem veliko in blagorodno nalogo v življenju naroda, tako pa »blagotvorni« vpliv na njegov karakter. V podrobno vrednotenje Jenkove glasbe se ni spustil, dotaknil se je njenega pomena le mimogrede, saj kot zgodovinar drugače tudi ni mogel. Njegov oris je veljal pojmovanju, ki ga je nasploh imel o umetnosti. Vendar je bil važen za tedanje razmere v srbski družbi in za vlogo, ki naj bi jo v njej imela

glasba. V tej smeri je bilo značilno že to, da je Jenko lahko postal član najvišje srbske znanstvene in kulturne institucije. Mijatovićeve besede so veljavo tega fakta še naglasile in razširile. Iz njih sklepamo obenem, da je glasba, ki je bila v osemdesetih letih 19. stoletja z nacionalnega vidika po svoji vlogi sicer nesporna, na srbskem prostoru pridobivala zdaj tudi na družbenem in umetnostnem pomenu.

Izvedbi omenjenih Jenkovih skladb, ki je sledila za uvodno slovesnostjo, menda člani drugih oddelkov niso prisostvovali. Vsaj ne vsi, nekatere pa sta deli novega člana najbrž le mikali. V tej zvezi ni nezanimiv podatek, da je Jenko, ko se je moral odločiti, s čim naj se v Akademiji predstavi, najprej mislil na svojo glasbo k Petrovićevi »Devojački kletvi«. V letu, ko je bil imenovan, ne pa tudi že razglašen za akademika, namreč beremo, da je v omenjeni glasbi »15 do 16 pesama«, ki so »kompozicije Davorina Jenka, člana kraljevske akademije, koje g. kompozitor namerava podneti akademiji kao svoj pristupni rad. Ima pesama čisto narodnih, koje je g. Jenko složio i udesio za solo, dujete i korove« (Srpske novine, 1887, 470). Avtor tega zapisa je o tem slišal od Jenka ali iz Akademije. Jenko pa si je očitno premislil. Bržkone zato, ker sta se mu zdeli uverturi, za kateri se je pozneje odločil, za namen primernejši in umetniško tehtnejši, pa verjetno še glede na željo Akademije, da bi za tako pomembno priložnost, kot je bila slovesna razglasitev, komponiral nekaj novega. Uvertura »Srpkinja« je vsekakor bila napisana za ta dogodek.

O tem, za kaj in kako si je Jenko prizadeval v okviru Akademije, pove gradivo malo, vendar več kot o njegovi dejavnosti v Srbskem znanstvenem društvu. V prvi vrsti je svoje zanimanje posvetil vprašanjem, ki so se tikala glasbe ter so se tu in tam pojavila v njegovem odseku. Še zlasti mu je šlo za natisk lastnih kompozicij, okrog česar so večkrat nastale dolge diskusije. A ne zato, ker bi morda kdo nasprotoval. Povzročila so jih vprašanja tehnične narave, kajti v Beogradu realizacija še ni bila mogoča ali so bile ovire, ki jih je bilo le težko prebroditi. Akademija je izdala več njegovih del, tako uverture »Milan«, »Kosovo«, »Djido« in

»Aleksandar«, »12 srpskih pesama« za moški zbor in »8 srpskih pesaža« za en glas s spremljevanjem klavirja. Možnosti, ki so mu bile na voljo, je potemtakem Jenko temeljito izkoristil.

Nikakor pa se Jenko ni interesiral samo zase, iz gradiva je to dobro razvidno. Ko je Ivanišević iz Prage poslal tri pesmi (Kaži mi, Sećanje, Ala je lep) in prosil, da bi jih Akademija nagradila, je Jenko izjavil, da ima mladi umetnik dovolj dobre volje in talenta in bi ga bilo treba podpreti (Srpske novine, 1889, 532). Razumevanja za formiranje mladih srbskih glasbenikov mu ni mogoče odreči, čeravno so bili očitki na njegov račun tudi v tej smeri. Za leto 1889 še vemo, da je bila po Jenkovi zaslugi sprejeta tema, ki jo je nato razpisala Akademija: »Študija o karakternim osobinama srpske narodne muzike: o njenom postojanju i razvijanju pod raznim državnim i društvenim prilikama kao i uplivu koji su na srpsku narodnu muziku mogli imati narodi s kojima su Srbi dolazili u dodir« (Zbornik radova o Stevanu Mokranjcu, 1971, 185, 186). Na natečaj se ni nihče odzval. Tema je bila zahtevna, strokovnjakov, ki bi jo lahko znanstveno raziskali in preučili, med srbskimi glasbeniki tedaj še ni bilo.

V Akademiji je Jenko večkrat poročal tudi o raznem glasbenem gradivu. Tako na primer o ljudskih pesmih iz Perasta, ki jih je za petje in klavir priredil Dionisio De Sarno-San Giorgio, prej učitelj glasbe oziroma kapelnik v Trstu in Kotoru, pozneje v Beogradu, kjer je bil tudi tajnik italijanskega poslaništva. Navduševal se je za srbsko ljudsko glasbo, obdeloval je njeno tematično gradivo in napisal tudi opero »Balkanska carica« na tekst črnogorskega kneza Nikole I. Po Jenkovi sodbi so bile njegove pesmi iz Perasta melodiozne in lepe, a je menil, da v predloženi obliki nimajo zadostne umetniške vrednosti ter za izdajo v okviru Akademije ne pridejo v poštev. Sklenjeno je bilo, da bo, najbrž zaradi položaja, ki ga je imel De Sarno-San Giorgio in zavoľjo njegove zavzetosti za srbsko glasbo, Akademija podprla prireditelja zbirke, če jo bo izdal po privatni poti, sam.

Kaže, da je bil Jenko, če je bilo treba, nasproti glasbenikom, ki so ponujali svoja dela, širokosrčen in jim je rad pomagal. Hkrati pa je bil tudi kritičen in previden, a v Akademiji ne vedno o pravem času. Ko je Bušetić predložil svoje zapise ljudskih pesmi iz Levča, je bilo odločeno, naj jih z glasbene strani oceni Jenko. Njegovo poročilo je bilo pozitivno, na njegov predlog so bile te pesmi sprejete za natisk. Nekaj pozneje pa je svoje mnenje spremenil, najbrž na opozorilo Mokranjca, ki je bil izvrsten poznavalec ljudskega glasbenega blaga. Znova je poročal o Bušetićevih zapisih in predlagal, naj jih pregleda še Mokranjac. Z njim se je dogovoril, naj Bušetić pride v Beograd in pred njima odpoje ali odigra vse melodije in plese, ki jih obsega njegova zbirka; da bi jih lahko, če bi se izkazalo za potrebno, popravili. Očividno jih je hotel z Mokranjčevo pomočjo preveriti, da bi bil natisk neoporečen. S pritegnitvijo Mokranjca je potrdil, da sam za presojo ni bil dovolj kompetenten. Z drugo besedo, do sebe je bil dovolj objektiven, čeravno je bil za glasbo v Akademiji prvi mož, mu ni šlo za prestiž; ni si lastil vseh pravic, tudi odgovornosti se je zavedal. Nadaljnje podrobnosti za ta primer niso znane, tudi o tem, ali so se Jenko, Mokranjac in Bušetić sestali, ne zvedemo ničesar iz gradiva.

Bušetićev primer je še zato zanimiv, ker je v njem na neki način obseženo tudi vprašanje odnosa med Jenkom in Mokranjcem. Iz tega, kar je v tej zvezi že bilo rečeno, vemo, da so bili njuni odnosi dobri. Temu pritrjuje tudi Mokranjčevo sodelovanje pri ocenjevanju Bušetićeve zbirke, do česar je prišlo na Jenkov predlog. Razen tega je znano, da je Jenko Mokranjca cenil, o njem je dobro menil, še preden se je ta v svojem glasbenem delu visoko vzpel. Z opisano gesto, ki ni bila samo formalna, ampak več in predvsem izraz potrebe, mu je Jenko priznal, da je najbolje verziran v srbski ljudski glasbi.

Za kontaktiranje z glasbeniki je imel Jenko tudi po liniji Akademije številne priložnosti. Ko je bil aktualen izbor cerkvenih kompozicij Kornelija Stankovića, ki naj bi jih izdala Srbska kraljevska akademija, je predsedstvo na-

prosilo svojega člana Jenka, da skupaj z Mokranjcem in Marinkovičem pregleda Stankovićevo dediščino, nato pa naj o njej vsi trije dajo svoje mnenje in predlog. Kako so sodelovali in opravili nalogo, za katero so bili zaprošeni, sicer ne vemo, gradivo, ki bi več povedalo o tem, spet manjka. Zanimiv pa je že podatek o sestavu ocenjevalcev, ki je zagotovo nastal, tak kot je bil, zaradi Jenkove želje. Slednjemu, Jenku, seveda govori v prid in na svoj način priča o Jenkovi tolerantnosti. Po času in orientaciji je ta skladatelj pripadal drugi generaciji kot Mokranjac in Marinković. Kaj neki so mislili drug o drugem, ko so se ob takih, čeravno bolj redkih priložnostih, srečavali v Akademiji?

Slednja dva, Marinković in Mokranjac, sta se šolala poklicno, Jenko pa je kljub praškemu študiju v glavnem le bil samouk, ki se je sicer dvignil nad to, kar na splošno omogočajo lastna prizadevanja. Toda, ne glede na študij so vsi trije poklicno delali na glasbenem področju. Jenko je bil v Narodnem gledališču, Marinković je najprej vodil zbor Beograjskega pevskega društva, bil na tem mestu po kvaliteti prvi po Jenku in se je kot zborovodja drugod udeleževal tudi zatem, ko ga je tu zamenjal Mokranjac. Vsi trije so komponirali in vse je zanimal vokal, Mokranjca tako rekoč izključno, Jenka in Marinkovića pa v dobršni meri. Po času in položaju pa so se med seboj razlikovali. Jenko je bil precej starejši od obeh, ki pa sta ob zaključevanju 19. in na prehodu v novo stoletje že imela ime in mesto v srbski glasbi. V primerjavi je seveda Jenku šla prednost. Ta ne samo zato, ker Marinković in Mokranjac iz časovnih razlogov nista mogla seči v srbsko glasbo na njenem začetku. To je bilo dano Jenku, ki je imel za seboj dolgo vodstveno vlogo zaradi svojega opusa. V srbski družbi si je zagotovil pozicijo, ki je dotlej ni imel noben glasbenik srbskega rodu, pa tudi nihče iz vrst emigracije. Marsikje je še vplival, v javnosti je užival ugled take vrste in stopnje, s kakršno se njegovi vrstniki niso mogli ponašati.

Nič ne bi čudilo, če bi vse to, kar je označevalo Jenkov

položaj v tej sredini, položaj, ki je bil malone privilegiran, nespodbudno vplivalo na odnose med omenjeno trojico, v kateri bi se Mokranjac in Marinković utegnila počutiti pri-krajšana. Spori in nasprotja, ostra in napeta, tiha in glasna, ne bi bila izjemna.

Takih znamenj pa gradivo ne beleži. Razloge, za katere se zdi, da lahko pojasnijo ali vsaj poskušajo osvetliti ugodne stike, je potrebno iskati v obeh smereh.

Če bi hotel, bi lahko bil Jenko obema mlajšima sodobnikoma precej neprijeten, seveda z vprašanjem, koliko bi uspel. Vendar po tej strani ni znano nič določnega. Kaj takega najbrž ne bi mogli postaviti niti kot hipotezo, dokumentacije ni nobene. Prej nasprotno. Mokranjca je Jenko spodbujal še v časih, ko je bil v Beograjskem pevskem društvu. S pozitivnim stališčem, ki ga je zavzemal, kadar je bilo potrebno, ga je podpiral in tako je ravnal tudi potem, ko sta bila ta dva glasbenika manj vezana, on in Mokranjac, in ko je slednji šel svojo pot. Ali se je tega zavedal ali ne, je vprašanje brez odgovora. Mokranjca je tudi pozneje pritegnil k sodelovanju, čeravno bi se temu lahko izognil. Skratka, z obetajočim mladim skladateljem je kontinuirano vzdrževal stike, ki so morali biti z obeh strani, z njegove in Mokranjčeve, precej neposredni. Jenko je dajal Mokranjcu očitno prednost nasproti drugim srbskim skladateljem, ta pa ga je upošteval na svojih programih. V letu 1889 je na primer Mokranjac načrtoval »veliki istorijski koncert«, ki sicer ni bil realiziran, ker gledališče ni odstopilo svoje dvorane. Zanj je predvidel kar pet Jenkovih skladb: »Bogovi silni«, »Dunte vetri«, »Strunam«, »Što ćutiš«, »Srpsko himno«.

Za odnose med Jenkom in Marinkovićem je gradivo mnogo manj zgovorno. Vemo pa za njuno sodelovanje v Akademiji, ki govori za misel, da je Jenko cenil tudi Marinkovića, a se je za Mokranjca izrekel že veliko prej.

Razmerij med to trojico ni uravnavala samo strpnost, temveč tudi neka sorodnost, ki je imela korenine v skupnem

interesu za srbsko glasbo. Ta jo je vezala navzlic razlikam, ki so jo tudi ločevale. Kaže, da je bila najmočnejši razlog, da se drug od drugega niso odvrnili, ne Jenko od Mokranjca in Marinkovića, ko je že imel tako zanesljivo pozicijo, da mu je nihče ne bi mogel omajati, ne ta dva, ki sta se med seboj seveda tudi razlikovala, od Jenka.

Stike, ki so vladali med njimi, smemo oceniti za ugodne, zato, s predsodki in drugimi subjektivnimi ter objektivnimi faktorji obremenjeno sredino, skoraj nenavadne. Zato malone presenečeni ugotavljamo, da Jenko ni bil med predlagatelji, ko je šlo za vprašanje Mokranjčevega in Marinkovićevega članstva v Akademiji. Mokranjca je leta 1902 za dopisnega člana predlagal filolog Pera Djordjević, vendar brez uspeha. Kdo se je protivil in zakaj, ne vemo, v gradivu ni nobenega oprijemljivega podatka. Mokranjčeva kandidatura je uspela šele leta 1906. Leto dni pozneje, 1907, je postal dopisni član tudi Marinković. Se Jenko v teh dveh primerih sploh ni angažiral? In zakaj ne, če je temu tako? Se morda z njunim članstvom ni strinjal? Spet ne moremo odgovoriti na zastavljeni vprašanji, le domnevati smemo. Še najbolj verjetno se zdi, da je bil na začetku novega stoletja čedalje bolj pasiven, v vsem, povsod, in tudi v Akademiji. Po letu 1901 ni v analih te institucije skoraj sledu o njem. Seveda je bil njen član, to je ostal do konca. Aktiven pa v zadnjih letih ni bil več, tudi na seje svojega odseka ni prihajal.

Za Jenkovo sodelovanje v Srbski kraljevski akademiji lahko rečemo, da je bilo na splošno pozitivno. Kajpak je bilo drugačne narave, kot ga je bil navajen, a le povezano z njegovim delovnim področjem. Tako je tudi po tej strani prispeval v oblikovanje tedanjega srbskega, posebej beograjskega glasbenega življenja. Če bi mu hoteli v zvezi z Akademijo kaj očitati, bi očitek veljal temu, da se ni sprijel tudi s pisano besedo. Pogrešamo njegov zapis, ki bi lahko veliko povedal: kako se je odvijalo njegovo življenje in delo, kaj ga je spodbujalo in oviralo, s kakšnimi mislimi je po napornih desetletjih gledal nazaj, na vse to,

kar se je zgodilo v tem času in verjetno razmišljal o tem, kaj bo sledilo. Menda pa ni imel smisla za pisanje in tudi ne želje, da bi se na ta način izpovedal.



# ZDRAHE IZ GLASBENE SREDINE

Že iz tega, kar je bilo rečeno, je razvidno, da Jenkovo delo ni teklo mirno, brez napetosti. Prvi večji pretres je doživel na Dunaju: ves trud, ki ga je vložil v Slovensko pevsko društvo, vsa priznanja, ki jih je dobival kot skladatelj, nič ni pomagalo, da bi se obdržal v tem mestu ali bil zaželen v svoji ožji domovini. Tudi njegov pančevski čas je bil nemiren. Sprva ne, vsaj kaže tako. Pozneje pa so postajali očitki, ki so veljali njegovim lastnostim, vedno pogostejši.

Po prihodu v Beograd je bilo Jenkovo delo v glavnem nemoteno, čeravno beremo, da je bilo Beograjsko pevsko društvo z njim ves čas bolj ali manj nezadovoljno, ker si je želelo zborovodjo srbske narodnosti, ki bi nadaljeval Stankovičev idejni koncept. Toda o tem nam gradivo sprva nič ne pove. Za konec leta 1869 in večji del leta 1870 je znana prekinitev, ki sovpada z Jenkovim bivanjem v Pragi in je nastala po Jenkovi volji. Tu in tam so se že zdaj pojavljala manjša ostrenja, ki pa niso bila bistvena in niso imela nobene zveze z njegovim tokratnim odhodom, vsaj ne neposredno.

Izkušnje, ki jih je imel s slovenskimi rojaki v času praškega šolanja, ga niso vrgle iz tira. Najbrž so ga razočarale, presenetiti pa ga niso mogle, saj se je z njimi že zgodaj srečal. Tokrat je vsaj zanesljivo vedel, kje ga željno pričakujejo in kaj se mu predvidoma obeta, kar za leto 1862 ni mogoče reči.

Ko se je znova vrnil v Beograd, pa se je začelo ozračje kmalu gostiti. Za to je najbrž bil vzrok tudi v tem, ker je

Jenko svoje delo s pevskim zborom matičnega društva delil s tistim v gledališču in se zato ni mogel prav posvetiti ne temu ne onemu. Pravi razlog pa je tičal drugod. Prvič se je ostro izrazil že leta 1872, še ostreje pa leta 1875, ko je bilo trdo rečeno, da se »družina«, to je Beograjsko pevsko društvo, »treba jednom da se otrese toga Jenka, koji osim predsedniku pravi i njoj smetnje u postignuću svojeg cilja«. Nekateri člani, med njimi Mokranjac, so tej žolčni zahtevi ugovarjali, češ da to, kar je bilo povedano, »ne stoji i da je baš sredstvom Jenka družina koračila u mnogome napred, i da je radi njega i zadobila lepu prihodnost«. Vsakdo o tem ni bil prepričan, razen tega so bile še druge pripombe. Iz zapiskov izvemo, da »Jenko navalično preteže negovanju ostale slavenske muzike, i da družina izostaje u postignuću svoje najvažnije svrhe — negovanju srpske muzike«. »Ostala slavenska muzika« se je nanašala predvsem na slovensko in je bila predmet očitkov, ki so jih imeli proti Jenku glede sestavljanja sporedov. Ravno to je bilo pravo jedro spora. Vsi enako sicer niso menili, nekateri so z večjim razumevanjem, naklonjeno interpretirali Jenkov izbor skladb za javne nastope pevskega zbora. Tako je bilo na tem razgovoru povedano, da je po Stankoviću Jenko edini, »koji je radio i dosta uradio na obdelavanju srpske muzike, i da to što Jenku na drugu strau više preteže, urodjeno je svakom čoveku. Jenko voli svoje i svoga zavičaja pesme kao i mi naše. A u tome što je dosad pevano više ostalih slavenskih no srpskih pesama«, ni Jenkova krivda, bolj je to treba pripisati »popustljivosti same družine«.

