

Začetki slovenske odrske glasbe

Prvi podatki za z glasbo zvezano odrsko predstavljanje na Slovenskem segajo v drugo polovico 17. in na začetek 18. stoletja. Nanašajo se predvsem na italijansko opero, s katero se je ljubljanska publika seznanjala vsaj od leta 1660 dalje,¹ in na ljubljansko jezuitsko gledališče, ki je v svoje predstave izdatno vključevalo tudi glasbo.² To so v posameznih primerih pisali tudi glasbeniki, ki so bili slovenskega rodu. Viri pripovedujejo, da je Janez Jurij Hočevar (Hozhevar, Gottscheer, Gotscheer, 1656—1714) komponiral glasbo za nekatere igre, ki so jih v tem gledališču uprizorili v letih 1690 (Joseph Austriacus in Josepho Aegyptio adumbratus), 1710 (Magnamitatis belli et pacis arbitra materna pietate et regia munificentia vindicata in Critolao boni publici vindice), 1712 (Ericus disertus Frothonis Daniae regis ex capitali hoste amicus gener) in 1713 (Caecilia in et cum Valeriano de profano amore triumphans).³ Pri vseh izvedbah je bilo glasbeno vodstvo v rokah skladatelja, ki je naveden tudi kot glasbeni direktor ljubljanskega jezuitskega gledališča (»Musices Compositore ac Directore«). Njegov sodobnik Marijan Čadež (Tshadesh, ?—1718) je bil avtor glasbe za igro (Amazon Christiana fuga de utroque mundo triumphans. Seu S. Rosalia virgo Panormitana), ki so jo leta 1709 ravno tako izvedli v omenjenem gledališču.⁴ Tam so morda predstavili tudi dve verski drami (Diva Magdalena poenitens, David deprecans pro populo) z glasbo Mihaela Omerze (Omersa, 1679—1742).⁵ Ob prehodu v 18. stoletje je v tej smeri dal prispevek še Janez Mihael Arh (Arich, Arch, 1678—?), čigar igro (Jungfräuliche Liebe Gottes. Das ist: Die hl. Jungfrauen Euphemia vnd Margaretha) so leta 1701 uprizorili v Auerspergovem knežjem dvorcu v Ljubljani.

¹ Prim. Valvasor J. V., Die Ehre des Hertzogthumes Crain, X, 1689, 379; Churelichz L. de, Breve, e succinto Racconto del Viaggio... dell'Augustissimo Imperatore Leopoldo, 1661, 105 ss.; Molè R., K zgodovini knežjega dvorca v Ljubljani, Kronika IV, 1937, 48—50; Škerlj St., Italijanske predstave v Ljubljani od XVII. do XIX. stoletja, Ljubljana 1936; Radics P., Frau Musica in Krain, Laibach 1877, 21; isti, Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach, Laibach 1912, 20.

² Prim. Steska V., Jezuitske šolske drame v Ljubljani, Mladika XVI, 1935; isti, Naši glasbeniki v ljubljanskih jezuitskih dramah, Cerkevni glasbenik LVIII, 1935; Cvetko D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, I, Ljubljana 1958, 244 ss.; gradivo v Semeniški knjižnici v Ljubljani.

³ Prim. Dolničar (Thalnitscher) J. Gr., Bibliotheca Labacensis publica collegii Carolini Nobilium, ms., Semeniška knjižnica v Ljubljani (SKL); gradivo v SKL.

⁴ Gl. gradivo v SKL.

⁵ Prim. Dolničar J. Gr., isto; Michael Omerza, Musik in Geschichte und Gegenwart, IX, 1961, str. 1934—1935 (D. Cvetko).

Zaključila jo je hvalnica, ki jo je gotovo komponiral avtor teksta sam in so jo ob izvedbi peli.⁶

Odrska reprodukcija, ki je poleg igre obsegala tudi glasbo, je potem takem v navedenem času spodbudila k ustreznemu glasbenemu ustvarjanju. Rezultati so bili kar obsežni in mislim, da jih smemo smatrati za prve primere odrske, s stilnega vidika baročno usmerjene glasbe, ki jih je dal domači, slovenski element.