Čas, za katerega gre, je bil nacionalno napet, mladi, v romantični nacionalizem usmerjeni srbski rod, pa tudi v Beograjskem pevskem društvu močan. Po Skerliču, *ib.*, 174, ga je karakterizirala »manija za nacionalizovanjem svega i svačega što se dalo posrbljavati«. V tej fazi »opšte nacionalizacije« se tudi »muzika nacionalizuje. I taj posao preduzimaju dva omladinca, Kornelije Stanković i Jovan Paču«. Slednji je vsekakor bil talentiran, a se ni razvil v osebnost, ki bi globlje prodrila v dogajanje srbske glasbe, zlasti ne tako, kakor si je zamišljal Stanković, po katerem naj bi bila ta v polnem pomenu besede srbska. Z njegovo smrtjo, ki je

Čas to vam! gospod!

Prelepa vam hvála za božje  
čestitovanje. Gospod Trubar  
je bil velik tajnik o Beogradu;  
pri tej priložnosti me je en  
prosil za podatke o moj čivo.  
Zopet; jaz sem mu dal zivota.  
Pizne častice, in kakor mi je  
rekel izišle bodo še tega  
mesia v "Slovanu". Iz tega  
časnika boste lahko vseli, kaj  
ko pobelno sa misli kalni  
Lewitov. Za nekej čas pride.

Čepo prerin. Ans li' kdeli nar  
o ik časnika kaj pisal o fakci  
Kdnd je prinehilo pona dnitov  
v spomen 25 letnice atpnyje,  
to vas prav Epa prerin, da  
li mi se liče sam pralati  
Clayvisvohile, jia luty' ream  
nauik liškov, a sad li' Cvedel  
kako je ta labana lekla.  
Vam in vam gosp. prerin sa  
prijazni spomin prav otonu  
blagovdani

Belgrad 5. 11. 1870.

Vas

ičeni pralati

Davorn perlaty

Čepelnik i' kladatelj' kn.

Čepelnik narodny pralati

Jenkovo pismo F. Rakuši (1885), skladateljev rokopis

bila »u omladinskem i patriotskim krugovima označena kao jedan nacionalan gubitak«, je nastalo vprašanje, kdo ga bo nasledil.

Za tako orientirano skupino je bil Jenko očitno le izhod v sili, ker med srbskimi glasbeniki drugega niso imeli. Ni pa bil človek, »koji je umeo i mogao nastaviti ovaj pravac kome je Kornelije udario temelj, jer nije bio Srbin po poreklu, već Slovenac« (Spomenica Beogradskog pevačkog društva, 1903, 20). Srbske pesmi ni poznal od zibelke, srbske pesmi mu niso prirasle k srcu in tudi sorodne niso bile z njim. Temu in takemu pojmovanju je zdaj pritegnil tudi Todorović, ki sicer ni pripadal srbskemu mladinskemu gibanju in je bil po stroki slikar, a tudi dober pevec. Z Jenkom se je ravno zaradi vprašanja »srbstva« v sporedih že prej večkrat sporekel. Tudi tokrat in spet leta 1877, ko je podčrtal, da Jenko »nije naslednik Stankovića i nije onako delao kao što je Stanković«.

Problem je bil torej v nacionalni komponenti Jenkovih sporedov. Zavzel je široke dimenzije, ki so bile tenkočutne, obenem pa privlačne za vsakogar, ki se ni strinjal z Jenkovo programsko politiko. Očitki pa so veljali tudi njegovim skladbam, ki jim je, tako je bilo rečeno, manjkal srbski značaj, kajti »kao oduševljeni Slovenin« jih je komponiral pretežno »u slovenskem duhu«.

Vsi seveda niso delili mnenja s tistimi, ki so pričakovali, da bo iz Jenka postal Srb ter se idejno v vsem uskladil z združeno srbsko mladino in skladal v smislu Stankovičevega koncepta.

Nič od tega, kar se je dogajalo in se ga neposredno tikalo, ni ostalo prikrito Jenku. Vedel je, da ima nasprotnike, zavedal pa se je tudi, da mnogi s simpatijo spremljajo njegova prizadevanja. Ne moremo dvomiti, da so ga očitki, še posebno ti, ki so presegli mejo in niso bili upravičeni, hudo vznemirjali. Niso pa ga potrli. Ostal je trden, dobro vedoč, da ima krepko zaledje.

Tudi ko se je Jenko umaknil iz Beograjskega pevskega društva, se strasti niso pomirile. Tlele so dalje in se čez deset let spet razplamtele.

Leta 1887 je želelo beograjsko pevsko društvo »Davorje« (Pevačka družina »Davorije«) proslaviti petindvajsetletnico »rada mnogozaslužnog trubbenika na polju srpske muzike g. Davorina Jenka«. Da bi bilo slavje »za tako zaslužnog umetnika« čim imenitnejše, je nekje sredi oktobra povabilo k sodelovanju vsa beograjska in še nekatera druga srbska pevška društva, tako Beograjsko pevsko društvo, v katerem je Jenko deloval vrsto let, pevsko društvo »Kornelije«, ki se je osnovalo leta 1881 in nato leta 1888 prevzelo naziv »Pevačka družina 'Stanković'«, Tipografsko pevsko društvo »Jakšić«, Akademsko pevsko društvo »Obilić«, Beograjsko delavsko pevsko društvo, Omladinsko pevsko društvo »Sloga«, Pančevsko srbsko cerkveno pevsko društvo in Srbsko židovsko pevsko društvo. Vsako društvo, ki se bo odzvalo, naj določi »dvojicu zastupnika, koji će ući u glavni odbor za pripremu ove svečanosti«.

Iz dokumentacije je razvidno, da je bilo na začetku več društev pripravljeno na sodelovanje. Pančevsko društvo je »radošću« sprejelo zamisel in sporočilo, da je za svoja predstavnika izbralo Pajo Jovanovića in Mito Topalovića. Beograjsko pevsko društvo je s podpisom predsednika Todrovića ravno tako sporočilo odborov sklep z dne 16. oktobra, da bo sodelovalo na proslavi toga »mногоzaslužnog trubbenika na polju srpske muzike«, za zastopnika pa sta bila določena Djoka Dragutinović in Drag. K. Petrović. Pozitivna odločitev je značilna toliko bolj, ker se po letu 1877 odnosi med tem društvom in Jenkom bistveno niso popravili. O tem priča razno gradivo, tako sporedi, iz katerih izvemo, da Jenkovih skladb na društvenih koncertih skoraj ni bilo, in tudi »Spomenica Beogradskog pevačkog društva«, kjer je njen sestavljalac zapisal marsikaj ostrega o Jenkovem delu in Jenkovo petindvajsetletnico preprosto obšel.

Ko je že kazalo, da bodo priprave tekle, kot jih je načrtovalo »Davorje«, pa se je po prvem sestanku pripravljalnega odbora začelo nekaj zapletati. Odbor Beograjskega pevskega društva je namreč neposredno zatem — v dopisu »Davorju« datum manjka — sklenil, da se bo društvo odzvalo vabilu samo v primeru, če sprejme iniciativo za proslavo samo »Davorje«, ne pa skupnost povabljenih društev. S to odločitvijo je očitvidno hotelo kar se le dà zaplesti izvedbo omenjene proslave. Utemeljilo jo je s tem, da »ne može staviti g. Davorina Jenka, s njegovim radom, na čelo srpske muzike. Ovakav rad zajednički pre bi dolikovao počiv. Korneliju«, z Jenkom pa ga ni mogoče vezati. Razen tega je to društvo izjavilo, da ne bi moglo sodelovati na proslavi, če bi se čisti dobiček uporabil za osnovanje fonda »za potpomaganje srpskih muzičara«, kakor je bilo zahtevano na omenjenem skupnem sestanku. »Za tako visoku celj« je potreben »sa svim zaseban rad«. Ob koncu je bila izražena želja, naj se »Davorje« omeji, Jenka naj proslavi samo kot zborovodjo in svojega častnega predsednika. Na dopisu se je podpisal tudi Mokranjac. Temu se ni čuditi, bil je član odbora in njegova dolžnost je bila, da se je s sklepom strinjal. Drugo je vprašanje, ali se je strinjal tudi z vsebino ustreznega dopisa, zlasti s pasusom, ki se je nanašal na Jenkovo mesto v srbski glasbi. Po vsem, kar vemo o mnenju, ki ga je imel o Jenku, bi to komaj lahko verjeli.

Stališče, ki ga je zdaj zavzelo Beograjsko pevsko društvo, je bilo čisto drugačno od njegovega prejšnjega in od »Davorjevega« načrta. Vlogo sodelavcev je hotelo spremeniti, ti naj bi proslavi samo prisostvovali in nič več. Situacija se je torej skomplicirala, glede na okoliščine, ki so jo spremljale, si jo je vredno nekoliko podrobneje ogledati.

Pravi namen je bil »Davorju« jasen: spodbuda naj bi ne bila tako realizirana, kakor je bila zamišljena. V svojem odgovoru je dal Beograjskemu pevskemu društvu vedeti, da ga je povabil k sodelovanju zato, ker je to smatral »kao svoju obavezu naspram najstarije pev. družine, a ne stoga što Davorje nebi bilo u stanju samo taku proslavu inscenirati«. »Kod nas«, tako se glasi v dopisu, »je pisato, da g. Jenko

nije radio samo na srp. muzici, za račun 'Davorija' u Davorju nije bila celj da slavi svog počas. predsednika i horovodju; kao što nikad i nigde neće dati svoj glas da se ona kao lično slavi i preuznosi. — Ličnost na stranu! —«. V nadaljevanju se je »Davorje« dotaknilo še vprašanja zveze pevskih društev in ugotovilo, da se to ni pojavilo namerno v zvezi z Jenkovo proslavo in ne more biti razlog, da »iz tog kola izostane najstarija srpska pev. družina«. Zatem je bila potrjena »čast i poštovanje seni pokojnog Kornelija, kog mi tako isto cenimo u muzici kao i Vuka u književnosti«, dopis pa je sklenila želja, da »neće i netreba da dodje do rascepa izmedju dve najstarije pevačke družine u Beogradu«, kajti »nesuglasice mogu uvek da se izravnavaju dobrom voljom — red je na vas«.

Odgovora ne poznamo. Iz tega, kako je bil stiliziran ta »Davorjev« dopis, pa je razvidno, da do spremenjenega stališča in spornega dopisa Beograjskega pevskega društva ne bi prišlo, če bi ne bile zadaj spletke, po vsej verjetnosti tudi s strani pevskega društva »Kornelije«. O tem so v »Davorju« očividno vedeli, saj je prej omenjeni odgovor aludiriral na stvari, ki v dopisu Beograjskega pevskega društva direktno niso bile omenjene.

Če je bil »Davorjev« odgovor Beograjskemu pevskega društvu še vljudno stiliziran, v blagem tonu, pa tega ne bi mogli trditi za dopisovanje med »Davorjem« in »Kornelijem«.

Pevsko društvo »Kornelije« ni takoj odgovorilo na vabilo, ki ga je dobilo od »Davorja«. Kaže, da so tam premišljali, kaj naj storijo oziroma točneje čakali, kakšno stališče bodo zavzela druga društva, predvsem Beograjsko pevsko društvo, ki je gotovo bilo najvažnejše. Le-to je sprva, kot vemo, odgovorilo pozitivno in šele nato sporočilo drugačno, v bistvu odklonilno verzijo. Glede na to se zdi upravičena domneva, da so bili vmes drugi pobudniki, če-ravno so se verjetno pojavili pomisleki naknadno tudi v samem Beograjskem pevskega društvu.



»Kornelijevo« stališče se je v glavnem krilo s tistim Beograjskega pevskega društva, le stilizacija je bila nekoliko drugačna. Na seji tega društva — 6. novembra 1887 — so sestavili odgovor, da bo društvo sodelovalo na Jenkovi proslavi, če bo le-to hotelo, »da proslavi dvajsetpetgodišnjico rada na polju muzike g. Dav. Jenka« in tako »u mestu proslave svesrpske bude htelo prirediti proslavu 'lokalnog značaja', koja bi zauzela jedno večje, odnosno jedan dan«.

V tej formulaciji je bila na občutljivem mestu namerno izpuščena beseda, ki je bila odločilna za razlog, zaradi katerega se je odločilo »Davorje« za omenjeno proslavo: namesto »na polju srpske muzike« naj bi bilo samo »na polju muzike«. Namen bi se s tem bistveno spremenil.

Še preden je bilo »Davorje« voljno odgovoriti, je »Kornelije« od prvega dobil drugi dopis, ki je bil v zvezi z drugim sestankom pripravljalnega odbora, kjer se zastopnik »Kornelija«, kot se tudi ni prvič, spet ni pojavil. Ta dopis se je nanašal na osnovanje skupnosti pevskih društev, za katero naj bi vzknila misel, ko so se ob prej omenjeni priložnosti pogovarjali predstavniki Beograjskega pevskega društva, »Obilića«, Delavskega pevskega društva in »Davorja«. Kot je že znano, se je pozneje Beograjsko pevsko društvo protivilo tej spodbudi in zdaj še »Kornelije«, češ da se je ta misel porodila že prej na domu Stevana Todorovića in prvič ne šele na sestanku pripravljalnega odbora za Jenkovo proslavo. Vzročna zveza med stališči Beograjskega pevskega društva in »Kornelija« se tako zdi še bolj utemeljena, saj se predstavnika Beograjskega pevskega društva na drugem sestanku omenjenega pripravljalnega odbora nista izrekla proti citirani zamisli. Nasprotovanje se je pojavila naknadno, ko je »Davorje« na seji sprejeto obvezo, namreč sestavo osnutka pravilnika ali statuta predvidene skupnosti, že realiziralo in poslalo na vpogled posameznim društvom.

S pripombo, »u koliko zaslužuju pažnje onako arogantno napisane poslanice«, je »Davorje« reagiralo na oba »Kor-

nelijeva« dopisa z dne 6. in 15. novembra. Dotaknilo se je vseh bistvenih točk, ki so v tej zvezi že dolgo in tudi zdaj vznemirjale, bile javno izrečene ali prikrito aktualne v ožjem krogu ter so se tokrat spet in poudarjeno aktualizirale. »Davorjev« odgovor je bil zgovorna podoba o razmerah, ki karakterizirajo tedanjo srbsko glasbeno družbo in so bile značilne za vprašanje Jenkovega mesta v le-tej. Takole je bilo rečeno v izvorniku: »Da piše jedna družina, koja ima za svojim ledjima bar kakvu takvu prošlost, ili da piše družina, koja bi bila merodavna da daje lekcije 'Davorju'; ili na posletku, da se piše ono, što je nečim iskustvom osveštano; moglo bi se i obazirati na to. Ali oba pomenuta akta diktirala je lična mržnja a ne pogled na srpsku muzičku umetnost. / Po mišljenju te družine, g.D. Jenko nije radio 25 god. na srpskoj muzičkoj umetnosti — valjda na hotentotskoj! — / Ta družina anulira ono što Srbija priznaje u Akademiji nauka i u učenom društvu. — / Oprosti im seni blaženo pokojnog Kornelija što ovako rade i živu u senci tvog svetlog imena. / Neznamo, od kud izvede ta družina, da će biti g. Jenkov jubilej svesrpski — valjda ako i ta družina učestvuje u proslavi. I opet, ako učestvuju sve družine da će biti lokalnog značaja. / G. D. Jenko radio je kao Slovenac 25 god. na polju srpske muzičke umetnosti, a ono što je uradio, to je celom svetu i srpstvu na vidiku. — A što uradiste Vi? Nije dovoljno, gospodo, zakloniti se za jedno slavno ime, pa dobiti pravo na nerad. / Budite uvereni sad i za buduće da 'Davorje' ima stvarnije poglede i da će svakom čast po zasluži ukazivati; i da će meriti rad a ne ličnost. / Zato odbijamo najsvečanije, prosto podsmevanje, da imamo neke nesrpske smerove. / Što se tiče Vašeg drugog akta, to onu slično vatruštinu, gnjev i najpresniju neistinu dočekuje 'Davorje' svojim ladnim štitom i odbija sa prezrenjem. / Pretsednik 'Davorja' nije nikad i u ničijem stanu, a naročito kod p.g. Steve Todorovića, kome čast i poštovanje i njegovom domu, pregovarao o savezu pev. družina. On je bio samo jedanput na sastanku onih družina, koje su pozvane da učestvuju na proslavi stogodišnjice Vukove. I tu je bio govor samo o zajedničkom učestvovanju pri toj narod. proslavi. Za ovo je Davorje bilo i smatra za svoju najsvetiju dužnost. / A o ovom dogovoru pev.

družina, koji je bio u stanu Davorja, povelala se je reč o savezu pevačkih družina u Beogradu za negovanje i širenje srpske pesme i svirke. / Bogu hvala, ovaj je savez ostvaren, pa baš i bez te družine. / Nije tražen savez za proslavu g. Jenka — jer Davorje ima snage da to i samo uradi. a što su sve družine zvate na dogovor zbog proslave g. Jenka, to Vam je jedan znak naše tolerantnosti, a ne potrebe za Vašu pomoć i savete.«

V tej formulaciji je bil odgovor, ki se je ohranil v konceptu, zelo neposreden, ne pa tudi kdove kaj obziren. Sestavljalci so z njim povedali ne samo »Korneliju«, ampak še drugim, ki so stali za njim in tako tudi krogu iz Beograjskega pevkega društva, kaj mislijo o skupini, za katero je bilo znano, da se sklicuje na Stankovića in protivi vsemu, kar naj bi ne bilo v skladu z njegovimi idejami o srbstvu v glasbi. Kar je označevala kot »nesrbsko« in odklanjala, je identificirala z Jenkom in njegovim skladateljskim delom, pri čemer se ni pomišljala uporabljati sredstev, ki niso imela nič skupnega s fakti. Iz »Davorjevega« odgovora še lahko razberemo, da ni šlo samo za nestrpno, nacionalistično pogojeno pojmovanje srbstva v glasbi, ki se je od Stankovićevega oddaljevalo; slednje je zraslo iz evropske romantike in bilo prilagojeno srbskemu nacionalnemu programu. V nasprotovanju Jenku je bil ta moment gotovo važen. Vendar so spore povzročali tudi skaljeni odnosi med Jenkom in posamezniki, ki so tako ali drugače šteli v beograjsko glasbeno sredino, tu in tam pa še bili zunaj nje ali z njo zgolj posredno povezani. Zakaj so se spotikali ob Jenka, je vprašanje zase. Vzroki so bili različni. Tega in onega je motil njegov karakter — to velja seveda tudi v obratni smeri, ta in oni se morda ni strinjal s tem, da avstrijski državljani, čeravno Slovenec, tako dobro uspeva v srbski družbi, kak glasbenik se je najbrž počutil zapostavljenega, četudi Jenku ni bil dorasel, a si je umišljal, da ga presega. Možnosti so bile mnoge. Med domnevami, ki se ponujajo v tej zvezi, je marsikatera zares bila povod, ki nujno in v vsakem primeru sicer ni bil utemeljen, a je le povzročal napetosti in, kakor beremo, celo neprikrito odklanjanje in zavist.