Kaže, da je treba v tej smeri omeniti tudi opero »Il Tamerlano«, ki jo je napisal kapelnik kranjskega vicedoma Giuseppe Clemente Bonomi in so jo leta 1732 predstavili v ljubljanski vicedomski palači.⁷ »Il Tamerlano« je bil sicer komponiran na italijanski in ne na slovenski tekst, vendar je bila prva opera, za katero je znano, da je nastala na slovenskih tleh. Že to je za zgodovino glasbe na Slovenskem dovolj pomembna ugotovitev. Razen tega je še treba v tej zvezi omeniti podatek, ki ga je zapustil avtor »Tamerlana«. V libretu, ki je bil natisnjen za uprizoritev omenjene opere, je tudi Bonomijevo posvetilo Francescu Antoniu Sigifridu della Torre e Valsassina. Potem, ko mu je, svojemu knezu zapel dolžno hvalo in slavo, je skladatelj med drugim zapisal, da ima s pričujočim delom namen počastiti potomce svojega genija v tej slavni vojvodini, kjer njegovim prednikom ni bila usojena samo zibelka, temveč so v njej mnogo stoletij tudi srečno živeli.⁸ Iz tega lahko sklepamo, da se je Bonomijev rod na Slovenskem naturaliziral in je bil po vsej verjetnosti tudi skladatelj sam rojen kje na Kranjskem. Iz njegovega pisanja sodimo, da se tu ni smatral za tujca. Predstavil se je kot muzik, ki je bil s tem ozemljem v tesnejših zvezah. Kako daleč so segale, še ne vemo. S »Tamerlanom« je vsekakor dal pomemben prispevek v glasbeno delo na Slovenskem tridesetih let 18. stoletja in še zlasti v njegovo odrsko vejo.

Temu obdobju, ki je bilo na področju ustvarjanja odrske glasbe relativno bogato, sledi daljše zatišje. Trajalo je več desetletij. Pojasnjuje ga celotna, za ustvarjalno delo družbeno precej neugodna in umetnostno prehodna situacija, še zlasti pa dejstvo, da je ljubljansko jezuitsko gledališče sredi in na začetku druge polovice 18. stoletja usihalo in z razpustom jezuitskega reda prenehalo delovati. S tem je izginila takorekoč edina možnost, ki jo je za reproduktivno odrsko glasbo imel na voljo slovenski skladatelj.

Zanimanje za odrsko glasbo so spodbudile šele prerodne težnje, a v primerjavi s preteklostjo zdaj na drugačen način in z drugačnimi prijemi.

Z ene strani se je pokazala želja, da bi se slovenščina uveljavila kot odrski jezik. Realizirati jo je skušal Žiga Zois, ki si je za ta namen pridobil tudi sodelavca, Antona Tomaža Linharta. Oba sta prevajala tekste arij italijanskih oper. Značilno je, da nista prevajala nemških spevoiger in da je Zois prevajal italijanske tekste v slovenski jezik še po Linhartovi smrti. To dokazuje, da je bilo ljubljansko gledališko občinstvo bolj vneto za italijansko kot za nemško glasbeno odrsko predstavljanje. Poročila pravijo, da je navdušeno ploskalo, kadar so italijanski operisti peli to in ono arijo v slovenskem jeziku.

⁶ Gl. gradivo v SKL.

⁷ Gradivo v SKL. Prim. še Cvetko D., *Il Tamerlano de Giuseppe Clemente Bonomi*, publ. *Essays presented to Egon Wellesz*, Oxford 1966, 108—114.

⁸ Izvirnik: »... Con il presente però Drama non altro intendo, che cominciare ad onorare i deboli parti del mio ingegno in questo Inclito Ducato /ove i miei Antavi non solo ebbero in sorte di averne le Cuna, mà per più, e più Secoli goderono un felice soggiorno/ ...«.

ERICUS
DISERTUS.
FROTHONIS DANIAE
REGIS

Ex Capitali Hoste Amicus Gener
Drama

Honori ac Munificentiae

INCLYTORUM
STATUUM
DUCATUS CARNIOLIAE,

Dum annua bene meritis praemia largirentur,
Ludis publicis datum

*In Archiducalis Societatis JESU Gymnasij Theatro
Labaci Mense Junio, Die 30, Anno 1712.*

Musices Compositore ac Directore.

*Praenobili ac Clarissimo Domino JOANNE
GEORGIO GOTTSCHER V. J. D.*

Inclyta Provinciae Carnioliae Judiciorum Praetorialium Advocato
Jurato & Phil-Harmonico Labacensi.

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

AMAZON CHRISTIANA

FUGA

De utrôque Múndo triumphans

SEU

S. ROSALIA

VIRGO PANORMITANA

LUDIS THEATRALIBUS EXHIBITA,
ET DICATA

HONORI

INCLYTORUM STA-
TUUM DUCATUS
CARNIOLIÆ

DUM

Insigni munificentia bene meritæ
de re literaria juventuti præmia
elargirentur,

*Ab Archi-Ducali Soc. JESU Lycæo
Labaci die Mensis*

Anno à Partu Virgineo M. D. CC. IX.

MUSICES COMPOSITORE,

*Admodùm Reverendo, Religioso, atque
Doctissimo*

Patre Mariano Tshadesh, Sac. atque Exempti
Ord. Cisterc. celeberrimi, & antiquissimi Monasterij
Siticensis Professo.

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

Naslovni list sinopsisa igre Amazon christiana z glasbo M. Cadeža

I L TAMERLANO

Tragedia per Musica

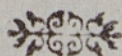
DA RAPPRESENTARSI
I N L U B I A N A

Nel Palazzo del Vice Dominato l'Anno 1732.

Dedicato à Sua Eccellenza il Sig.
FRANCESCO ANTONIO
SIGIFRIDO

DEL SACRO ROMANO IMPERIO, CONTE
DELLA TORRE, E VALSASSINA,

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



IN VENEZIA, MDCCXXXII.

Presso Girolamo Savioni.

CON LICENZA DE' SUPERIORI

Takrat je v parterju in ložah »zadonel vesel hrup in plosk, da ni moči popisati«. Kopitar je pisal Dobrovskemu o tem, kako je Zois »pokranjčeval najpriljubljenejše melodije, in poizkus ni bil nečasten, celo Lahom se je zdel cantabilissimo, bolj nego nemški«. Zoisova prizadevanja so vplivala tudi na Jurija Japlja, ki je okrog leta 1780 prevedel v slovenščino Metastasijevega »Artakserksa«. Ta prevod je bil očitno namenjen za domače izvajalce, vendar ni dognano, kdo naj bi ti bili. Pogoji za slovensko operno reprodukcijo v tem času še niso bili ugodni in Japljev napor še ni mogel roditi uspeha.

Tem prizadevanjem se je na prehodu iz sedemdesetih v osemdeseta leta 18. stoletja pridružila z druge strani težnja, da bi slovenski jezik našel svoje mesto v izvirnem opernem delu slovenskega skladatelja. Odrasila se je v operi »Belin«, ki jo je leta 1780 ali 1782 napisal Jakob Zupan (Suppan, 1734—1810).⁹ Uglasbil jo je na tekst Janeza Damascena Deva, ki se je naslonil na zgled Pietra Metastasija. Žal se ni ohranila ali je vsaj nismo še našli. Vendar jo lahko na temelju gradiva približno rekonstruiramo. V prvem dejanju nastopajo nimfe v zaporedju aria-recitativ-aria-recitativ. V drugem dejanju se nimfam pridruži Burja, medsebojno se menjavajo v zaporedju recitativ-aria-recitativ-recitativ, ki ga zaključí ariozno zamišljen zbor. V zadnjem, tretjem dejanju se nimfam in Burji pridruži Belin, menjavanje pa se odvija v obliki recitativ-aria-aria. Taka je bila oblikovna razporeditev teksta, pri kateri je njegov avtor torej že sam mislil na glasbeno upodobitev »Belina«. Zdi se, da se je za formalno strukturo posvetoval z Zupanom, ki je bil večš poznavalec baročne glasbe in očitno tudi italijanske baročne opere. Skladatelj se je v komponiranju teksta seveda ravnal po libretu, ki mu je dal dovolj možnosti, da se je lahko izpel in je tako v vokalu kakor instrumentalu manifestiral svoj smisel za melodiko in zvok. Stilno je morala biti njegova opera baročna. Za to govori že stilna usmerjenost njegovih drugih skladb in ravno tako baročno formiran libreto, s katerim je Zupan glasbeno gotovo hotel odbržati ravnotežje.

Ne glede na vprašanje, ali je »Belin« bil izveden ali ne in na katerega ne tako ne drugače ni mogoče odgovoriti, ker je gradivo v tej smeri preveč pomanjkljivo, je treba ugotoviti dejstvo, da je slovenska glasba s to opero dobila delo, ki je bilo sposobno uprizoritve na opernem odru in je v operni formi prvič uveljavilo slovenski jezik. Bilo je izvorni plod slovenskega ustvarjalca in mu gre v času, ko so skladatelji začasno na slovenskih tleh skoraj popolnoma zmanjkali, velik pomen kljub stilni zapoznelosti.

Prerodna hotenja so spodbudila h komponiranju odrske glasbe tudi Janeza Krstnika *Novaka* (ok. 1756—1833), ki je napisal glasbo za Linhartovo komedijo »Veseli dan ali Matiček se ženi«.¹⁰ Oblikovna struktura kaže, da je avtor v

⁹ Prim. Jireček J., Paul J. Šafařík's »Geschichte der südslawischen Literatur«, Prag 1864, I, 15; Radics P., isto, 30; Rakuša F., Slovensko petje v preteklih dobah, Ljubljana 1890, 26; Cvetko D., isto, I, 274—277; isti, Jakob Zupan — zadnji mojster slovenskega glasbenega baroka, zbornik Akademije za glasbo, Ljubljana 1965, 17—27.