Kako je bilo Jenku pri duši, ko so mu ob petindvajsetletnici njegovih prizadevanj pripovedovali o vseh teh očitkih? Zagotovo ne prijetno. Verjetno mu je bilo žal, da se ni mogel razdajati v svoji prvi domovini. Bržkone pa je obenem vedel, da ga srbska sredina kot celota priznava in ceni njegovo delo. Tako mu to, kar so od časa do časa izrekle strasti, menda ni povzročilo izjemnih preglavic, vsaj ne v taki meri, da bi pomislil na konsekvence, vse skupaj pustil in šel drugam, kot je že nekoč v preteklosti. Zdaj, leta 1887, mu je bilo čez petdeset let. Umirjen je bil bolj kot prej, jasno mu je bilo, da ne more kar tako zavreči tega, kar je bilo doslej. Kar že koli je doživljal v sebi: polemiziral ni, z besedo ni povedal, kaj misli o »srbstvu« v svoji glasbi ter o drugih vprašanjih, ki so se ideološko tikale njegovega ustvarjalnega koncepta.

Sodbe in obsodbe, ki jih je bil deležen Jenko v letu 1887, so bile najstrastnejše od doslej znanih. Iz pevskih društev so se prenesle tudi v javnost, ki pa svojega odnosa do priljubljenega skladatelja zato ni spremenila. Toda tudi Jenko se ni spremenil. Svoje delo je nadaljeval, kot da se ni nič zgodilo, očitno prepričan, da si nima kaj očitati in da je ravnal prav.

Tu in tam so še poslej veljale pripombe Jenkovemu delu in zlasti »srbstvu« njegove glasbe. Nikoli več pa niso bile tako ostre in pristranske, tudi ne v Bajićevem in Grčićevem primeru. V tej zvezi pove mnogo, najbrž največ, dejstvo, da v prej opisanem načinu niso prihajale od tistih muzikov, ki so bili najbolj poklicani odgovoriti na vprašanje, v čem je umetniško bistvo neke skladbe in njenega »srbstva«.

# POMEN V PROSTORU IN ČASU

Svoje napore je Jenko usmeril v ustvarjanje in poustvarjanje, opravljal pa v razmerah, ki so bile zelo nevsakdanje in se je z njimi vseskozi spopadal.

Začel je kot zborovodja in se zatem tako udeleževal več desetletij, na Dunaju, v Pančevu in Beogradu, tu ne samo v Beograjskem pevskem društvu, temveč tudi v Narodnem gledališču. Vsakokrat v drugačnih pogojih, najprej med dunajskimi Slovenci in Slovani, nato med avstrijskimi Srbi in končno v ožji Srbiji. Kjerkoli je začel, je bil brez predhodnikov in tradicije: karkoli je bilo pred njim, je bilo krhko in kratko ter Jenku ni nudilo neke čvrstejšje opore.

V dobi, ki zajema to Jenkovo delo, je bila vloga zborovodje nadvse pomembna. Od njegove volje in sposobnosti je bilo odvisno združevanje pevcev, od prizadevnosti, ki jo je pokazal, njihov uspeh, številnost in kvaliteta javnih nastopov, od njegovega zgleda rast pevskih zborov in tudi njihova množitev.

Navzlic oviram, naj so bile te in one narave in nastajale zaradi kakršnega že koli vzroka, je Jenku uspelo opraviti to, kar je bilo treba in si je zastavil. Telesno menda šibek, po temperamentu pa živahen, se je s krepko voljo, ki jo je imel na pretek, in z razvidno sposobnostjo kmalu uveljavil. Veljal je za dobrega zborovodjo. Tehnično se je vse bolj verziral, v interpretaciji skladb pa poglobljal. Kaj je zmožel na kaki ravni, seveda ne moremo verno rekonstruirati. Zadovoljiti se moramo s poročili v tisku in jim verjeti, pa še z arhivskim gradivom. Iz tega in onega izvemo, da je bil

povsod zaželen, tudi tam, kjer njegove lastnosti komu niso bile pogodu, a ne samo zato, ker ne bi imeli izbire, temveč, in še posebno, zaradi njegovih kvalitet.

Kaže, da je bil tak, kot govorijo viri: svoje pevce je znal zlit v celovito in učinkovito izvajalno telo. Ni jih pripravljajl samo za nastope, če je bilo potrebno, jih je predhodno uvajal tudi v tehniko petja. V svojem delu je torej združeval vse od začetka do konca, od prvih vaj s posamezniki do koncertov. Za seboj je pustil trdne temelje, od koderkoli je že odšel, in vedno tam, kjer je bilo to za nadaljevanje koristno. To daje temu njegovemu delu še poseben podarek, ki ga njegova občasna manjša zavzetost, za katero so bili različni, večkrat tudi zunanji razlogi, ne rahlja.

To svoje reproduktivno delo je Jenko od začetka sedemdesetih let pa skoraj do konca 19. stoletja družil še z vodenjem orkestra, kar je bilo zanj še precej bolj kočljivo kot vodstvo zbora. Instrumentalisti so bili na Srbskem še redki, navezan je bil na vojaške godbenike in meščanske, beograjske ljubitelje. Ne ti ne oni v večini primerov poprečja niso presegali in kdove kaj zmogli. To je Jenka prisililo, da se je ravnal po njih. V vseh, skoraj treh desetletjih, se kot kapelnik ni mogel iztrgati iz okvira, v katerega so ga vklepale razmere, in ni se mogel razvijati, kot si je bržkone želel. Glasbeni program se v vsem tem času v beograjskem teatru bistveno ni spremenil, v glavnem je služil igram s petjem in instrumentalno glasbo; za podjetnejše uprizoritve, ki bi segle dalje, v opereto in opero, čas še ni bil dozorel. Iz virov posnemamo, da so bile vaje s pevci in orkestrom naporne in so zahtevale veliko truda, izvedbe pa skrbno pripravljene in zanesljive. To kajpada še ne govori za Jenkovo kvaliteto, saj je tudi po tej strani rekonstrukcija neizvedljiva. Vendar lahko o njej v določenem smislu domnevamo. Tehnično se je z leti izpopolnjeval, pridobival si je izkušnje, kako je treba predstaviti to in ono delo. Ko je šlo za glasbo, ki mu je bila blizu, je verjetno vložil vanjo vse, kar je zmogel v danih razmerah. Še zlasti je to moralo priti do izraza, ko so bile na sporedu take predstave, kot na primer »Vračara«, »Djido« ali »Pribislav i Božana«.

Kot kapelnik se Jenko v mejah srbske glasbene reprodukcije ni mogel zgledovati po nikomer, zanesljivo pa je bil najboljši. Vzori, ki jih je poznal z Dunaja in Prage, mu v lastni beograjski praksi niso mogli mnogo pomagati. Spodbujali so ga lahko, približati pa se jim ni mogel. Tudi če bi imel ustrezne sposobnosti, jih v obstoječi situaciji ne bi uspel realizirati. Moral se je podvreči dejavnikom, od katerih je bil neposredno odvisen. Ti pa so bili v beograjskem gledališču čisto drugačni kot v večjih ali velikih gledališčih zahodnih dežel, pa tudi v zagrebškem in pozneje ravno tako v slovenskem ljubljanskem gledališču, kjer si je operna reprodukcija proti koncu stoletja že uspešno utirala pot.

Ko razmišljamo o tem Jenkovem prizadevanju, se zdi, da je bilo spretno uresničeno in sčasoma z vedno večjim uspehom. Ne samo tehnično, tudi z vidika interpretacije. Kaj več bržkone ne bi mogli reči. V primerjavi obeh poustvarjalnih področij, zborskega in orkestrskega, pa kaže, da Jenko kot izvajalec ni bil povsod enak. Iz vsega, kar vemo, kaže, da je bil zborovodja Jenko močnejši od kapelnika Jenka. Njegovo reproduktivno delo pa je bilo važno v vsakem primeru: zanj osebno in za prostor, na katerem se je odvijalo.

Za Jenkovo osebnost je vprašanje njegovega skladateljskega prispevka seveda še važnejše. Začetek njegove ustvarjalne aktivnosti sovpada s poustvarjalno, najsi na področju vokalne ali scenične ali instrumentalne glasbe. Komponiral je zборе, samospeve, skladbe za razne vokalne sestave nasploh, odrsko in orkestralno glasbo in v njej uverture, tudi skladbe za klavir in take s področja liturgične glasbe. Opus, ki ga je ustvaril, je bil zajeten, po kompozicijskih zvrsteh, načinu oblikovanja in kvaliteti zelo raznovrsten. Njegov stavek ves čas in povsod seveda ni bil isti. Prilagajal se je zvrsti, ki ji je veljal, sprva je bil skromnejši, pozneje vedno širši, čeravno melodično, harmonsko in oblikovno nikoli ni šel čez mejo, ki bi ga popeljala v drznejše sfere in sprostila njegovo zadržanost v uporabljanju in oblikovanju kompozicijskih sredstev. Ne, tega si Jenko ni dovolil. Morda za kaj takega v sebi ni čutil na-

giba in potrebe, nemara tudi moči in volje ni imel. Zdi se, da ta misel še najbolj odgovarja temu, kar kaže njegovo ustvarjanje na katerem koli področju, morda je po verjetnosti še trdnejša od fakta, da se je moral ozirati na razvojne razmere prostora ne glede na to, ali je bil srbski ali slovenski, se tikal glasbe ali družbe kot celote. Jenko je skladal umirjeno, usklajeno z možnostmi, lastnimi in objektivnimi, zvesto je sledil nazoru, ki ga je imel o umetniškem oblikovanju in ga korenito ves čas ni spremenil. Toda, izpovedal se je iskreno, prisluhnil je intimnim občutjem, ki jih je nosil v svoji notranjosti in ob raznih snoveh doživljal izven sebe, zanosno je zapel, če ga je navdušila neka vsebina in njena ideja. Včasih se je bolj intuitivno kot pa premišljeno v svojih upodobitvah približal temu, kar bi želel povedati. Ob preprostosti, ki je značilna za njegov stavek, vokalni in instrumentalni, se je v marsikateri njegovi skladbi realiziral prepričujoč izraz, za katerega lahko rečemo, da je bil njegov in ne odsev nekih tujih zgledov.

Te so mu namreč radi očitali in tudi tuj duh, ki naj bi bil v njegovih kompozicijah. Tako v tedaj popularnih pesmih, kot so na primer bile »Dunte vetri«, »Ustaj rajo«, »Hajd' u vojnu«, »Bogovi silni«. Zložene naj bi bile v slovensko-italijansko-nemškem duhu (Spomenica, 57). Podobno so očitali Lisinskemu, čigar skladbe so po tej razlagi izražale slovensko-nemške, Zajčeve pa italijansko-nemške vplive.

O tem, da so vsi trije, na katere so letele omenjene pripombe, in poleg njih še marsikdo s katerega že koli glasbenega prostora, sledili za tujimi zgledi, sicer ni dvomiti. Seveda so, to je znano za slehernega skladatelja, zlasti na začetku, ko je prepoln ustvarjalnih vzgibov, hkrati pa ponavadi še tesno vpet v spono najrazličnejših vzorov ali oblikovnih gibanj ali obojih. V nadaljevanju se jih postopoma otrese, s kakim uspehom, pa je odvisno od stopnje njegove kreativnosti.

Natanko to velja tudi za Jenka. Mlad je srkal iz vrelcev, ki so mu bili prostorsko in po miselnosti najbližji, se pravi iz nemške in italijanske glasbe petdesetih ter začetka šest-



desetih let 19. stoletja. Ljubljana, Trst, Dunaj, tu se je seznanjal z glasbo, najbolj na Dunaju, ki je bil glasbeno najodločilnejši za njegovo orientacijo, in pozneje v Pragi, kjer je bolj kot slednjo iskal znanje. Glede na forme, ki jih je komponiral in so bile potrebne ter koristne, kjerkoli je deloval, skoraj ne bi bilo mogoče, da bi se stilno usmeril drugače, kot se je, v romantiko. V okviru, v katerega se je delovno vključil, z drugačno kompozicijsko tehniko in stilno smerjo po vsej verjetnosti ne bi uspel.

Pri tem ne kaže prezreti, da je bil po miselnosti in čustvenosti vseslovansko naravnani Slovenec, ideološko sprva in tudi še pozneje precej skrajen, v novi domovini še s težnjo, da bi postal čimbolj srbski. V njegovem skladateljskem delu se je to vidno odrazilo, a v njem tudi avtorjeva individualnost, ki je bila dovolj močna, da je marsičemu, kar je nastalo v njegovem opusu, vtisnila svojevrstne, lastne poteze.

Za svojo glasbo se je Jenko po tehnični in stilni strani vzoroval seveda drugod. Naslonil se je na zgodnjo romantiko, v zrelejših delih se je spogledoval tudi s poznoromantično smerjo, razen nemških so mu bili blizu tudi češki romantiki.

S svojimi spevnimi melodijami in svežimi harmonijami je Jenkova glasba zvenela pristno in učinkovala neposredno. Poslušalci, slovenski in srbski in še drugod na južnoslovanskem prostoru, so jo sprejemali ugodno in marsikdaj tudi posvojili; tako rekoč brez pridržka je segla v vse družbene sloje. Označevalo jo je nekaj, čemur bi lahko rekli ljudsko; to bi naj bilo, tako beremo v tedanjih zapisih, tipično za človeka, ki emotivno pripada slovanstvu. V tej zvezi se nakazuje občutljivo vprašanje, ki se dotika nacionalnih in občečloveških dimenzij. O njem je mogoče razpravljati z raznih vidikov, verjetno pa se ga dokončno ne da definirati.

Poleg ugotovitve, da Jenko po stilu in tehniki ni bil in tudi ni mogel biti samosvoj, temveč je sledil za prakso, za katero se je izrekel po svoji presoji in zaradi okoliščin, ki so vpli-

vale na način in potek njegovega dela, se nam po tej strani ponuja misel, za katero kaže, da je nasprotna odvisnosti od tujih zgledov. Ta misel, ki ima vsaj hipotetično vrednost, navaja k sklepu, da izraz Jenkovih skladb ni imel opravka s tujimi primerki, le podkrepljen je bil z značilnostmi skladateljevega idejnega koncepta.

Izraz, ki najbolj karakterizira neko skladbo in v končni konsekvenci odloča o njeni umetniški vrednosti, je rezultat vseh komponent, ki so udeležene v njenem oblikovanju, posebej pa njenega tematičnega materiala. Seveda gre tudi temu pojmovanju samo relativna veljavnost, toliko bolj, če upoštevamo nedorečenost, ki je očitna, ko se poskušamo približati pravemu bistvu izraznih kvalitet. Po tej strani obstajajo številne, med seboj različne razlage. V izhodišča, ki usmerjajo razne vidike, šteje tudi to, kar imenujemo ljudsko ali nacionalno, nasploh in posebej, bolj ali manj oprijemljivo ali tudi neoprijemljivo. Pojavlja se lahko v raznovrstnih transformacijah, ki zahtevajo intenzivno sodelovanje avtorjeve kreativnosti; v primeru citiranja ali stiliziranja ljudske tematike vprašanje kreativnosti vsekakor ni enako aktualno.

Jenko, ta skoraj izključno angažirani skladatelj, ki se je za nacionalno in tudi politično pogojene teme odločil iz prepričanja in bil v teh primerih umetniško iskren, je bil daleč od transformirano zastavljenega oblikovanja. Ne samo, da mu to ni bilo blizu, tudi njegovi orientaciji ni streglo, pa še v navadi ni bilo v njegovem času. Ljudske in ponarodele napeve je v svojih skladbah rad in pogosto uporabljal, že takrat, ko je njegovo ustvarjanje še veljalo samo slovenski glasbi. In ravno tako potem, ko je bival v srbski sredini. Način, kako je to realiziral, pa je vprašanje, ki so si ga ti razlagali tako, oni drugače.

K ljudski pesmi so Jenka usmerili razni faktorji. Poslušal jo je od rane mladosti, z njo se je srečaval v družbi sošolcev od Kranja čez Ljubljano in Trsta do Dunaja in pozneje v srbski družbi. Privrženost nacionalnemu gibanju, najsi slovenskemu ali srbskemu, in ideji vseslovanstva, vse to je v

njem utrjevalo in še stopnjevalo smisel za ljudsko tematiko. Živel je v času in vzdušju, ki je bilo vsemu, kar je bilo obarvano nacionalno in ljudsko, izredno naklonjeno. Nacionalne kompozicijske šole so cvetele, aktualne in najbolj aktivne so bile pri narodih, ki so se šele trudili za svojo politično neodvisnost in duhovno samobitnost. Tudi pri nekaterih južnoslovanskih narodih so že pognale prve klice, pri Hrvatih z Lisinskim, pri Srbih s Stankovičem.

Kaj od navedenega je najbolj vplivalo, da se je Jenko tako zavzeto oziral v ljudsko pesem, bi težko rekli. Najbrž vsak od teh faktorjev ni bil enako pomemben. Med najodločilnejšimi pa je skoraj gotovo bila njegova idejna orientacija. V tej zvezi vpliva za romantiko tako značilnega glasbenega nacionalizma ne kaže podcenjevati. V Pragi je verjetno poslušal Smetano, o tem posredno priča tudi njegova glasba. Morda mu je bivanje v češki prestolnici omogočilo še kaj več, tudi stik s kakim pomembnim češkim glasbenikom, ki je bil zagret za nacionalno smer, ali celo skladateljem, ki je tako komponiral. Poznal se je s Stankovičem in Kuhačem, ki je oživil in razširil nekoč šele lebdeče ideje Lisinskega. Z obema, s Kuhačem in Stankovičem, je gotovo vsaj izmenjal naziranja o umetniškem oblikovanju in še zlasti o nacionalnem oziroma ljudskem v glasbenem ustvarjanju. Domnevati smemo, da je o tem z njima in morda še s kom drugim, ki se je izrekel za to težnjo, obsežno razpravljaj. Kaže, da je podobno mislil kot Stanković, saj se ta zanj sicer ne bi tako zavzel, kot se je, in v njem v svojih usodnih trenutkih ne bi gledal svojega naslednika. Le da si je Jenko uresničevanje načel, ki so vodila nacionalne šole in v glavnem tudi Stankoviča ter Kuhača, predstavljal nekoliko drugače, po svoje. Po svoje ne zgolj zato, ker je imel lasten koncept, od katerega ni odstopal, temveč v svojem srbskem obdobju tudi zavoljo nove sredine, s katero se duhovno po vsem sodeč ni mogel popolnoma izenačiti. Vendar se zdi, da je bila ta, druga komponenta, manj odločilna kot prva, ki jo je izrazil že s svojimi prvimi, slovenski glasbi namenjenimi skladbami. Zanj je bil njegov lastni program važnejši, kolikor je bilo v njegovi moči, mu je v tem okviru in v mejah svojih sposobnosti podredil vse drugo.