¹⁰ Prim. Radics P., Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach seit zwei Jahrhunderten 1701—1907, nach der in Handschrift hinterlassenen Geschichte der Gesellschaft von Dr. F. Keesbacher im Auftrage der Direction neubearbeitet und ergänzt, ms., NUK, filharmonični arhiv; Cvetko D., Janez Krstnik Novak, Naša sodobnost III, 676—695; isti, Mozarts Einfluss auf die slowenische Tonkunst zur Zeit der Klassik, Mozart-Jahrbuch 1956, Salzburg 1957, 200—206; isti, J. B. Novak—ein slowenischer Anhänger Mozarts, Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Graz-Köln 1958, 103—106; isti, Le motif de Figaro dans la musique slovène, Le livre slovène I/1; art. Novak J. B., Musik in Geschichte und Gegenwart, IX, str. 1722—1723 (D. Cvetko).

snovanju te veseloigre že mislil na glasbo podobno, kot je mislil Dev pri pisanju »Belina«. Tekst mu je v ta namen nudil mnogo priložnosti. To snov je komponiral že Paisiello in z njo je še bolj uspel Mozart. Linhart je obe operi gotovo poznal. Za zgledi se je oziral zlasti glede pevskih vložkov, ki jih je glasbenemu oblikovalcu predpisal v 2., 4. in 5. dejanju svoje komedije. V njih je upošteval načela opernega oblikovanja. Ustvaril je možnosti za komponiranje arij, duetov, tercetov, kvartetov, kvintetov in sekstetov, s tem pa je skladatelju nudil vse, kar je bilo potrebno za glasbeno upodobitev.

Novak je omenjene vložke uglasbil v času, ko je komedija nastala, to je nekje v letu 1790. Svoji glasbi je dal naslov »Figaro«, čeravno Linhart v »Matičku« Figara ne pozna in ga tudi ni v tekstu, ki ga je uporabil Novak v partituri. Kaže, da je naslov odločila Mozartova »Figarova ženitev«, ne pa Beaumarchaisova veseloigra »La folle journée ou le Mariage de Figaro« in tudi ne Paisiellov »Il Barbiere de Seviglia«. To in ono je bilo za skladatelja mnogo manj zanimivo kot Mozartova opera, Paisiellova opera je razen tega v primerjavi z Novakovim »Figarom« stilno drugačna. V njem je avtor uveljavil načela in prakso tedanjega opernega komponiranja. Stilno je upošteval oblikovno in izrazno osnovo komedije, ki je vsebovala tudi precej rokokojskih elementov. Novak jih ni prezrl, a jih je hkrati zvezal s prijemi zgodnje klasike. Okraske je uporabil previdno, le tam, kjer so se mu zdeli oblikovno utemeljeni in potrebni zato, da je z njimi mogel poudariti izrazni značaj snovi. Melodika je jasna in spевна, harmonije so prozorne, ritmika je preprosta in vendar učinkovita. Teksti glasov so učinkovito kombinirani. Skladatelj je v vokalnem stavku pokazal veliko tehnično spretnost in izvrsten okus, ki ga je vodil v estetskem oblikovanju melodičnih linij. V instrumentalnem sestavu »Figara« je z ene strani upošteval operno prakso drugod, z druge pa reproduktivne možnosti, ki jih je imel doma na voljo. Njegova partitura kaže, da je temeljito poznal tehnične in izrazne finesse instrumentov in imel izdaten čut za doživljeno, vsebinskemu dogajanju ustrezajočo instrumentacijo.

Novakova glasba k »Matičku« je prisrčna in lahkotna. Njena podobnost z Mozartovo umetnostjo je naravnost presenetljiva, a se ji ni čuditi. Mozartov stil je bil ob koncu 18. stoletja skoraj manira, sprejeli so ga mnogi drugi evropski skladatelji, ki jim gre veliko večji pomen kot Novaku. Ta vsekakor v tem oziru ni bil izjema. Tudi nanj je vplival omenjeni stil, kar je toliko bolj razumljivo, če upoštevamo, da je bil Novak rezultat svojega časa in se je duhovno usmeril sorodno kot velik del tedanjih glasbenih ustvarjalcev. Zato mu je bila blizu Mozartova glasba in s tem njen stil. Razen tega ne smemo prezreti, da bi drugačnega stilnega načina Linhartova igra ne bila prenesla. Mozartov vpliv na Novakovega »Figara« se kaže iz načina oblikovanja melodij in harmonij, iz vokalnih ansamblov in njihovega odnosa nasproti solističnim partom, iz dinamike razpletov, iz instrumentacije, iz živih, neposrednih likov. Pri vsem tem pa so v tej glasbi elementi, ki govorijo za to, da je skladatelj v njej povedal, kar je čutil v svoji notranjosti in je zato vanjo vtisnil tudi svoj osebni izraz.

Z razvojnega vidika gre Novakovemu »Figaru« vsaj dvojni pomen. Z njim je avtor dal slovenski glasbi prvi primer v stilu zgodnje klasike. Zavrgel je barok in se je izrekel za novo stilno smer, ki se je takrat v zahodnoevropski glasbi že široko razrasla. Hkrati je s »Figarom« kvalitetno prispeval slovenski odrski glasbi. Ta sicer droben, a muzikalno izrazit plod svojega ustvarjalnega duha je komponiral na slovenski tekst. To daje glasbi za »Matička« še posebno

Iz partiture Janeza K. Novaka — Figaro (Matiček se ženi)

vrednost, v primerjavi z Zupanovim »Belinom« pa predstavlja velik napredek na samo s stilnega vidika, ampak tudi zato, ker je avtor snovno s »Figarom« iz mitološko-alegoričnega sveta krenil v resničen svet in zajel njegovo, predvsem slovensko stvarnost, ki jo je z duhovito satiro poudaril Linhart v svoji komediji.

Trinajst let po »Figaru« se v smeri slovenske odrske glasbe omenja »Tinček Petelinček«, ki sta ga po Kotzebuejevem »Der Hahnenschlag« prevedla v slovenski jezik Kopitar in Vodnik. Uprizorili so ga v Ljubljani l. 1803 s petjem, kakor navaja vir.¹¹ Kdo je bil avtor petja oziroma glasbe, saj je petje po vsej verjetnosti spremljal orkester, ni znano. Gradivo, ki bi o tem povedalo kaj več, manjka. Kljub temu se zdi upravičena misel, da »Tinčka Petelinčka« glasbeno s »Figarom« ni mogoče primerjati ne po umetniški vrednosti in ne po pomenu.

»Belin« in še zlasti »Figaro«, ta in oni sta bila in ostala osamljena pojava, ki zaradi vnanjih razlogov nista zapustila trajnejših razvojnih posledic. Osnovnih pogojev, ki bi jih moralo imeti h konkretnemu cilju usmerjeno ustvarjanje slovenske odrske glasbe ob koncu 18. stoletja in še desetletja nato, namreč ni bilo. Zato je razumljivo, zakaj je izvirno slovensko odrsko glasbeno ustvarjanje po Zupanu in Novaku spet in za dalje časa zastalo.

¹¹ Laibacher Wochenblatt 1806, št. 33, 34. Tam beremo: »Im Sommer 1803 wurde auf dem Theater zu Laibach von einer Kindergesellschaft eine Umarbeitung von Kotzebues Hahnenschlag, unter dem Titel: ‚Tinzhek Petelinzhek‘ mit Gesang aufgeführt.« Prim. še Trstenjak A., Slovensko gledališče, Ljubljana 1892, 29.

Poskusi za uveljavljanje slovenskega jezika v okviru odrsko-glasbenih uprizoritev se začnejo obnavljati šele v štiridesetih letih 19. stoletja, vendar sprva precej drugače kot je to bilo v zadnjih dveh desetletjih 18. in na začetku temu sledečega stoletja. Iz poročila razberemo, da so 14. februarja 1846 v »Ljubljanskim gledališču« po dolgem času med drugim petjem »zopet slišali vesele glasove domačiga jezika, s katerim so se gledišni pevci, akoravno Nemci, prav dobro obnesli.« Naslov igre je bil »Poskušnja kranjskih pesem«, vsebina pa tale: neki župan hoče grajsko gospo za njen god razveseliti s slovenskimi pesmimi. Da bi jih gladko peli, skliče pevce na skušnjo. Sešli so se in poskusili so »Zadoljnega Kranjca«, »Dolenjsko«, »Moj spomenik od Vodnika« in »Pesem od železne ceste«, ki jo je skoraj gotovo uglasbil Jurij Fleišman. Pevci, ki so bili člani ljubljanskega Stanovskega gledališča in so predstavili te pesmi, so bili Schmidt, Majer, Amasbergerjeva, Majerhoferjeva in Moldt. Glasbeno igro je pripravil »vodja gledišnega glasništva« Gašpar Mašek. Pevci so se »v petji prav čvrsto obnesli« in so »svojo reč prav dobro opravili. Glediše je bilo polno, da se je vse terlo.« »Poskušnja« je bila sprejeta z odobravanjem: »Oj to je bil plosk in ropot, da se je glediše treslo... Gospodu Mašek u gre hvala, vodji glediškega glasništva, da nam je to veselico napravil.«¹² Avtor klavirske spremeljave za vse navedene pesmi je gotovo bil Mašek, ki jih je tudi instrumentiral. Iz virov sklepamo, da je na prireditvi sodeloval tudi gledališki orkester.