Ne glede na to, kateri so bili razlogi za očitanja in ali so bili objektivni, osebno ali nacionalno pogojeni ali še kake druge narave: marsikdaj jim ni mogoče pritrditi. Iz njih so zrasla razna vprašljiva mnenja, med njimi tudi to, ki pravi, da Jenku »srpske melodije ne behu« »za srce prirasle niti se s njim srodile« (Spomenica, 20). Tako presojanje je Jenku podtaknilo nekaj, kar je nedokazljivo in po vsej verjetnosti ni odgovarjalo resnici, vsaj ne v prvem delu izrečene misli. Bilo je, še celo na začetku 20. stoletja, odraz prenapetega nacionalizma, pomenilo je ponavljanje in nadaljevanje predsodkov izza sedemdesetih let preteklega stoletja, očitkov, ki so se zgostili v mnenju, da Jenko ne gre po Stankovičevih stopinjah. To pa je bil največji greh, vendar v tako ostri formulaciji le za določeno skupino. Vsi vsekakor tako niso mislili.

Šlo je torej za vprašanje Jenko:Stanković, še točneje, za vprašanje srbskega glasbenega nacionalizma, ki je bilo čedalje bolj živo in sililo k rešitvi. Ko je Stanković umiral, se je Jenko zdel Todoroviću najprimernejši naslednik. Očitno je verjel, da je ta talentirani skladatelj natanko tako usmerjen kot Stanković, da je v celem sprejel njegov program in ga bo tudi uresničil. Skratka, da ga bo posnemal. V tem se je razočaral. Jenko je bil kljub tedaj še skromni verziranosti zelo samosvoj. Tako mu je Todorović odtegnil podporo in naklonjenost in se pridružil tistim, ki jim Jenko ni bil všeč, pa bržkone ne samo zaradi realizacij, ki po njihovem niso odgovarjale srbskemu duhu in ne načrtom, ki si jih je za srbsko glasbeno misel predstavljal Stanković, ne da bi sam lahko dal konkretne zglede. Tako pravzaprav ni čisto jasno, kaj so hoteli od Jenka. Kako so si zamišljali pretapljanje Stankovičevih idej v glasbeno prakso? So sploh poznali principe nacionalnih kompozicijskih šol in njihove dosežke? Ne zdi se verjetno, kajti med Jenkovimi nasprotniki nihče ni bil tako večč, da bi mu smeli to pripisati. Zato kaže, da jim je bila poleg drugih faktorjev pred očmi le meglena predstava srbske nacionalne smeri, ne da bi vedeli, kako naj bi zares izgledala. Toda budno so bdeli nad konceptom, ki ga je zapustil Stanković, čuvali so ga in iskali nekoga, ki bi njegov smisel priklical v življenje.

Jenko ga očitno ni, srbsko ljudsko tematiko, popolnoma ali deloma citirano ali pa stilizirano, je v svojih skladbah uporabljal na svoj način, pogosto, skoraj načrtno. V čistem pomenu besede res ni bil Stankovičev naslednik. Ta vloga je pripadla šele Mokranjcu, ki se je v osnovi oprl na Stankovičeve ideje, vendar ni obstal pri njih in tudi on ni bil Stankovičev posnemalec. Razširil jih je, jim dal poln smisel in jih posodobil; vzporedil jih je z vodili nacionalne usmeritve zunaj srbskega glasbenega prostora, vendar s tematično koncentracijo v srbstvo. V resnici je bil on ta, ki je v srbski glasbi z jasnim konceptom in kvalitetno utemeljil nacionalno smer.

Kakršen že koli je bil v Jenkovi praksi pristop k srbski ljudski glasbi, obstajal je in poslušalce impresioniral. V njegovem času so razni zapisi to večkrat poudarili. Tako na primer beremo, da je njegova »muzika večim delom izraz narodne duše, narodnog osećanja« in da »iz njegovih motiva ističe čista narodna duša« (Pozorišni list, 1887, 5). Za Hranilovića je bil »srpski kompozitor«, a ne samo formalno, temveč tudi po izrazu, po Z.J. Bogdanoviću je »dosta uradio na obdelavanju srpske muzike«. Mokranjca, ki je dovršeno poznal vokalni stavek, Jenkova tehnika sicer ni posebno navduševala, a je vendar menil, da je bila »umetnička obrada« Jenkovih pesmi »bogatiya od obrade svih ostalih stranaca, koji su kod nas na pesmi radili«.

Primerjave z glasbeno situacijo raznih naprednejših evropskih narodov srbska glasba Jenkovega časa seveda v ničemer ne vzdrži. Tam se je v tem obdobju, med šestdesetimi leti in koncem 19. stoletja, neznansko veliko zgodilo. Zgodnja romantika se je že davno prevesila v pozno, nova romantika se je vzpela in se po svojem višku počasi že umikala novemu, v devetdesetih letih je vznemiril impresionizem. Brahms, Bruckner, Wagner, Wolf, Mahler, Verdi, Musorgski, Smetana, Dvořák, zatem še Debussy, Skrjabin, Janáček in še drugi so bili osebnosti, ki so obvladovale ta čas in njegovo nadaljevanje, nekateri so proti koncu stoletja že odhajali, drugi pa začeli vzburjati evropsko glasbo. Seveda je romantika, tudi te svoje zgodnje faze, še živel, a

v primeri z novimi gibanji in njihovimi nosilci pa je bila bolj in bolj zastarela.

S tem, kar je bilo novega v tem izredno razgibanem in napetem evropskem glasbenem svetu, so bile Jenkove skladbe v popolnem razkoraku. Mnogo manj občuten pa je bil ta razkorak z vidika celotnega južnoslovanskega glasbenega prostora, ki je bil v tem času na splošno v podobnem položaju kot njegov srbski del. V šestdesetih letih in še nekaj zatem je bilo slovensko, srbsko in hrvatsko delo v glavnem identično. Hrvatski glasbi je skozi nekaj desetletij dajal ton Ivan Zajc, plodoviti avtor mnogih oper in operet, čigar vpliva intenzivni Kuhačevi in F.S. Vilharjevi naporu za aktualizacijo hrvatske glasbene nacionalne usmeritve niso mogli omajati, kaj šele spodbiti. Ne glede na to, kaj mislimo o njegovi vlogi, pa je treba reči, da je bil skladatelj izvrstnih tehničnih sposobnosti in imel velik smisel za večje forme, še zlasti na področju odrske glasbe. V okviru romantičnega nazora, vendar v njegovem širšem razponu, se je v tem času razvijala tudi slovenska glasba. Najprej z A. Foersterjem, F. Gerbičem in B. Ipavcem, v osemdesetih letih mimogrede še s F.S. Vilharjem, v devetdesetih letih z R. Savinom, ob vstopu v novo stoletje z J. Ipavcem in A. Lajovcem.

Tudi v hrvatski in slovenski glasbi je bila v zadnjih desetletjih 19. stoletja romantika zgodnje vrste še zelo vplivna, komponisti iz ljubiteljskih krogov pa številni. Toda tudi poklicno šolanih, v tehniki komponiranja dobro izvedenih skladateljev, ni bilo ravno malo, celo vse številnejši so bili. Ne samo ti iz glasbene emigracije, temveč tudi domači. Še nekaj je bilo tu značilno izza šestdesetih let pa nadalje: očitna težnja za evropeizacijo, še boljše za vrnitev v evropski okvir, v katerem je nekoč glasba slovenskega in hrvatskega prostora že bila. Že znana prekinitev je povzročila posledice, ki so se v tem hipu močno čutile. Razlike so bile velike. Ponovno vključevanje je potekalo počasi, toda uspešno.

V tedanji srbski glasbi ustvarjalcev ni bilo veliko. Večidel so bili tujci, skladateljsko prej manj kot bolj pomembni,

srbski so bili redki, tako na primer Jovan Paču in Mita Topalović. Jenko je bil pravzaprav edini skladatelj, ki je kaj več zmožel in še ta ni bil srbskega rodu. Srbsko glasbo pa je obvladoval večji del šestdesetih let, skozi celo nadaljnje desetletje in še na začetku osemdesetih let, široko gledano v določeni meri še pozneje. Ravno ta čas je bil v mislih Mokranjcu, ko je, gotovo preiščeno, dejal, da »u ono doba nismo imali boljšega predstavnika za umetniško pesmu od Jenka«. Ta isti Mokranjac se je sicer že v sedemdesetih letih poskušal v skladanju, a takrat še v Jenkovem načinu (Spomenica St. St. Mokranjcu, 1923, 11). V osemdesetih letih, ko se je razgledal v tehniki in stilu, pa je že bil drugačen. Bil je oblikovalec, ki ga je njegov način pripeljal do znamenitih »rukoveti«. Postavil se je ob in pred Jenka, sledil pa mu je še Marinković, ki je pomembno segel v srbsko glasbo in se, čeravno ne tako ekskluzivno kot Mokranjac, tudi opredelil za srbsko nacionalno smer.

Z Mokranjcem in Marinkovićem se je srbski skladateljski krog tehtno pomnožil. Vsi trije, slednja dva in Jenko, pa so bili romantiki, toda vsak od njih drugačen. Jenko je bil v glavnem v njeni zgodnji ali zgodnejši fazi, Mokranjac se je soočil s prvinami romantičnega realizma, Marinković se je gibal nekje na robu, tam, od koder je bil le še korak k pozni romantiki. Ta trojica je predstavljala po času in naziranjih dve generaciji, a brez zapletenejših problemov, ki tako radi privedejo k sporom in nasprotjem. Splošni evropski situaciji sta bila Marinković in Mokranjac seveda bližje kot Jenko. V primeri z njim sta bila naprednejša, Marinković glede na svoje oblikovalne prijeme še bolj kot Mokranjac.

Povsod, na srbskem, hrvaškem in slovenskem prostoru, pa tudi že na bolgarskem, je prva misel v tedanjem času veljala nacionalnemu. Izrazila se je na razne načine. Ob njej pa je, zdi se da od vsega začetka in sprva podzavestno, nato pa čedalje bolj zavestno, klila potreba po širše koncipirani orientaciji, taki, ki bi segla v celotni evropski glasbeni prostor.

V tem razvojnem procesu je po svoje sodeloval tudi Jenko. Potreben je bil, v slovenski in srbski glasbi. V prvi manj, ker

je bila njena situacija razvojno drugačna in ugodnejša. V drugi pa je bil precej časa osamljen, sprva brez pravega tekmeča, od razmer odvisen v večji meri kot od sebe. Kdo ve, kako bi bilo z njim, če bi bila ta družbena in glasbena sredina, ki ji je posvetil večji del svojega opusa, drugačna, oziroma če bi lahko delal na Slovenskem. Bi komponiral na način, ki ga poznamo? Bi se bil gibal v razmeroma omejenem stilnem loku, ki karakterizira njegovo ustvarjanje in je bil zelo oddaljen od sodobnega evropskega razvoja? Verjetno ne, vsaj ne v svoji zrelejši ustvarjalni fazi, ko bi ga spodbude pomaknile naprej, dalje od tega, v čemer je bil in kjer je obstal.

Jenkovo delo, produktivno in reproduktivno, je bilo rezultat časa, v katerem je nastalo, in prostora, ki mu je bilo namenjeno. Zlasti za glasbo, ki jo je napisal za gledališče, velja v veliki meri Milojevičev zapis, v katerem je rečeno, da je bil Jenko »gotov da se poda svima zahtevima raznih uprava u Pozorištu i da komponuje bezbroj muzike za razne pozorišne komade«, kar je večkrat privedlo do improviziranih realizacij, »pošto je od Jenka traženo više no što je dovoljeno« (ib., 251). To lahko rečemo še za razne druge Jenkove skladbe, ki štejejo v drugačne kompozicijske zvrsti in so ravno tako nastale zaradi aktualnih potreb. Čeravno jih je avtor napisal na hitro, brez vidnejše osebne zavzetosti in v tehniki, ki je bila najbolj primerna za izvajalce, pa jim po formalni strani na splošno ni mogoče oporekati.

Za celoto Jenkovega ustvarjanja ti primeri vsekakor niso odločilni. Važnejše so skladbe, ki jim gre pomen z razvojnega vidika in iz katerih diha izpovednost njihovega avtorja. Teh je kar lepo število, spadajo pa v razne zvrsti.

V tej zvezi je treba najprej omeniti Jenkova vokalna dela, ki so nasproti temu, kar je bilo doslej, že v zgodnji dobi njegovega ustvarjanja tako v slovenski kot srbski glasbi napovedala začetek nove razvojne faze. Manj velja to za samospeve, ki so pri Slovencih šele z B. Ipavcem in Gerbičem, pri Srbih pa z Marinkovičem dobili pravo vrednost in veljavo. S svojimi zbori pa je Jenko prispeval naravnost



zločinca primere. Zgledno po fakturi, diktiranemu stavku,
 razvidno povezani nourni gradnji, izraz. Kompozicija je za
 večkratno, tako na primer za skladbo "Bogovi zima", dejal,
 da ni najprej med in neposrednost Gregorjeva pomena in po-
 stavlja njihovo skladnost zvežost (Muzična in Soba, 1947,
 1948). Verjetno bi se lahko seznanili dolgo vrsto zveževskih
 skladb, na slovenske in na srbske tekste. Če se pa ne izra-
 žuje zvežost ter natančno občutja, izražajoča in skida-
 nje svojega notranjega bitja.

boje noči dan / kog bi obo bio san, naka boje noči dan, naka boje noči dan. No

je bila njena umovna razvoja drugačna in zgodnejša. V  
drugih pa je bil proces časa omejen, sprva brez poročil  
televizije, ki razmer odvisni v večji meri kot od sebe. Bilo  
ve, kako bi bila zanj, če bi bila na družbeno in glasbeno  
sredino, ki ji je posvetil večji del svojega opusa, drugačno,  
odvisno če bi lahko delal na Slovenskem. Bi komponiral na  
nabir, ki ga poznamo? Bi se bil gibal v razmeroma omeje-  
nem prostoru, ki karakterizira njegovo ustvarjanje in je  
bil zelo oddaljen od sodobnega evropskega razvoja? Vse  
jako ne, saj ne v svoji ustvarjalni fazi, ko bi pa  
sposobil raziskati najnovejša dela od tistih, v katerih je bil

zgledne primere. Zgledne po fakturi, dorečenem stavku, vzročno povezani notranji gradnji, izrazu. Konjović je za nekatere, tako na primer za skladbo »Bogovi silni«, dejal, da imajo moč in neposrednost Griegovega patosa in podaril njihovo melodično svežost (Muzika u Srba, 1947, 49). Sorodno bi še lahko označili dolgo vrsto zborovskih skladb, na slovenske in na srbske tekste, ki so polne iskrenega zanosa ter nakazujejo občutja, izhajajoča iz skladateljevega notranjega bistva.

K tem zborom štejejo še tisti, ki so bili del Jenkove glasbe za razna gledališka dela, tudi in še posebno ta, ki v tem okviru predstavljajo ožji izbor in v tej smeri pomemben del Jenkovega prispevka. Mnogi od teh so si pridobili naklonjenost poslušalcev, ki je trajala skozi desetletja.

Kolikor gre za scenično glasbo, je tudi orkestru veljala prijazna, spontana naklonjenost, nevsiljivo je spremljal zборе in soliste. Jenko je barvne značilnosti instrumentov dobro poznal, ravno tako tudi značilnosti posameznih instrumentalnih skupin in celote, prednosti tega in onega. Kaže, da je imel tudi za instrumentalno oblikovanje izrazit smisel, ki ga je v praksi znal prav uveljaviti. Z znanjem in intuicijo je dosegel, kar je hotel: prijeten, tu in tam celo bleščeč zvok, ki se je uravnoteženo zlival z vokalom in bil učinkovit tudi takrat, ko je zazvenel brez njega, samostojno. Ta način je bil še posebno učinkovit v širše zasnovanih spevoigrah, pa v »Vračari« ter »Pribislavu i Božani«. S slednjo je nasproti vsemu, kar je dal v srbsko scenično glasbo, naredil izdaten korak naprej, k temu, kar je v srbski glasbi doslej manjkalo, a je postajalo vedno bolj nujno, k operi.

Določena izvedenost v instrumentaciji in čut za formo, ki se je izrazil tudi v večjih dimenzijah, oboje je Jenku skupaj z razvidno invencijo omogočilo tudi komponiranje čiste instrumentalne glasbe. Najboljši dokaz so njegove uverture, ki so bile prve instrumentalne forme večjega obsega v srbski glasbi. Milojević je imel prav, ko je ob primerjanju Jenka z Mokranjcem in Marinkovićem dejal, da »ni jedan

ni drugi nisu mogli da dadu ono što je bio dao, i što je još bio davao Davorin Jenko«, to še celo takrat, ko je kazalo, da je njegova doba minila. Dodal je, da sta omenjena skladatelja bila in ostala ustvarjalca na področju zbora »par excellence, dok je Jenko bio nedostižni stvaralac vokalnih i instrumentalnih oblika« (Intimni lik Davorina Jenka, Zvuk 1935, 290), seveda v svojem času, vendar skoraj vsa štiri desetletja preteklega stoletja. Hkrati je Milojević znova poudaril, kar je bilo v bistvu povedano že prej in še pozneje, a je on še ostreje definiral, to namreč, da je Jenko ustvarjal dela, iz katerih »izbija prava i čista muzičarska priroda, neposredna muzička fantazija koja na mahove hoće da se uspne do monumentalnog« (ib., 90).

Jenkova glasba je imela močan odziv in mnogo je prispevala k temu, da se je umetna glasba popularizirala in si v srbski družbi pridobila vplivno vlogo. Ko je skrbno pretehtal Jenkovo delo, je Konjović, sam dosleden privrženec nacionalnega stila in obenem glasnik novih idej, ki so karakterizirale evropsko glasbo prvih desetletij 20. stoletja, odločno naglasil, da je Jenko prvi vnesel in reprezentiral idejo jugoslovanskega artizma (prav tam, 49). S tem je gotovo mislil na širok tematični lok, ki je bil značilen za Jenkovo oblikovanje in v katerem je bilo zajeto gradivo z obsežnega, na nacionalne meje nevezanega prostora. Neposredna izraznost, ki je bila poudarjeno prisotna v Jenkovi glasbi, je izhajala iz skladateljevega individualnega bivanja, pa tudi iz njegovega koncepta. To in ono je našlo odsev v njegovem ustvarjanju.

Če je bil pomemben že prispevek, ki ga je dal Jenko v slovensko glasbo, je bil še pomembnejši ta, s katerim je pospešil glasbeni razvoj pri Srbih. To so mu priznali že v njegovem času. Mokranjac je zapisal, da so ga za to, kar jim je posredoval, »voleli, volimo ga i volićemo ga uvek kao najboljeg od sviju Slovena muzičara, koji su kod nas radili« (SKG, 1901, 235). Najvažnejše je to, da je to povedal človek, ki je bil za številne srbske glasbenike v primeri z Jenkom alternativa: on ali Jenko, nekateri so še dodali Stankovića in Marinkovića. Vendar je bil ta »ali-ali«, najsi v ožjem ali širšem razponu, narobe. Vsakomur gre lastno

... Inako isto, ki mu priznava avtorstvo niza kvalit-  
etnih skladb, pravico prvega uredniškega večjih instru-  
mentalnih form in pomembnost prispevka v razvoju izvirne  
slovenske glasbe.

... ki jo povzroča čas, se je seveda Jenkova akti-  
vna spremenila, medtem ko se njegov pomen ni. Za  
... je bil ta skladatelj »jedno od najčasnijih imen u  
... v jugoslovenski muziki« (prav tam, 48). Tako ga  
... tudi drugi pisci, ki ga smatrajo za najvažnejšega  
... za katere je bila Straja druga domovina (npr. V.

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score. It features several systems of staves. The notation is dense, with many notes, rests, and dynamic markings. There are several instances of triplets, indicated by a '3' above a group of notes. The score is written in a cursive, handwritten style. The paper appears aged and slightly yellowed. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some markings that look like 'p' for piano or 'f' for forte, though they are somewhat faint. The overall impression is that of a working draft or a composer's manuscript.

ni drugi niso mogli da daju ono što je bio dan, i što je još  
bio davno Davorin Jenko, to je celo iskustvo, ko je kazalo,  
da je njegova dela minila. Dodati je, da sta omenjena  
skladateljica bila in ostala ustvarjalca na področju zborna »por  
excellence, dok je Jenko bil nedostitni stvaralac vokalnih i  
instrumentalnih oblik« (Intimni list Davorina Jenka, Zvon  
1935, 290), sveda v svojem času, vendar skoraj vsi štiri  
desetletja preteklega stoletja. Nikoli je Milojević znova  
poudaril, kar je bilo v bistvu povedano že prej in še pozne-  
je, a je on še ostreje definirati, to namreč, da je Jenko u-  
stvarjal dela, iz katerih »izhaja prava i čista muzičarska pri-  
roda, neposredna muzička fantazija koja na mahove hodi

mesto. Jenku tisto, ki mu priznava avtorstvo niza kvalitetnih skladb, pravico prvega uresničevalca večjih instrumentalnih form in pomembnost prispevka v razvoj izvirne srbske gledališke glasbe.

V distanci, ki jo povzroča čas, se je seveda Jenkova aktualnost spremenila, medtem ko se njegov pomen ni. Za Konjovića je bil ta skladatelj »jedno od najčasnijih imena u srpskoj i jugoslovenskoj muzici« (prav tam, 48). Tako ga ocenjujejo tudi drugi pisci, ki ga smatrajo za najvažnejšega med tujci, za katere je bila Srbija druga domovina (npr. V. Peričić, *Muzički stvaraooci u Srbiji*, 1969, 142; St. Djurić-Klajn, *Istorijski razvoj muzičke kulture u Srbiji*, 1971, 67—68). Podobno in še širše, s srbskega in slovenskega vidika, je bil predstavljen njegov lik tudi v slovenski strokovni literaturi ter domači in tuji leksiki (npr. MGG 6, 1967, 1880—1881).

Ko se je Jenko vključil v srbsko glasbo, so Slovenci marsikaj izgubili, toda v posledicah pridobili. Sloves, ki si ga je pridobil na začetku svoje poti, je upravičil tudi v drugi nacionalni sredini. Zatem ga je s svojim delom še imenitno zvečal in podal zgovoren dokaz za kreativno uspešnost slovenskega človeka. Ne glede na to, kje je bilo poglavitno težišče njegovih prizadevanj, mu gre pomen tu in tam, v srbski in slovenski glasbi, v njegovem času in pozneje.

# OB KONCU POTI

Od beograjskega Narodnega gledališča se je poslovil Jenko 11. marca 1902, ko je tudi formalno prenehal biti njegov kapelnik. Nato je tu in tam še komponiral. Ravno iz leta 1902 je njegova uvertura »Aleksandar«. Tudi poslej je včasih še kaj napisal, na primer glasbo za Finžgarjevega »Divjega lovca«. Očitno pa je to, 1902. leto, občutil kot ostro ločnico, od katere po njegovem ni bilo daleč do konca. O tem priča njegova oporoka z dne 21. junija 1902. Sestavil jo je »pri čistoji savesti i zdravom razumu«, so podpisala pa sta jo Djordje Stojić in Josif Kovačević, ki sta potrdila, da jo je Jenko podpisal z lastno roko in v njuni navzočnosti.

Oporoka je bila v srbskem jeziku in v cirilici. V njej je najprej navedel svoje imetje, prihranke in tudi dolgove, vse z natančnimi podatki. Svojo hišo v Dositejevi ulici 33 je z vsem, kar je bilo v njej, volil Veli Nigrinovi, tej tudi klavir in briljantni prstan. Denar, ki ga je imel naloženega v Beogradu, je namenil za stroške pogreba, kar bi ga ostalo, pa svoji gospodinji in bratu Francu. Sredstva, ki jih je imel v ljubljanski Kranjski hranilnici, je volil ožjim sorodnikom, bratu in nečakom, pa še cerkljanski cerkvi in občini. Vse, kar še ni bilo izplačano za skladbe, ki jih je komponiral za beograjsko gledališče, in tantijeme za glasbo k odrskim delom, je zapustil fondu za pomoč visokošolcem, le-temu tudi za vsa druga dela, ki so bila opremljena z njegovo glasbo. Navedel jih je kot sledi: Robert Djavo, Vračara, Potera, Dr. Oks, Kućna kapica, Djido, Seoska lola, Život za dinar, Devojačka kletva, Pribislav i Božana, 4 miliona rubalja, Blago cara Radovana, Ženski raj, Trikoš i Kakole, Zadužbina, Moje mezimče, Francuzi u Kini, Jurmusa i



...rokopise svojih skladb je našel ljubljanski Glasnik...

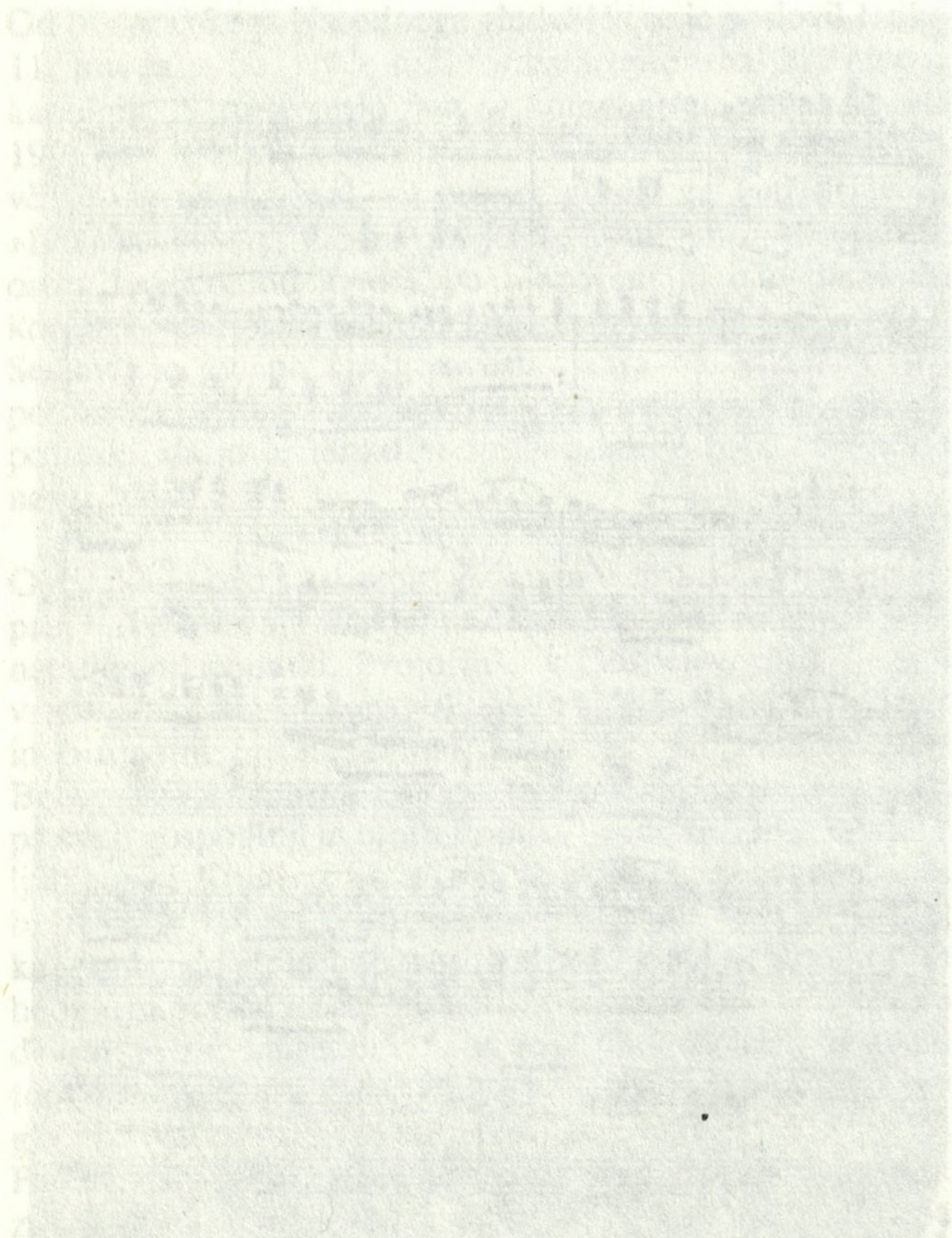
...rešeno restavracijsko sodno, da je domneval, da je bil...

...koperniku k opariki je bil sinovinar pohišča.

The image shows a page of handwritten musical notation, likely for piano. It consists of six systems of staves. Each system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *dim.* (diminuendo). The paper is aged and shows some wear.

L. B. G.

# OB KONCU POTI



Fragment iz uverture »Aleksandar« (Slavnostna uvertura)

Fatima. Rokopise svojih skladb je volil ljubljanski Glasbeni matici.

Iz stilizacije testamenta sodimo, da je domneval, da ga bo smrt doletela v Beogradu in bo tam tudi pokopan. Dela, ki jih je omenil, še daleč niso bila vsa. Očividno je na marsikaj pozabil, za njegov spomin jih je bilo v tem hipu že preveč.

Nekakšno dopolnilo k oporoki je bil »inventar pohištva, katero je v hiši št. 67 v sobi z balkonom«, kjer je bival poleti, ko je bil na oddihu, in »katero je lastnina podpisanega«, seveda Jenka. Vse je podrobno popisal, datiral s 1. septembrom 1903 v Cerkljah in pristavil: »Vse te stvari zapustim po moji smrti sinu moje pokojne sestre Marjane Auman Joži Aumanu iz Gornjega Bernika«; veljavnost njegovega podpisa so potrdile priče.

Vse kaže, da je takrat res mislil na smrt. Bližal se je sedemdesetemu letu, zdravja ni bil dobrega. Milojević, ki ga je poznal, a šele od tedaj, ko se je že umikal iz javnosti, ga je imel za tihega človeka. Iz tega, kar so mu o njem drugi pripovedovali, pa je menil, da Jenko ni bil brez živcev. Včasih je menda bil tudi nepravičen in oseben, vendar do kraja predan svojim idealom in dolžnostim (prav tam, 291). Tudi F. Kimovec, ki je bil nekaj starejši od Milojevića, je Jenka поблиže poznal, toda tudi iz časa, ko je bil ta že v letih. Dejal je, da je bil miren, ljubezniv značaj, ki se zlepa ni razburil. Bil je skromen, s svojimi uspehi se ni ponašal in če je v družbi nanesel nanje pogovor, je besedo brž obrnil drugam. S sobesedniki je prišel navzkriž samo, ko je šlo za važne kulturne probleme, a še v takih primerih ni prišlo do strastnega prerekanja; diskutiranje je bilo akademsko, čeravno je vsaka stran zagovarjala svoje stališče (DS, XXVIII, 35).

Gradiva, ki bi kaj več povedalo o vsem tem, je bore malo, pa vendar toliko, da nam vsaj nekoliko osvetli starajočega se Jenka: nekdanja vzkipljivost in živahnost se je umikala zadržanosti, delovna volja je postopoma ponehaval, za-

nimanje za dogodke zunaj skladateljevega intimnega sveta je bilo čedalje manjše.

Ko je Jenko že predvideval svoj skorajšnji konec in postoril, kar se mu je v tej zvezi zdelo za potrebno, je bila Vela Nigrinova še v polni moči. Komaj štirideset let je štela, na beograjskem odru je blestela in bila tako rekoč nenadomestljiva. Med njo in Jenkom se je stkalo tesno prijateljstvo. Skupaj sta živela, vsako poletje skupaj obiskovala Cerklje, večkrat sta se tudi skupaj predstavljala. To potrjuje tudi njuna čestitka ob odprtju slovenskega Deželnega gledališča v Ljubljani leta 1892, »katero je velike važnosti za razvoj slovenske umetnosti in književnosti. Bog in sreča junačka«. Kot odpošiljatelja sta bila na brzojavki podpisana »Davorin Jenko, član kr. srbske akademije — Nigrinova, članica kr. srbskega narodnega pozorišta«.

Navzlic veliki starostni razliki sta Nigrinova in Jenko veljala za neločljivo dvojico. Drug drugemu sta pomenila vse, njuno skupnost je najbrž utrjevalo tudi to, da sta pripadala istemu rodu in posebej to, da sta bila sorodni, umetniško čuteči duši. Nigrinova je bila Jenku pomembna opora. Pomagala mu je v premagovanju raznih težav, tako tudi teh ob napetem intermezzu leta 1887. Verjetno ga je spodbujala tudi k ustvarjanju, čeravno je sam imel zanj dovolj nagibov. Vendar se ni nezanimivo spomniti, da so dela, ki sodijo med njegova najboljša, tako »Vračara«, »Pribislav i Božana«, »Srpkinja« in »Aleksandar«, nastala med leti 1882 in 1902, torej v prvih dvajsetih letih njune povezanosti. Seveda je bil to čas njegove zrelosti, toda podpora Nigrinove je lahko v nakazani smeri dala pomembne spodbude in vplivala na občutljive odtenke.

Na vrnitev v staro domovino je mislil Jenko slejkoprej ves čas svojega beograjskega delovanja. Ko se mu je dokončno odpovedal, je bil pravi čas za to. Pa se ni zgodilo nič takega. Na Beograd so ga tudi še zatem vezale take dolžnosti, kot na primer članstvo v Akademiji, skrb za izvajanje njegove glasbe in še kaj. Vse to pa je bilo neprimerno manj važno kot Nigrinova, ki ni imela namena, da bi zapustila beo-



Vela Nigrinova

grajski teater in ga zamenjala s kakim drugim. Jenko ji je stal ob strani in ostal z njo.

Kar se je ohranilo od Jenkove korespondence, je zelo skopo. Če bi bilo izdatnejše, bi bržkone kaj več zvedeli o stikih, ki jih je še imel skladatelj s številnimi glasbeniki, tudi s slovenskimi. Na primer z Gerbičem in Hubadom, ki mu je bilo verjetno namenjeno pismo z dne 21. avgusta 1905, datirano v Zagrebu. V njem je prosil, da bi ga obvestil v Beograd, »kamor se danes odpeljem«, kaj je z njegovimi slovenskimi skladbami, »katere sem Vam pred 6 tedni poslal«. Kaj več o teh skladbah ni bilo rečeno. Pač pa sledi iz omenjenega pisma, naj bi te bile za izdajo v okviru ljubljanske Glasbene matice. Jenko je namreč prosil naslovnika, da v primeru, če bi to ne bilo mogoče, »blagoizvolite narediti, da se mi moj rokopis vrne«.

Iz javnega življenja se je Jenko sicer precej umaknil, popolnoma pa se mu ni odrekel. Ni se osamil in tudi čudaški ni postal. Globoke zveze z Nigrinovo so trajale in se nadaljevale. Po Milojeviću je »živeo za radost svog srca, koje je toplo kucalo za našu veliku tragetkinju« (prav tam, 289). Zven njegovega zapisa je sicer malce sentimentalen, a te besede so govorile resnico.

V nastopajoči starosti se je Jenkova navezanost na Nigrinovo še stopnjevala. Zato ga je gotovo hudo prizadelo, ko se je odločila, da bo napisala oporoko. Tudi Nigrinova je mislila na smrt. Ne zaradi starosti, bila je še mlada. Pač pa zaradi zloveščih znamenj, ki so kazala, da se ji zdravje vedno bolj rahlja.

Njen testament — bil je v nemščini — je bil datiran s 7. januarjem 1906 v Beogradu. Na njeno željo ga je sestavil Mitja M. Miličević, pričam, ki so potrdile njen podpis in resničnost njene poslednje volje, pa ga je prebral član Narodnega gledališča Milorad Gavrilović, čigar ime je tudi bilo med pričami. Prepis je pozneje overovil tudi avstrijski konzul, kajti podpisnica oporoke svojega državljanstva ni spremenila.

Za edinega dediča vsega, kar je imela, je določila Nigrinova svojega »pravega, preizkušenega in skozi dolga leta predanega prijatelja« Jenka, ki ga je prosila, naj poravnajo njene dolgove, da se čez njo ne bi mogel nihče pritoževati in bi njeno ime ostalo v čast in dobrem spominu tudi po smrti. Pooblastila ga je, da z vsem razpolaga po lastnem preudarku, in izrazila je željo, naj bi ga v tem nikdo ne oviral.

Drug drugemu sta potemtakem volila. Tudi to potrjuje njune dobre odnose. Oba sta mislila na isto, vsak od njiju si je zagotovo želel, da bi prehitel drugega. Velika skrb ju je spremljala in zaznamovala njuna zadnja skupna leta.