Kaj je privedlo Stanovsko gledališče do tega, da je na svojem odru dovolilo omenjeno »Poskušnjo« in jo celo omogočilo s tem, da so sodelovali njegovi pevci, je natančno težko reči. V tem času so se na Slovenskem javljale spremembe, ki jih razodevajo vedno bolj poganjajoče klice našega narodnostnega prebujanja, ki zdaj sicer še niso bile znatnejše. Po dolgem presledku so skladatelji spet začeli intenzivneje komponirati na slovenske tekste. Rezultati njihovih prizadevanj so bili sicer nadvse skromni, a jih je vendar kazalo upoštevati. Nanje je očitvidno opozoril Mašek, ki se je čedalje bolj v nemal za slovensko stvar in mu gre ne glede na to, ali ga je pri omenjenem podvigu vodila zavestna težnja za uveljavljanje slovenske pesmi ali pa osebna ambicija, glavna zasluga. Kaže, da se je zaradi njegove spodbude »Poskušnja« realizirala na odru Stanovskega gledališča. Ta poskus sicer ni bil v načinu odrske glasbe in tudi Mašek ga ni tako zasnoval, čeravno bi to zmožel.¹³ Objektivno in najbrž tudi po njegovih presoji čas v tem trenutku za to še ni bil dozorel.

¹² Prim. Novice (N) 1846, 46, 52.

¹³ Glede na to, da je v ljubljanskem Stanovskem gledališču neposredno sodeloval, je Gašper Mašek tu in tam pisal tudi glasbo za odrske uprizoritve. Tako je npr. napisal glasbo za igro »Die Türkenschanze bey St. Christoph oder Die Befreiung Laibachs von den Türken im Jahre 1472« (Carl Schweder), ki so jo v Stanovskem gledališču uprizorili 20. 12. 1827. Njegova je bila tudi glasba za romantično igro »Belisar«, izvedena prav tam 8. 1. 1829. Leta 1849 so 20. januarja v istem gledališču predstavili burko »Die Entführung oder Die drei verhängnisvollen Gasthäuser«, ki jo je napisal ljubljčan Ludwig Kontschar (Končar). Ta uprizoritev je bila beneficna predstava kapelnika G. Maška. Časopisno naznanilo omenja, da je imelo omenjeno delo tudi pevske točke, a njihovega skladatelja ne omenja, utegnil pa bi biti Mašek. Prim. C-ZS v Muzejski knjižnici v Ljubljani (MKL) za leto 1827/8; Sivec J., Opera in njena reprodukcija v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do leta 1861, inavg. dis., tipkopis, 1967, 228, 376—377; Illirysches Blatt (IB) 1849, št. 5. — Podatki govorijo tudi o Maškovi operi »Emina«, za katero pa je znano le to, da je avtor ni dokončal. Nekaj njenih fragmentov so poslušalci spoznali v letih 1835 in 1836. Prim. gradivo v NUK, Mus., filharmonični arhiv; Keesbacher F., Die philharmonische Gesellschaft in Laibach, Laibach 1862, 94; Cvetko D., isto, II, 290.

»Poskušnja« pomeni ponovni prodor slovenskega jezika in komponirane slovenske besede na gledališki oder in to v Stanovskem gledališču, ki so ga obvladovala nemške gledališke družbe in delno še italijanski operisti.

V tem okviru se je pojavljanje slovenskega jezika in glasbe slovenskih avtorjev od časa do časa in v raznih variantah celo pozneje nadaljevalo, a verjetno zaradi drugačnih razlogov kot v letu 1846. Med njimi je gotovo bila tudi želja, da s tem v Stanovsko oziroma poznejše Deželno gledališče privabijo več slovenskega občinstva, ki je za nemške predstave že v petdesetih letih in še bolj za tem kazalo čedalje manjše zanimanje.

Ko so na primer 10. februarja 1849 v ljubljanskem Stanovskem gledališču izvedli prvo dejanje Bellinijeve opere »Montecchi e Capuleti« in igro »Des jungen Fürsten Thronbesteigung«, je z diletanti pomnožen gledališki orkester zaigral tudi dva valčka Miroslava Vilharja in Gašparja Maška.¹⁴ V prvi polovici leta 1850 so člani gledališke družbe Franza Thométa dva večera zapored peli pesmi »Popotnik«, »Moje jutro«, »Pod oknom«, »Kje dom je moj« in »Zapuščena«, seveda v slovenskem jeziku. Nekatere od teh so tako ugajale, da so jih morali ponoviti.¹⁵ Družba Jacoba Calliana (Caliano) je 28. januarja 1854 v Stanovskem gledališču uprizorila igro »Laibach in einem andern Welttheile«. Ob tej priložnosti je sopranistka Schmidtova, ki je nosila slovensko narodno nošo, zapela Potočnikovo »Pridi Gorenjc« in Fleišmanovo »Pod oknom«.¹⁶ Ko so 12. januarja 1863 v Deželnem gledališču predstavili igro »Ach, Herr Jegerle oder: Na so seh'ns«, so zapeli tudi »Pod oknam! Quartet in slovenischer Sprache, gesungen von 4 Herren Theaterfreunden«. Sledilo je »Slovo od mladosti, von Dr. F. Prešérn, in slovenischer Sprache vorgetragen von Frl. Weise, vom National. Theater in Agram.«¹⁷ Slovenska pesem se je na odru tega gledališča oglasila tudi v letu 1865. Tu so 20. februarja uprizorili »Charaktergemälde mit Gesang« z naslovom »Sicherl vulgo Dimež, der Schrecken von Krain«. Zanj navaja letak, da je »von Jacob Alešovc und Ludwig Gabrieli«, medtem ko je glasbo napisal kapelnik Carl Riegg. Ob tej priložnosti so peli tudi »Strunam«, »Lied mit slovenischem Text, instrumentiert von Kappelm. Carl Riegg, gesungen von Frl. Frühling«.¹⁸ Skladatelj te pesmi sicer ni omenjen, a je skoraj gotovo bil Kamilo Mašek. Zanimiv je še podatek, da je kot igralec ob uprizoritvi »Dimeža« nastopil tudi »Herr Alešovc«. Tega leta je bila 8. novembra benefična in poslovilna predstava Heinricha Penna. Na sporedu je bila najprej Schillerjeva »Pesem o zvonu« v Koseskega prevodu, sledila je veseloigra »Der Mentor«, vmes pa je gledališki orkester izvedel »Ouverture, zusammengestellt aus slovenischen National-Melodien«.¹⁹ Tej najbrž ni bil avtor Gašpar Mašek, katerega »Slovianska Ouverture« je bila po njegovi lastnoročni pripombi namenjena za rabo pred začetkom ali med dejanji slovenskih gledaliških predstav ali tudi za besede;²⁰ verjetno je identična z »Ouverture zusammengestellt aus