Zgodilo se je, česar se je Jenko najbolj bal: Nigrinova je umrla 31. decembra 1908. Kako zelo je bil pretresen, priča tudi pismo, ki ga je 12. januarja iz Beograda naslovil vdovi skladatelja Vavkna in se ji v njem zahvalil za izraženo sožalje. Zapisal je, da je zanj smrt Nigrinove »en težek udar usode. Kaj težko mi je pri srcu; na stara leta sam sem ostal na svetu. Bog ve, če bomo še kedaj se videli«.

Pa so se. Poslej so Jenka mikali rodni kraji bolj kot kdaj prej. Spet je obiskoval Cerklje, od koder je 9. maja 1909 odgovoril nekomu v Ljubljano, ki mu je pisal in bil iz kroga Glasbene matice. Na vprašanje, ki mu je bilo zastavljeno, je sporočil, da je skladbi »Pribislav i Božana« ter »Kosovo« že poslal Glasbeni matici, »ako bi ih mogla upotrebiti za kakav Concert, osobito uvertiro 'Kosovo'. To sem že pred dvema leti ustmeno rekel gospodu Hubadu«. Izvajalec bi lahko bila Slovenska filharmonija in, oziroma ali, slovensko Deželno gledališče. Tu in tam je bil kapelnik Talich, kar je bilo Jenku seveda znano. Vendar je mislil predvsem na koncertno izvedbo. Za to govori konec omenjenega pisma, kjer je bilo rečeno, naj »te dve skladbi ostanejo v arhivi 'Glasbene Matice'«, če »jih je bi mogli upotrebiti za kakav Concert«.

Iz 1909. leta je tudi pismo, s katerim se je 24. julija zahvalil »slavni Glasbeni Matici«, da ga je izbrala za svojega častnega člana. Datirano je bilo v Ljubljani.



št. 920  
11/1909

Cerkyje 9/1909

Dotičnikom Matiji, ki semar  
v. 9. Maj prelože g. Talicha

Mnogoprijetnomi gospodu

Ko sem včeraj v Cerkyje prišel,  
našel sem vaše denjavo pisao.

Skladli, Trilistov i Portan  
i uvertiro, Kzovo postat sem  
glasbeni Matiji, ako bi jih  
moylo uporabiti za kakav  
Concert, kje pa redje je glasbena  
Matira, izobito uvertiro, Kzovo.  
To sem že pred desimi leti utirnel  
ko rekel gospodu Hubadu.

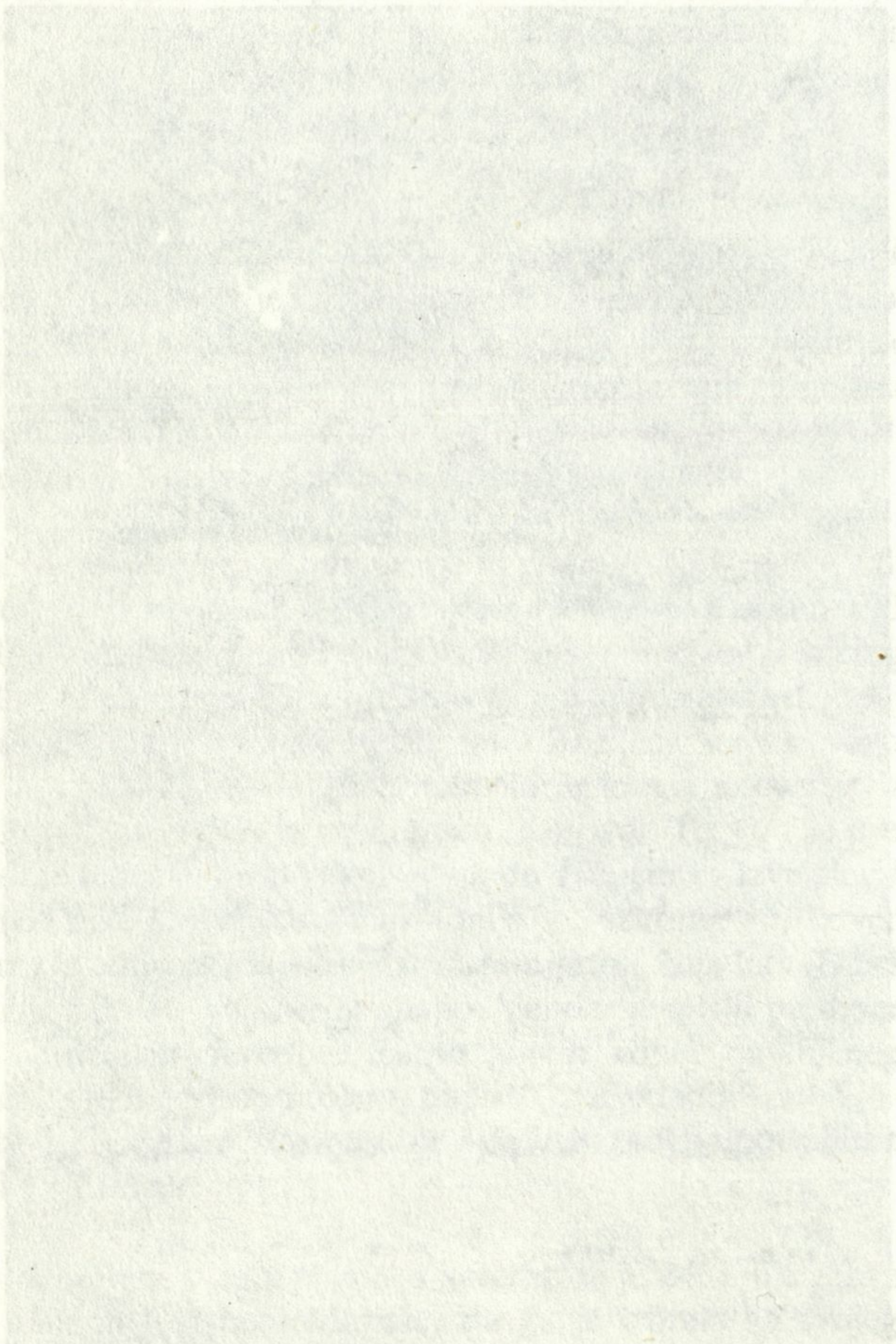
~~Mo~~ bi pa jih ne moyli uporabiti  
za kakav Concert, raj na se dve  
skladli ostangjo v arhivi, glasbene  
Matice.

Prinile uprezenje moy odličnog  
postorovanja

Savornii Jentko

Za edinega dediča vsega, kar je imela, je določila Nigri-  
nova svojega »pravega, preizkušenega in skozi dolga leta  
preizkušenega prijatelja« Jenka, ki ga je prosila, naj poravnava  
njene dolgove, da se brez nje ne bi mogel nihče pritoževati in  
bi njeno ime ostalo v čast in dobrem spominu tudi po smrti.  
Poblastila ga je, da z vsem razpolaga po lastnem presu-  
dku, in izrazila je željo, naj bi ga v tem nikdo ne oviral.

Drugi družinski sta poslušateli volila. Tudi to potrjuje



Jenkovo pismo iz leta 1909, skladateljev rokopis

Belgrad 12/11909  
1.

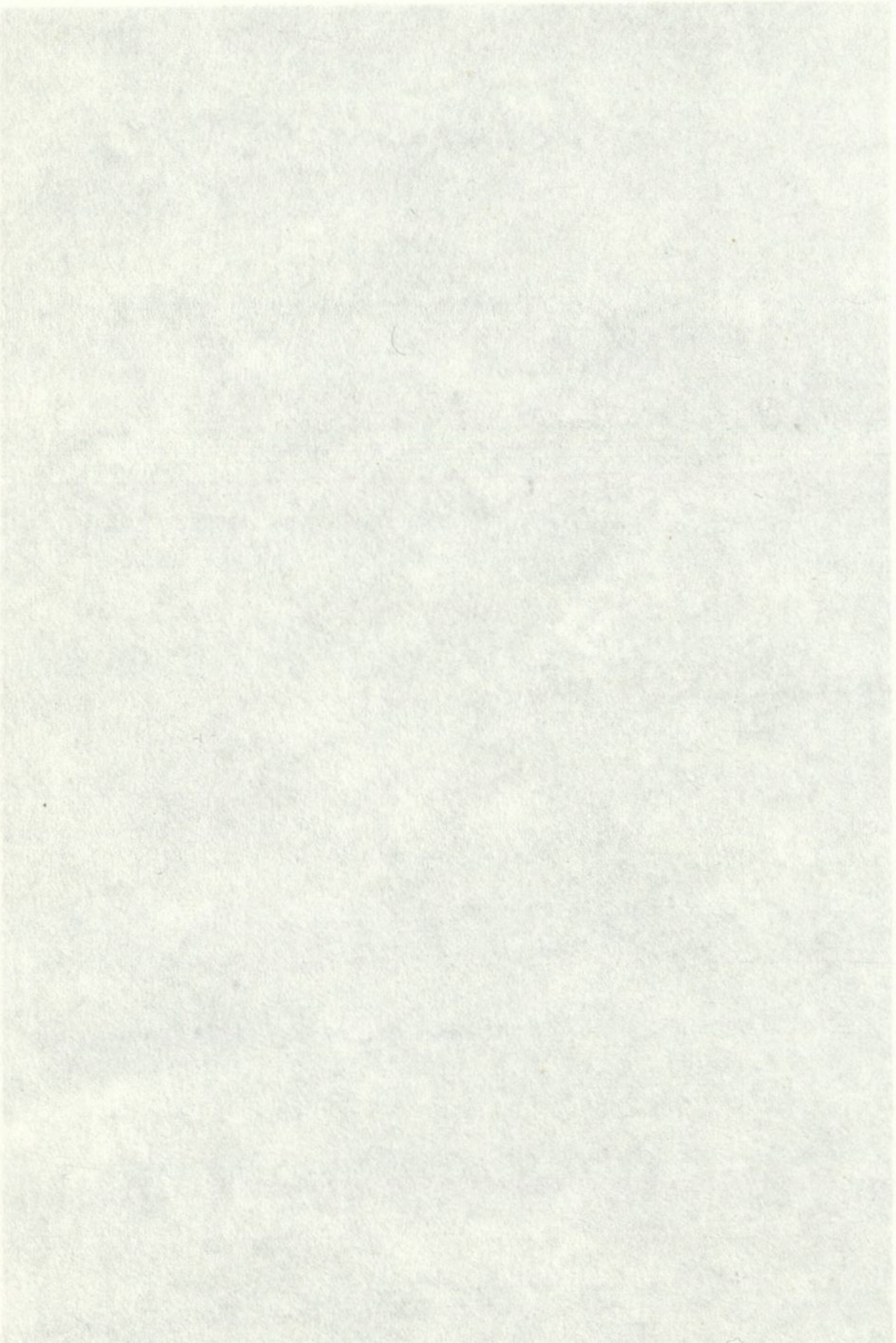
Mnogopoštovana gospo!

Vam, Ami in bratjem moja  
najlepšija blagodarnost  
za izraz sočaljja zbog  
smrti Bebe Nigrinove.

To je za mene en leek  
udar srca. Kaj leko mi  
je pri smrti; na obzre leta  
sam sem ostal na svetu.

Boj se če komo še kdaj se  
videti. Vam, Ami in bratjem  
in vsem vašim srčni pozdrav  
v odličnem počlovečenju

Davorin Jenko



Jenkovo pismo vdovi A. Vavkna (1909), skladateljev ro-  
kopolis

Zdi se, da je v tem letu precej bival v Cerkljah, Dvorjah in Ljubljani, pisma iz Ljubljane so mu naslavljali kar v Cerklje. Počasi se je pripravljaj na preselitev. Prej pa je moral v Beogradu še marsikaj urediti, povrh je bil srbski državljan, ki se je sicer namenil domov, toda iz Srbije v drugo državo.

Jenko se je za stalno vrnil v prvo domovino nekje proti koncu leta 1910, ko se je »naselil v Ljubljani, da ondi gleda in opazuje, kako se giblje, kako dela mladi rod« (SN, 5. 12. 1910). Ta kajpada ni bil tak kot tisti iz njegovih mladih časov. Sedanjo slovensko glasbo so vetrili »Novi akordi«. Pozna romantika je še živel, a mladi skladatelji so se ji odmikali in se čedalje bolj ozirali v novejšo in nove evropske stilne tokove. Ob starejših so ti bili vedno vplivnejši, tako Lajovic, Emil Adamič, Janko Ravnik, ki so snovali drugače kot njihovi predhodniki.

Kako neki se je ob vsem tem počutil Jenko, ki je nekaj pozneje doživel še nastop Marija Kogoja, s katerim je slovenska glasba začutila prvi utrip ekspresionizma?

Najbrž nekoliko tuje. Spreminjanje srbske glasbe, ki se je s Konjovičem, Hristićem in Milojevičem pospešilo, mu je utegnulo biti bliže. Poznal ga je in kontinuirano spremljal ter razumel kot nujno nadaljevanje tega, kar je on začel. Torej kot nekaj, kar je bilo z njim zvezano. Če je temu res bilo tako, je generacijske razlike, katerih čisto ni mogel obiti, občutil manj kot pri Slovencih na prehodu iz prvega v drugo desetletje 20. stoletja.

Čeravno je bil Jenko dolgo odsoten in se je podoba slovenske glasbe medtem zelo spremenila, so ga v slovenski sredini sprejeli pozorno in spoštljivo. Ne kot sodobnika, ki bi ustvarjalno lahko še bil zanimiv. To je bilo že zdavnaj mimo. Pač pa zavoljo tega, kar je storil za slovensko in srbsko glasbo. In zlasti zaradi »Napreja«, ki se ga je ob njegovi petdesetletnici spomnila ljubljanska Glasbena matica in to priložnost izkoristila tako, da je s »častnim večerom« 6. novembra 1910 slavila njegovega avtorja. Na tej prireditvi so izvajali samo Jenkove skladbe: zборе (Po-

bratimija, Lipa, Tiha luna, Na moru, Vabilo, Naprej), dvospev »Na tujih tleh« za ženske glasove s spremljevanjem klavirja, mešani zbor s spremljevanjem orkestra »Tanana« iz »Vračare«, ki ga je Jenko skupaj z romanco »Mlada Jelka« poklonil Glasbeni matici in jo o tem obvestil s pismom od 22. aprila 1910, kvartet solistov iz »Vračare« s spremljevanjem orkestra, »Slavnostno uverturo« (Aleksandar) in uverturo »Kosovo«. Spored je izbral koncertni vodja Hubad, ki je omenjene skladbe očitno smatral za najboljše v Jenkovem opusu. Izvajalci so bili pevski zbor Glasbene matice, solisti Ljubiša Iličić, Jeanette Foedranspergova, Angela Maličeva, Leopold Kovač in Emil Rumpelj ter orkester Slovenske filharmonije, ki mu je dirigiral E. Czajaneč. Zakaj ne Talich, ki sta mu bili predloženi obe navedeni Jenkovi orkestralni deli? V gradivu za to ni odgovora. Morda Talichu nista bili pogodu, pa ju je prepustil Czajaneču. Še verjetneje pa je bila odločitev o tem, kdo bo na tej prireditvi dirigiral orkestru, odvisna od vodstva, ki je izbralo po svoje. Glede na razmere, ki so znane za odnose med Slovensko filharmonijo in Glasbeno matico, ta domneva ne samo ni odveč, ampak je celo upravičena. Za nakazano vprašanje so torej na voljo razne možnosti, najbolj utemeljena se zdi ravnokar navedena, čeravno zanjo ni dokumentacije, ki pa je ni tudi v mnogih drugih smereh.

Spored je bil za »častni večer« dobro izbran in gotovo tudi kvalitetno izveden. Tako povedo razni viri, o tem pričajo tudi sodelavci, ki so v glavnem šteli v prednjo vrsto tedanjih slovenskih glasbenih poustvarjalcev. Jenka so predstavili s skladbami iz zvrsti, v katerih je bil najmočnejši. Iz odmevov, ki so sledili, razberemo, da je razpon, v katerem se je stilno gibala Jenkova glasba, poslušalce zanimal, tudi privlačil. Večina se na splošno rada obrača nazaj in le s premagovanjem naprej. Publika se je navdušila, mnogi so prvič doživeli, nekateri pa podoživeli preteklost, ki sicer ni bila tako daljna, vendar že precej odmaknjena od tega, kar se je ravnokar dogajalo na slovenskem in južnoslovenskem prostoru nasploh, pa še posebno zahodno od njegovih meja. V zavest so si priklicali ustvarjalca, ki je pred

pedesetimi leti osvaja slovensko družbo, uživali so sklad-  
bo, ki jih je sprva naučilo in nato v preseljenih krajih v slo-  
vensko, strnjeno pa v srbsko glasbo.

Jenkove kompozicije so bile tudi posledaj začelone na slo-  
venskih, srbskih in tudi hrvaških sporedih. Procepkrat jih  
zaradilimo. Njihovega avtorja je to seveda zanimalo. Ven-  
ster je, tako pravi gradivo, živel tih, vedno tih. Malone  
vseko je v Ljubljani poznal ljubimovega starega gospoda,  
ki je imel vselej pokrito glavo in v kavarni prebiral »Slo-  
venski narod« in »Obzorje«. Svoje prejšnje navade je obra-  
vil in nadaljeval. Tako se na primer ni mogel ločiti od če-  
rnice, ki jo je nosil skozi desetletja, celo takrat, ko je diri-  
giral v beograjskem gledališču. Tudi svojih naziranj o glas-  
bi ter vlogi slovenstva in slovanstva ni spremenil, čeprav je  
v času to in ono postalo manj aktualno ali se je treniralo z

Ljubljana 2/V 1911.

Poštovani gospod!

Ljubite svoj slovenski  
narod, in bodite mi  
zvesti do zadnjega izdihljaja.

Vaš poštovatelj:

Davorin Jenko

braunija, Lipa, Tiha luna, Na moru, Vabilo, Naprejš, dvoapev »Na tujih tleh« te besne glasove s spremljevanjem klavirja, mešani zbor s spremljevanjem orkestra »Tanana« iz »Vračare«, ki ga je Jenko skupaj z romanco »Mlada Jelka« poklenil Glasbeni matici in jo o tem obvestil s pismom od 22. aprila 1910, kvartet solistov iz »Vračare« s spremljevanjem orkestra, »Slavnostno uverturo« (Aleksandar) in uverturo »Kosovo«. Spored je izbral koncertni vodja Hubad, ki je omenjene skladbe očitno smatral za najboljše v Jenkovem opusu. Izvajalci so bili pevski zbor Glasbene matice, solisti Ljubiša Iličič, Jeanette Foedrantspergova, Angela Maličeva, Leopold Kovač in Emil Rumpelj ter orkester Slovenske filharmonije, ki mu je dirigiral E. Czajkovek. Zakaj ne Talich, ki sta mu bili predloženi obe navedeni Jenkovi orkestralni deli? V gradivu za to ni odgovora. Morda Talichu nista bili pogodna zaradi prevelikega razpona glasov, saj je bila uvertura »Kosovo« napisana za klavir, čeprav je bila odvisna od orkestra, ali zaradi prevelikega razpona, ki ga je imela »Slavnostna uvertura«, ki je bila napisana za klavir, čeprav je bila odvisna od orkestra. Morda je bilo tudi zaradi tega, ker je bil Talich v tistem času v tujini in ni mogel priti v Ljubljano.