¹⁴ Gl. Sivec J., isto, 377.

¹⁵ Gl. N 1851, 77; Cvetko D., isto, III, 47.

¹⁶ Gl. N 1854, 32, 36; Laibacher Zeitung (LZg) 1854, 22; Cvetko, isto, III, 48.

¹⁷ Gl. letak za sez. 1862/63 v MKL.

¹⁸ Gl. letak za sez. 1864/65 v MKL.

¹⁹ Gl. letak za sez. 1864/65 v MKL.

²⁰ Gl. izvornik v NUK, Mus. Ta navaja: Slovianska (Slavjanska) Ouverture. Für das Orchester, zu den Slovenischen Theater Vorstellungen, welche vor Beginn des Stückes oder in dem Zwischen-Akten gespi[e]lt werden kan[n]. Dasselbe bei einer Beseda.

slavischen National-Melodien« Antona Emila Titla, ki so jo igrali kmalu nato, namreč 9. decembra 1865. Takrat so »po občnem zahtevanju« in »unter gefälliger Mitwirkung des Herrn Henrich Penn und mehreren geehrten hiesigen Kunstfreunden« predstavili Prešernov »Krst pri Savici«, med katerim je občinstvo poslušalo Prešernovega »Mornarja« v uglasbitvi Leopolda Ledenika.²¹

Kar se je v orisanem smislu godilo na odru ljubljanskega Stanovskega oziroma Deželnega gledališča, je za slovensko glasbo tega obdobja sicer zanimivo, vendar ni vplivalo na razvoj slovenske odrske glasbe in vanjo ni prispevalo. Zanja pa so bila pomembna prizadevanja Slovenskega društva v l. 1848 in pozneje in še zlasti odrsko predstavljanje od začetka šestdesetih let pa nadalje.

Tu in tam so bile slovenske predstave že pred marcem 1848. Tako je na primer »gledishe v Novim-mestu« 6. januarja 1848 predstavilo Linhartovo komedijo »Veseli dan ali Matiček se ženi« z glasbo, ki jo je za to priložnost najbrž napisal Jožef Kraus (1810—1898).²² Predmarčne prireditve pa še niso imele tiste načrtnosti, ki je bila pred očmi Slovenskemu društvu. Razmere sicer tudi še zdaj niso bile take, da bi dovolile osnovanje narodnega gledališča.²³ Zbrali pa so se diletantje, da bi tudi z gledališke strani prispevali k uresničevanju zastavljenih nalog. Uprizarjali so razne igre, ki so bile imenitna spodbuda za obnovev ustvarjanja na področju odrske glasbe.

Prvič so nastopili ljubljanski diletantje 8. julija 1848, ko so uprizorili Linhartovo »Županovo Micko« s petjem. Pred začetkom je pel »ilirski kor«, ki so ga sestavljali krakovski pevci in »je bil zlasti v basih premalo močan, torej tudi ni posebno dopadel.«²⁴ Med pevske točkami so bile na programu Tomaževčeva »Hčere svet«, »Kje so tiste rožice«, kar je pela P. (Angelika Pič), Potočnikov »Planinar«, ki ga je »slavno pél« »vit. H.« (Leopold vitez Höffern-Saalfeld) in »Napred«. Bleiweis in Kordeš, ki sta poročala o uprizoritvi, sta bila oba nezadovoljna z zboristi, za katere je bil prehod iz priložnostnega v gledališki okvir v vsakem oziru težak. To veseloigro so diletantje ponovili 6. septembra 1848 in ji še dodali »Golfanega starca« v priredbi Ivana Babnika. Pevske točke so bile tudi tokrat na sporedu, sodeloval pa je še orkester.²⁵ Kdo ga je sestavljal, komu je pripadal, iz poročila ni razvidno in zato spričo raznih možnosti, ki so obstajale, ni mogoče reči nič določenega.