Spored je bil tudi eden od skladateljev, ki so bili v tistem času v tujini in ni mogel priti v Ljubljano. Morda je bilo tudi zaradi tega, ker je bil Talich v tistem času v tujini in ni mogel priti v Ljubljano. Morda je bilo tudi zaradi tega, ker je bil Talich v tistem času v tujini in ni mogel priti v Ljubljano.

Jenkovo pismo Z. Prelovcu (1911), skladateljev rokopis



petdesetimi leti osvajal slovensko družbo, uživali so skladbe, ki jih je sprva izrečno in nato v presledkih dajal v slovensko, strnjeno pa v srbsko glasbo.

Jenkove kompozicije so bile tudi poslej zaželenne na slovenskih, srbskih in tudi hrvaških sporedih. Precejkrat jih zasledimo. Njihovega avtorja je to seveda zanimalo. Vendar je, tako pravi gradivo, živel tiho, vedno tiše. Malone vsakdo je v Ljubljani poznal ljubeznivega starega gospoda, ki je imel vselej pokrito glavo in v kavarni prebiral »Slovenski narod« in »Obzor«. Svoje prejšnje navade je ohranil in nadaljeval. Tako se na primer ni mogel ločiti od čepice, ki jo je nosil skozi desetletja, celo takrat, ko je dirigiral v beograjskem gledališču. Tudi svojih naziranj o glasbi ter vlogi slovenstva in slovanstva ni spremenil, čeravno je v času to in ono postalo manj aktualno ali se je tretiralo z drugačnega zornega kota. Jenko pa je v svojem bistvu ostal isti, v umetnosti romantik, v nacionalnem vprašanju, ožjem in širšem, idealist. Tedaj mladi Zorko Prelovec, ki je ravnokar začel s skladanjem, je pozneje, ko je že sam marsikaj prispeval v slovensko zborovsko glasbo in urejal glasbeno revijo »Zbori«, pripovedoval o svojem srečanju z Jenkom. Bilo je jurjevanje na ljubljanskem gradu in ob tej priložnosti je pod njegovim vodstvom nastopil pevski zbor društva »Ljubljanski zvon«. Pel je tudi Jenkovo skladbo »Što ćutiš, Srbine tužni«. Ob koncu je k njemu pristopil sivolasi mož, mu stisnil roko in dejal: »Srčna vam hvala, da ste tako lepo zapeli eno mojih najljubših pesmi, ki je še nikdar in nikjer nisem tako lepo zapete slišal.« In nato dodal: »Moje ime je Davorin Jenko.« Prelovec je bil pohvale vesel, poprosil ga je, naj mu kaj napiše v spomin. Že naslednjega dne je prejel od Jenka kratko pismo: »Poštovani gospod! / Ljubite svoj narod in bodite mu zvesti do zadnjega izdihljaja. / Vaš poštovatelj Davorin Jenko« (Zb, IX, 6).

Začetek prve svetovne vojne je bil za Jenka boleč. Vojna vihra se je uničujoče sprostila nad njegovo drugo domovino, padalo je, kar je skozi dolgo dobo pomagal graditi. Kot srbski državljan bi lahko imel tudi razne težave, za

katere pa v gradivu ni podatkov. Bil je že prestar, da bi bil politično interesanten, najbrž pa ga je varoval tudi ugled, ki mu je veljal kot skladatelju. Dogodki, ki so se naglo odvijali, so bržkone pospešili njegov konec: umrl je 25. novembra 1914, le nekaj mesecev zatem, ko so se razvnele vojne strasti in je njegov »Naprej« Slovence spet spodbujal k boju za osvoboditev.

Slovenski tisk in ljubljanska Glasbena matica, ki sta naznanila njegovo smrt, sta poudarila pomen njegovega dela. Matičin pevski zbor mu je v slovo zapel njegovo žalostinko »Na grobeh«, govoril pa ni nihče, ker so se oblasti bale, da bi lahko besede ob grobu izzvenele v protiavstrijsko, slovansko manifestacijo.

Razen svojih skladb Jenko ni kdove kaj zapustil. Navzlic temu je bila pravda za dediščino dolga. Tudi vojna je bila kriva, da se skladateljeva zadnja volja ni izpolnila tako, kakor je določil testament.

Je bil Jenko po smrti pozabljen in z njim skladbe, v katerih se je skoraj pol stoletja izpovedoval? Ne temu ne onemu ni bilo tako. Tudi poslej se je mnogo pisalo o njem, iz distance, stvarno, brez strasti, s priznanjem za to, kar je vrednega dal v slovensko in srbsko glasbo. Izrečena je bila misel, da bi, usklajene z današnjo izvajalno prakso, izbrane Jenkove skladbe svojega avtorja prikazale »kao jednog od najvećih kompozitora slavenskog juga, u starijoj našoj generaciji« (P. Konjović, prav tam, 49). Tako prilagojene bi zlasti njegove instrumentalne skladbe res lahko polnejše zazvene. Med Jenkovimi deli pa so tudi taka, ki v izvirniku niso nič manj sveža kot nekoč. Preživela so svojega oblikovalca in svojo vrednost obdržala čez njegov čas.

XX. leto rednih društv. koncertov. „Glasbena Matica“ v Ljubljani Sezona 1910/11. XXXIX. društ. leto.

V nedeljo, dne 6. novembra 1910  
zvečer ob osmih

v veliki dvorani hotela „Union“

v spomin 50 letnice slovenske narodne himne

≡≡≡ »Naprej zastava Slave!« ≡≡≡

skladatelju

DAVORINU JENKOTU

častnemu članu „Glasbene Matice“

ČASTNI VEČER.

Izvajajo se izključno skladbe **Davorina Jenkota** pod vodstvom koncertnega vodje g. **Mateja Hubada**.

Sodelujejo: g. dr. **Fran Ilešič**, c. kr. profesor, gospa **Jeanette pl. Poedranspergova** (sopran), g. **Ljubiša Ilčić** (tenor), orkester »Slov. Filharmonije«, pomnožen z nekaterimi učitelji in gojenci »Glasbene Matice« in pevski zbor »Glasbene Matice«.



VZPORED:

1. **Slavnostni govor.** Govori g. dr. Fr. Ilešič.
2. a) **Pobratimija.**  
b) **Lipa.**  
c) **Na moru.** } Poje moški zbor »Glasbene Matice«.
3. **Slavnostna uvertura** za veliki orkester. Izvaja orkester »Slov. Filharmonije« pod vodstvom kapelnika g. **Edvarda Czajaneka**.
4. a) **Strunam.** | Pesmi s spremljevanjem klavirja.  
b) **Dve utvi.** |  
c) **Kam?** | Poje g. **Ljubiša Ilčić**.
5. a) **Na tujih tleh.** Dvospev za ženska glasova s spremljevanjem klavirja. Poje ženski zbor »Glasbene Matice«.  
b) **Tiha luna.** Mešan zbor.  
c) »**Tanana**«. Zbor ciganov iz spevoigre »Vračara«; mešan zbor s spremljevanjem orkestra.
6. »**Kosovo**«. Uvertura za veliki orkester. Izvaja orkester »Slov. Filharmonije« pod vodstvom kapelnika g. **Edvarda Czajaneka**.
7. a) **Mlada Jelka.** Romanca za sopran s spremljevanjem klavirja. Poje gospa **Jeanette pl. Poedranspergova**.  
b) **Kvartet** iz spevoigre »Vračara« s spremljevanjem orkestra. Pojo: gospa **Jeanette pl. Poedranspergova**, gdč. **Angela Maličeva** in gg. **Leopold Kovač** in **Emil Rumpelj**.
8. **Vabilo.** Moški zbor.
9. »**Naprej zastava Slave**«. Slovenska narodna himna. Moški zbor.

CENE PROSTOROM: Sedeži po 1, 2 in 3 K, stojišča po 60 vin., za dijake po 20 vin., se dobivajo pri gospe **Češarkovi** v **Šelenburgovi ulici** in na večer pri **blagajni**. Besedilo brezplačno istotam.

kar je pa v gradivo ni podatkov. Bil je že prestar, da bi bil  
publično interesanten, razbrz pa ga je varoval tudi ugled, za  
kaj se veljal kot skladatelja. Dogodki, ki so se naglo od-  
vijali, so tržkane prispeli njegov konec, umrl je 25. no-  
vembra 1914, le nekaj mesecev zatem, ko so se razvneli  
vojne razmi in so nemci v Zagorje Slavonce spet napro-

Spored »častnega večera« ljubljanske Glasbene matice D.  
Jenku (1910)

# TEMELJNI NAPOTKI IN PRIMERJALNI PODATKI

1835

9. novembra se je zakoncema Jenko, Andreju in Mariji, roj. Kepic, v Dvorjah rodil sin Martin, od dunajskih let dalje Martin imenovan.

1843

Odšel v Kranj in bil tam v ljudski šoli do 1845.

1845—1848

Šolanje na ljubljanski normalki.

Marčna revolucija, 1848.

1848 izšla 1. in 2. zvezek Slovenske gerlice.

1848—1854

Na ljubljanski gimnaziji. V petem razredu izstopil in se v naslednjem letu vanj ponovno vpisal, a ga ni izdelal. V glasbo ga domnevno uvaja G. Mašek in G. Rihar.

1849: umrl A. Ipavec.

1850: natisnjena spevoigra »Jamska Ivanka« M. Vilharja.

1851: umrl Josip Tomaževac (Tomažovic).

1852: rojena F. S. Vilhar Kalski in Josif Marinković.

1853: osnovano Beograjsko pevsko društvo (Beogradsko pevačko društvo).

1854: umrl V. Lisinski; rojen L. Janáček.

1855—1858

Na tržaški gimnaziji, maturiral 1858. Z glasbo se menda seznanjal pri L. Ricciju in F. Sinicu.

1856: rojen Stevan-Stojanović Mokranjac; umrl R. Schumann.

1858

Vpisal se na pravno fakulteto univerze na Dunaju.

1859

Študent prava in zborovodja Slovenskega pevskega društva, oboje do 1862, ko je fakultetni študij opustil in je to društvo prenehalo obstajati.

Na Dunaju osnovano Slovensko pevsko društvo; umrla L. Ricci in K. Mašek, čigar »Venec slovenskih pesem Dr. Fr. Prešerna« je izšel v istem letu.

1860

Komponiral »Naprej«, ki so ga pevci Slovenskega pevskega društva javno prvič izvedli 22. 10. tega leta.

Rojen G. Mahler, v sez. 1881/82 kapelnik Deželnega gledališča v Ljubljani.

1861

Izšla op. 1 in 2.

Ustanovljeni Narodna čitalnica v Ljubljani in Narodna slovanska čitalnica v Trstu.

1862—1865

1862: izdal op. 3 (Fr. Prešernove pesmi). Jeseni tega leta se zaposlil v Pančevu, kjer do 1865 vodil zbor Pančevskega srbskega cerkvenega pevskega društva (Pančevačko srpsko crkveno pevačko društvo).

1862: rojena C. Debussy in V. Nigrinova; na Dunaju osnovano Slovansko pevsko društvo (Zpěvacký spolek slovanský); nastala spevoigra »Tičnik« B. Ipavca.

1863: umrl G. Rihar.

1864: rojen R. Strauss.

1865: umrla Kornelije Stanković in F. Sinico.

1865—1869

1865: zborovodja Beograjskega pevskega društva, na tem mestu bil do poleta 1869.

1869: član Srpskega znanstvenega društva (Srpsko učeno društvo).

1867: v Ljubljani osnovano Dramatično društvo.

1870

Študij v Pragi, kamor odšel dec. 1869; 1870 izdal op. 4. V Beograd se vrnil dec. 1870, znova prevzel vodstvo zbora Beograjskega pev-

Musorgski dokončal opero »Boris Godunov«, ki jo je začel pisati 1868.

skega društva in sklenil pogodbo z Narodnim gledališčem (Narodno pozorište).

#### 1871—1877

Zborovodja Beograjskega pevskega društva. Vodja pevcev, po odhodu D. Reša tudi kapelnik v Narodnem gledališču. 1872 prvi, 1875 drugi, 1877 tretji in dokončni spor z Beograjskim pevskim društvom, s katerim se je zatem razšel.

1872: napisal glasbo za »Markovo sabljo«, v njej tudi zbor »Bože pravde«; komponiral uverturo »Kosovo«.

1873: napisal uverturo »Milan«.

1871: umrl M. Vilhar.

1872: osnovana ljubljanska Glasbena matica; A. Foerster napisal opereto »Gorenjski slavček«, ki je bila pozneje predelana v opero; rojen A. N. Skrjabin.

1873: umrl G. Mašek; roj. J. Ipa-vec.

1874: rojen A. Schönberg.

1875: rojen G. Krek; umrl G. Bizet.

V tem obdobju nastajale Wagnerjeve glasbene drame, ki jih je začel ta avtor komponirati že kmalu na začetku 2. polovice 19. stoletja.

#### 1878—1901

Kapelnik beograjskega Narodnega gledališča, aktiven do 1897, ko je njegovo delo prevzel D. Pokorni (Pokorný).

1882: napisal glasbo za »čarobno opereto« »Vračara ili Baba Hrka«.

1885: angleška izdaja »Napreja«; 25-letnica skladateljskega dela, očitki »srbstvu« njegove glasbe, spodbijanje njegove vloge v srbski glasbi.

1888: član Srbske kraljevske akademije (Srpska kraljevska akademija); komponiral uverturo »Srpkinja«.

1894: napisal glasbo za dramo »Pribislav i Božana«; se odpovedal avstrijskemu državljanstvu in postal srbski »podanik«.

1895: napisal glasbo za »Potero«.

1878: rojen A. Lajovic; izšel prvič »Cerkveni glasbenik«.

1881: umrl M. P. Musorgski.

1882: Nigrinova postala članica beograjskega Narodnega gledališča; rojen I. Stravinski.

1883: rojen P. Konjović; Mokranjac začel komponirati svoje »rukovete«, ki jih je napisal skupno 15, zadnjega 1909; umrl R. Wagner.

1884: rojen M. Milojević.

1885: rojen St. Hristić.

1890: rojen K. Manojlović.

1891: B. Ipavec napisal opero »Teharski plemiči«.

1892: osnovano slovensko Deželno gledališče v Ljubljani in v njegovem okviru Opera.

1892—94: Debussy komponiral

»Prélude à l'après-midi d'un faune«.

1893: umrl P. I. Čajkovski.

1894: Janáček začel snovati opero »Jenufa«.

1895: rojen M. Kogoj; R. Savin napisal »Tri Aškerčeve balade«.

1896: umrl A. Bruckner.

1897: umrl J. Brahms.

1899: začela izhajati glasbena revija »Glasbena zora«; v Beogradu ustanovljena prva srbska glasbena šola.

1900: Lajovic napisal »Adagio« za orkester.

1901: Krek začel izdajati revijo »Novi akordi«.

#### 1902—1909

1902: upokojitev, odhod iz Narodnega gledališča. Še nadalje bival v Beogradu, občasno tudi v Ljubljani, Cerkljah in Dvorjah; komponiral uverturo »Aleksandar« (Slavnostna uvertura).

Ok. 1905—06: napisal glasbo za »Divjega lovca«.

1909: častni član ljubljanske Glasbene matice.

1908: umrla V. Nigrinova.

V prvem desetletju 20. st. značilni dogodki na južnoslovanskem in celotnem evropskem prostoru. Poznana in nova romantika se nadaljuje, nastopajo postromantične tendence, uveljavi se impresionizem in začne ekspresionizem.

1902 B. Joksimović napisal prvo srbsko opero »Ženidba Miloša Obilića«, 1907 Savin opero »Lepa Vida«, Konjović prvo srbsko simfonijo (1907), Lajovic vrsto odličnih samospevov in zborov. 1902 nastala Debussyjeva lirična drama »Pelléas et Melisande«, 1905 R. Straussova »Salome«, 1909 Schönbergova monodrama »Erwartung«, 1909—10 Skrjabinov »Prometej«.

#### 1910—1914

1910: v decembru vrnitev v staro domovino, naselitev v Ljubljani.

1914: umrl 25. novembra.

1910: 6. novembra Jenkov »častni večer« ob 50-letnici »Napreja«, koncert ljubljanske Glasbene matice.



Od začetka drugega desetletja novejši tokovi čedalje očitnejši v slovenski glasbi. Savinu, J. Ipavcu in Lajovcu se pridružili številni mladi skladatelji, tako E. Adamič, J. Ravnik in M. Kogoj, ki je v svojem »Trenotku« (NA, XIII) najavil prve klice ekspresionizma. Podobna situacija v srbski glasbi; Mokranjcu in Marinkoviću sledili Konjović, Hristić, Manojlović in drugi in utrdili srbski glasbeni nacionalni stil, Konjović se v svojem »Godalnem kvartetu d-mol« približal novejšemu pojmovanju oblikovanja. V Parizu 1911 in 1913 izvedli Stravinskega »Petruško« in »Le sacre du printemps«.

1914: začetek prve svetovne vojne; 28. septembra umrl Mokranjac.

# LITERATURA (izbor)

Cvetko D., Davorin Jenko i njegova doba, Beograd, 1952.

Cvetko D., Davorin Jenko / Doba — Življenje — Delo, Ljubljana, 1955.

Djordjević V. R., Davorin Jenko, sC., XXX, 7—13.

Djurić-Klajn S., Davorin Jenko, v: Istorijski razvoj muzičke kulture u Srbiji, Beograd, 1971, 62-68.

Kimovec Fr., Davorinu Jenku v spomin, DS, XXVIII, 34-35.

Krek G., Še enkrat Jenkov »Naprej«, NA, X, 2—3.

Mantuani J., Skladatelj Davorin Jenko, v: Od Ilirije do Jugoslavije, Ljubljana, 1931, 57—72.

Milojević M., Intimni lik Davorina Jenka, Zv, III, 285—291.

Peričić V., Davorin Jenko, v: Muzički stvaraoci u Srbiji, Beograd, 1969, 142—148.

Pfeifer V., Davorin Jenko, Zb, VII, 17.

Pirnat M., Iz mladih dni pesnika Simona Jenka in skladatelja Davorina Jenka, v: Jahresbericht des k.k. Kaiser-Franz-Josephs-Gymnasiums in Krainburg für das Schuljahr 1909/10, 1910, 29—37.

Prelovec Z., Davorin Jenko, Zb, IX, 5—6.

Rakuša F., Davorin Jenko, v: Slovensko petje v preteklih dobah, Ljubljana, 1890, 156—160.

Radics P. v., Frau Musica in Krain, Laibach, 1877, 44.

Spomenica Beogradskog pevačkog društva, Beograd, 1903.

Spomenica o petindvajsetletnici akademskog pevskega društva »Slovenija« na Dunaji, 1894.

Spomenica Pančevačkog srpskog crkvenog pevačkog društva, 1938.

Šumarević Sv., Pozorište kod Srba, Beograd, 1939.

Tomandl M., Davorin Jenko kao horovodja Pančevačkog srpskog crkvenog pevačkog društva, Letopis Matice srpske, knj. 344.

Tomandl M., Ugovori Davorina Jenka sa Pančevačkom srpsko-pravoslavnom crkvenom opštinom, Glasnik Istarskog društva (Novi Sad), VIII, 472—475.

## KRATICE

CG	Cerkveni glasbenik
ČHS	Československý hudební slovník
DS	Dom in svet
LZ	Ljubljanski zvon
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
N	Novice
NA	Novi akordi
P	Pozorište
sC.	Sveta Cecilija
SG	Slovenski glasnik
SKG	Srpski književni glasnik
SN	Slovenski narod
Z	Zvon
Zb	Zbori
Zv	Zvuk

# SEZNAM IMEN IN STVARI

- Adamič, Emil 205, 217  
Ahacel, Matija 8  
akcentuacija, slovenska in srb-  
ska 127, 128  
Andrejevič, Toša 107  
Aškerc, Anton 37  
Auman, Jože 195  
Auman, Marjana 195  
Bach, Alexander 12, 15, 19, 29  
Bajić, Isidor 13, 137  
Balabin, Vil. 37  
Ban, Matija 153  
Beaumarchais, Caron de 131  
Beethoven, Ludwig van 57  
Belar, Leopold 64, 65, 67  
Benevic 29  
Beogradsko pevačko društvo, gl.  
Beograjsko pevsko društvo  
Beograjsko pevsko društvo 121,  
161 ss., 213, 214, 215  
Beranič, Davorin 51, 52, 53, 54  
Berlioz, Hector 142  
beseda 25 ss.  
bèseda, gl. beseda  
Bizet, Georges 216  
Bleiweis, Janez 36, 47, 62, 71, 73,  
121  
Blodek, Vilém 57  
Blum, Friedrich 133  
Bogdanović, Z.J. 181  
Bošković, Jovan 78, 110, 123, 124  
Brahms, Johannes 181, 216  
Bruckner, Anton 181, 216  
Brzak, Dragomir 138  
Bugarski, J.A. 150  
Bušetić, Todor 156  
Caspar, C. 29  
Cegnar, Franc 34  
Cimbrić 94, 98  
Colloretto, Viktor 65  
Cvek, Leopold 8  
Czajaneck, Emil 206  
Čajkovski, Peter Iljič 216  
Čížek, Dragutin 93  
Davorje (Davorije), pevsko dru-  
štvo 108 ss., 166 ss.  
Debussy, Claude 214, 215, 216  
De Sarno-San Giorgio, Dionisio  
155  
Deželno gledališče v Ljubljani, 63  
Deželno gledališče v Ljubljani, slo-  
vensko 215  
Dimić, Pera 108  
Dimitrijević, Spira 133  
Djordjević, Jovan 109, 110, 111,  
122, 123, 124  
Djordjević, Pera 159  
Djurić-Klajn, Stana 191  
Djurković, Nikola 116, 130  
Dolinar, Luka 8, 21  
Dolžan, Jernej 51  
Donizetti, Gaetano 133  
Dragutinović, Djoka 166  
Dramatično društvo v Ljubljani  
64, 74, 214  
Drechsler, Josef 132  
Dregert, Alfred 55  
Dvořaček, J. 29  
Dvořák, Antonín 181

- Engelman, Leon 39  
Erjavec, Fran 19
- Fabian, Josef 64, 65  
Fekonja, Andrej 74  
Filharmonična družba v Ljubljani  
21, 63 ss.  
Finžgar, F. S. 139, 140, 192  
Fleišman, Jurij 21, 37, 65, 121  
Foedransperg, Jeanette 206  
Foerster, Anton 57, 64, 67, 68, 71,  
77, 182, 215  
Förchtgott-Bohaboj, Arnošt, gl.  
Tovačovský
- Gavrilović, Milorad 199  
Gerbič, Fran 77, 182, 184, 199  
Glasbena matica ljubljanska 46,  
57, 58, 59, 200, 205, 206, 210  
Globočnik, Anton 12  
Globožnik, gl. Globočnik, Anton  
Glonar, Joža 45  
Goldoni, Carlo 65  
Grabnar, Jurij 10  
Grabner, gl. Grabnar, Jurij  
Grafenauer, Ivan 45  
Grčić, Jovan 133, 138
- Hajdrih, Anton 67  
Hardy, Alfred Lloyd 48  
Haydn, Michael 55  
Hellmesberger, Josef 22, 23, 78,  
79  
Horejšek, Vaclav 83, 93  
Hranilović, Jovan 135, 181  
Hribar, Ivan 9, 21, 32, 33, 46  
Hrستیć, Stevan 205, 215, 217  
Hubad, Matej 137, 199, 200, 206  
Huilička, Alojz (Alois) 85
- igra s petjem 131 ss.  
Ilić, D. J. 138  
Iličić, Ljubiša 206  
Ipavec, Alojzij 21, 35, 67, 213  
Ipavec, Benjamin 35, 47, 65, 182,  
184, 214, 215  
Ipavec, Gustav 67  
Ipavec, Josip 182, 215, 217  
Ivanišević, Jovan 155
- Jakšić, Djura 119, 121  
Janáček, Leoš 30, 181, 213, 216  
Janežič, Anton 34, 35  
Jedovnický, F. B. 25  
Jeftić, Stevan 138  
Jelovšekov, J. T. 26  
Jenko, Andrej 8, 213  
Jenko, Franc 9, 192  
Jenko, Josip 53  
Jenko, Marija 8, 213  
Jenko, Simon 9, 10, 16, 34, 39, 42,  
45, 47  
Joskimović, B. 216  
Jovanović, Jovan-Zmaj 86, 121,  
123, 124  
Jovanović, Milan 85, 136, 150  
Jovanović, Paja 166  
Jurčič, Josip 10  
Jurtela, Andrej 48
- Kačić, A. 24  
Kalandra, A. J. 29  
Kalauz, Alojz 150  
Kalik, Spiro 108  
Karadžić, Vuk Stefanović 25  
Kepic, gl. Jenko, Marija  
Kersnik, Janko 98  
Kham, Janez 98  
Kham, Janez 19  
Kimovec, Franc 51, 52, 53, 54, 57,  
195  
Klosse, J. T. 29  
Kogoj, Marij 205, 216, 217  
Kolowrat-Krakovsky, grof 25  
komad s pevanjem, gl. igra s  
petjem  
Konjović, Petar 103, 187, 188,  
191, 205, 210, 215, 216, 217  
»Kornelije«, pevsko društvo 166,  
168 ss.  
Kovač, Leopold 206  
Kovačević, Josif 192  
Krančević, Dragomir 107, 114  
Krek, Gojmir 41, 45, 53, 54, 55,  
57, 126, 215, 216  
Krستیć, Petar 112, 113  
Kuhač, Franjo 88, 179, 182  
Kujundžić, Milan 104, 149  
Kuzmanović, Kuzman 100

- Lajovic, Anton 182, 205, 215, 216, 217  
 Lenarčič, Janez 10  
 Lenoč, J. 29  
 Levec, Fran 45, 74  
 Levstik, Fran 34  
 Linhart, Anton Tomaž 65  
 Lisinski, Vatroslav 33, 37, 84, 176, 179, 213  
 Lončar, Dragotin 42  
 Lžičar, Slavoljub 85
- Mahler, Gustav 181, 214  
 Maksimović, Aksentije 130  
 Malič, Angela 206  
 Mandrović, Adam 111  
 Manojlović, Kosta 118, 215, 217  
 Mantuani, Josip 97  
 Marinković, Josif 108, 128, 157, 158, 159, 183, 184, 187, 188, 213, 217  
 Mašek, Gašper 20, 213, 215  
 Mašek, Kamilo 35, 37, 38, 55, 67, 214  
 Matica srbska 149  
 Matica srpska, gl. Matica srbska  
 Meden, Ivan 46, 68  
 Melcher, gl. Melher  
 Melher 101, 108  
 Mencinger, Janez 19  
 Meyerbeer, Giacomo 133  
 Mijatović, Čedomir 153  
 Milanova, Dragojla 65  
 Miličević, Mitja M. 199  
 Milojević, Miloje 121, 187, 188, 195, 199, 205, 215  
 Milovuk, Milan 89, 90, 94, 98, 150  
 Mokranjac, Stevan St. 102, 103, 105, 106, 107, 108, 128, 138, 156, 157, 158, 159, 167, 181, 183, 187, 188, 213, 217  
 Morfill, W. 48  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 65, 113, 131  
 Musorgski, M. P. 181, 214, 215
- nacionalna tematika 178 ss.  
 nacionalna vprašanja 46, 66 ss., 89 ss., 100 ss., 106, 138, 149 ss., 161, 169 ss.
- Narodna čitalnica v Ljubljani 59 ss., 62 ss., 214  
 Narodno gledališče, beograjsko 109 ss.  
 Narodno pozorišče, gl. Narodno gledališče beograjsko  
 Nedved, Anton 47, 64, 65, 67, 77  
 Nenadović, Ljubomir 153  
 Nigrinova, Vela 140, 192, 196, 199, 200, 214, 215, 216  
 Nikola, knez 155  
 Nikolić, Atanasije 129  
 Novaković, Stojan 150  
 Nožarjev, gl. Engelman, Leon  
 Nušić, Branislav 137
- Obrenović, Aleksander 144  
 Obrenović, Mihailo 124  
 Obrenović, Milan 144, 150  
 Obrenović, Miloš 25  
 Ostojić, Tihomir 122
- Paču, Jovan 162  
 Pančevačko srpsko crkveno pevačko društvo, gl. Pančevsko srbsko crkveno pevsko društvo  
 Pančevsko srbsko crkveno pevsko društvo 78 ss., 214  
 Peričić, Vlastimir 191  
 Pešić 102, 107  
 Petelin, Andrej 10  
 Petrik 108  
 Petrović, Drag. K. 166  
 Petrović, L. 154  
 Pfeifer, Viljem 71, 73, 96  
 Pirnat, Maks 9  
 Podobnik, Marko 10  
 Pokorni, Dragutin 115, 215  
 Pokorny, gl. Pokorni, D.  
 Potočnik, Blaž 21  
 Pozden, Adolf 85  
 Pregelj, Tone 58  
 Pregelj, Tine 58  
 Prelovec, Zorko 209  
 Premrl, Stanko 55  
 Preradović, Petar 121

- Prešeren, France 34, 37, 38  
 Prijatelj, Ivan 16, 26  
 Procházka, Václav 64  
 Ptačovský, F. 29
- Radics, Peter 58  
 Radičević, Branko 121  
 Rakuša, Fran 9, 33, 34, 91  
 Ravnik, Janko 205, 217  
 Reš, Dragutin 109, 110, 113, 130, 215  
 Ricci, Luigi 22, 213, 214  
 Rihar, Gregor 20, 35, 36, 55, 57, 213, 214  
 Ristić, Jovan 109, 110  
 Rossini, G. 113, 131, 133
- Savin, Risto 182, 216, 217  
 Schantl, Jurij 64  
 Schönberg, Arnold 215, 216  
 Schubert, Franz 55  
 Schumann, Robert 213  
 Schwentner, L. 126  
 Sehter, Simon 22, 123, 124  
 Simonič, Franc 96  
 Sinico, Francesco 22, 213, 214  
 Skerlić, Jovan 119, 162  
 Skrjabin, A. N. 181, 215, 216  
 Slodnjak, Anton 19  
 Slovansko pevsko društvo 26 ss., 214  
 »Slovenija«, akademsko pevsko društvo 16 ss.  
 Slovenska filharmonija 206  
 Slovenska gerlica 21, 66  
 Slovenska matica 149  
 Slovensko pevsko društvo 23 ss., 33, 60, 117  
 Smetana, Bedřich 30, 143, 179  
 Società Filarmonico-Drammatica 22  
 Srbska kraljevska akademija 22, 150—159, 215  
 Srpska kraljevska akademija, gl. Srbska kraljevska akademija  
 Srbsko znanstveno društvo 149, 150, 214  
 Srpsko učeno društvo, gl. Srbsko znanstveno društvo
- Stanković, Kornelije 37, 79, 80, 90, 107, 118, 123, 124, 128, 156, 157, 161, 162, 165, 167, 170, 179, 180, 181, 188, 214  
 Stanojević, Ilija 138  
 Stanovsko gledališče v Ljubljani 91, 63  
 Stergar, Angela 65  
 Stojić, Djordje 192  
 Strakoš 65  
 Strauss, Richard 214, 216  
 Stravinski, Igor 215, 217  
 Stritar, Josip 19, 20, 41, 45, 61, 62, 73, 74, 77  
 Strossmayer, Josip Juraj 34
- Šafarik, J. 150  
 Šlezinger, Josif 116, 129, 130, 132  
 Špun, V. M. 34  
 Šram, Stevan 108  
 Štěpanek 65  
 Šumarević, Svetislav 115, 129, 130
- Talich, Václav 200, 206  
 Teatro grande 22  
 Terček, Karol 8, 9  
 Todorović, Stevan 90, 100, 104, 106, 107, 150, 170, 180  
 Toman, Lovro 30, 34, 74, 96, 124  
 Tomandl, Mihovil 80  
 Tomaževac, Josip 21, 35, 37, 67, 213  
 Tomažovic, gl. Tomaževac, Josip  
 Topalović, Mita 166  
 Tovačovský 29, 30, 78, 79, 84, 85  
 Traven, Janez 8  
 Trček, gl. Terček, Karol  
 Trstenjak, Davorin 65  
 Turner, Pavel 48
- Valenta, Vojteh 64, 67, 68  
 Valjavec, Matija 19  
 Valtrović, Mihajlo 153  
 Vavken, Andrej 8, 52, 53, 72, 97  
 Vencajz, Josip 33, 46  
 Verdi, Giuseppe 65, 181  
 Veselinović, Janko 138  
 Veselý, E. 29  
 Vest, Marija 37

- Vidic, Franc 65  
 Vilhar, F. S., 182, 213  
 Vilhar, Miroslav 21, 34, 47, 213,  
 215  
 Vodnik, Valentin 46  
 Vodovnik, Jurij 8  
  
 Wagner, Richard 142, 181, 216  
 Weber, Carl Maria v. 113, 143  
 Wiesner-Livadić, Juraj 25  
 Wolf, Hugo 181  
  
 Zabukovec, Jakob 65  
 Zajc, Ivan pl. 176, 182  
 Zamoyski, grof 25  
 Zarnik, Valentin 19, 23, 71, 73  
 Zdenczay, Ernestina 47  
 Zorman, Aleš 13  
 Zpěvacký spolek slovanský, gl.  
 Slovansko pevsko društvo  
 Zupan, Tomo 42  
 Zupanič, Niko 48  
  
 Žvegelj, Josip 19



# VSEBINA

Mlada leta .....	7
Dunajsko obdobje .....	15
Prve skladbe .....	32
Pesem za množice .....	41
Na prelomu .....	60
Pančevski čas .....	78
Beograjska doba .....	88
Opus .....	116
V družbeni sredini .....	147
Zdrahe iz glasbene sredine .....	161
Pomen v prostoru in času .....	173
Ob koncu poti .....	192
Temeljni podatki in primerjalni napotki .....	213
Literatura (izbor) .....	218
Kratice .....	219
Seznam imen in stvari .....	220



Knjiga je vstopna in izstopna  
Ljubljana 1980

Knjiga je bila s pomočjo Kulturne skupnosti Slovenije



**ZNAMENITI SLOVENCİ**

Urednik Josip Vidmar

Dragotin Cvetko

**DAVORIN JENKO**

Opremil Julijan Miklavčič

Izdala in založila  
v nakladi 3000 izvodov  
Partizanska knjiga

Za TOZD Založba  
Jaroslav Skrušny

Tisk in vezava tiskarna Tone Tomšič  
Ljubljana 1980

Knjiga je izšla s pomočjo Kulturne skupnosti Slovenije

NARODNA IN UNIVERZITETNA  
KNJIŽNICA



00000025267

ZNAMENITI SLOVENCJ

Urednik Jožef Vrbinc

Uredništvo

DAVORJEN JENKO

Opomba: Julijan Miklavčič

izdala in izločila

v nakladi 3000 izvodov

Partizanska knjiga

Za TOČNO Založbo

Maribor, Slovenija

Tisk in vezava tiskarna Tone Tomšič

Ljubljana 1980

Knjiga je izšla s pomočjo Kulturne skupnosti Slovenije

Avtor pričujoče knjige je napisal številne razprave, ki so večidel s področja zgodovine glasbe, delno pa obravnavajo tudi estetsko in sociološko problematiko glasbene smeri; objavljene so bile v domačem in tujem strokovnem tisku.

Knjige tega avtorja, ki so bile natisnjene kot samostojne publikacije, so, z izjemo *Musikgeschichte der Südslawen* (1975), posvečene zgodovini slovenske glasbe: *Risto Savin — Osebnost in delo* (1949), *Davorin Jenko i njegovo doba* (1952), *Odmevi glasbene klasike na Slovenskem* (1955), *Davorin Jenko — Doba — Življenje — Delo* (1955), *Život i rad kompozitorja Rista Savina* (1958), *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, knj. I (1958), II (1959) in III (1960), *Academia Philharmonicorum Labacensis* (1962), *Stoletja slovenske glasbe* (1964), *Jacobus Gallus Carniolus* (1965), *Historie de la musique slovène* (1967), *Jacobus Gallus — Sein Leben und Werk* (1972), *Vloga Gojmira Kreka v razvoju novejšje slovenske glasbe* (1977).

Med drugim je avtor oskrbel tudi izdajo (redakcija, uvod, sorevizija) publikacij *Skladatelj Gallus — Plautzius — Dolar in njihovo delo — Les compositeurs G.-P.-D. et leur oeuvre* (1963), *Jacobus Gallus, Harmoniae morales* (1966) in *Jacobus Gallus, Moralia* (1968) ter izdajo *IMS Report of the Tenth Congress Ljubljana 1967* (1970).

Za podrobnejši popis njegovega dela gl. zlasti: *Muzička enciklopedija*, 2. izd., I, 1971, 386; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XV, 1973, 1678—1679; *Riemann, Musik-Lexikon*, supl., A—K, 1972, 248; publ. Univerza v Ljubljani, knj. 3, 1979, 13—14; publ. Slovenska akademija znanosti in umetnosti — Ob štiridesetletnici, 1978, 13—14.

Narodna in univerzitetna knjižnica  
v Ljubljani

309127