Pevske točke je imela tudi burka »Tat v mlinu ali Slovenec in Nemeč«, ki so jo v Ljubljani uprizorili 22. novembra 1848. Oskrbel jih je Jurij *Fleišman* (1818—1874), koliko jih je bilo, pa ni znano. Vemo le to, da je bila med njimi tudi »Pesem stariga Krajnca« in da se je ob »pesmi koscev« gledališče treslo »od ropota ginjenih poslušalcev. Duh narodni se je unel.«²⁶

Te tri igre s petjem so na slovenskih odrih po letu 1848 večkrat igrali. Tako so »Županovo Micko« uprizorili npr. 1849 in 1852 v Celju, 1856 in 1857 pa v Idriji. Tu so 1850 predstavili tudi »Tatu v mlinu«, 1848 in 1853 pa »Matička«, ki so ga 1849 izvedli ravno tako v Ljubljani. Poročila ne omenjajo pevske

²¹ Gl. letak za sez. 1865/66 v MKL.

²² Sloveniens Blatt 1848, 12 omenja, da je glasbo za to uprizoritev napisal neki K., »ein Nichtkrainger«, »die ihm nationell und vortrefflich gelang«. Kraus je bil češkega rodu, organist v Novem mestu, kamor je prišel 1830 in tu ostal do smrti. Prim. še Ferjančič F., Trifolij zadnjih treh kapiteljskih organistov v Novem mestu: Kraus-Hladnik-Markelj, CG LVIII, 1935, 110.

²³ IB 1848, 100; Trstenjak A., isto, 36.

²⁴ N 1848, 126; IB 1848, št. 56.

²⁵ IB 1848, 296.

²⁶ N 148, 202.

oziroma glasbenih točk, ki so gotovo spremljale to Linhartovo komedijo. Slovensko društvo je v letu 1849 predstavilo tudi s češkega prevedeno veseloigro »Dobro jutro«, ki so jo ljubljanski diletantje uprizorili s petjem. Avtor pevskih točk je bil Fleišman, peli pa so jih solisti in »sloveči pevci iz Krakoviga« ter »iz mesta«, ki so sestavljali zbor. Vir med drugimi pove, da je bil »urednik petju in igri« J. Bučar.²⁷ To igro pa še burko »Tat v mlinu« in »Golfanega starca« so leta 1851 izvedli tudi celjski diletantje, najbrž ravno tako s pevsкими točkami.²⁸

Gledališka prizadevanja Slovenskega društva so bila razmeroma obsežna in so spodbudno vplivala tudi na odrsko delo v manjših slovenskih mestih. Da bi se utrdila in bi Slovenci dobili narodno gledališče, se je v Ljubljani leta 1850 osnovalo Gledališko društvo, ki pa je kmalu zamrlo.²⁹ Temu so bili delno krivi politični činitelji, delno pa nerazumevanje in premajhna aktivnost vodilnih osebnosti slovenskega narodnostnega gibanja.

Igralci slovenskega društva so v letu 1850, 19. junija izvedli tudi dve »slovenski igri s petjem«: burko »Ključec je od smerti vstal« in komedijo »Vdova in vdovec«.³⁰ Spored naznanja, da bo »o začetku igre«, namreč pred začetkom omenjene burke »igrala cela glasba iz čisto slavjanskih pesem zložen in pri slavjanskim plésu na Dunaju igran čveteroplés, ki se imenuje ‚Beseda–Quadrile‘.« Iz njega izvemo tudi to, da so med prvo in drugo igro peli razne pesmi, tako tudi pesmi Kamila Maška in Fleišmana.

S tema predstavama se je končalo gledališko delo ljubljanskega Slovenskega društva, ki je dalo spodbudo tudi za ustrezno glasbeno ustvarjanje. Fleišmanovih pevskih točk za razne igre vanj v ožjem smislu seveda še ni mogoče šteti. Ne zato, ker so bile tehnično in po izrazu nadvse skromne. Pač pa zato, ker kaže, da niso imele nobene neposredne zveze s teksti uprizorjenih iger. Peli so jih pred začetkom predstavljanja in med igrami, ki so bile isti večer na sporedu. V tem so se slovenski gledališki diletantje ravnali po zgledih ljubljanskega Stanovskega gledališča, ki je s pevsкими in glasbenimi točkami hotelo poživiti svoje prireditve. Zato take skladbe še ne predstavljajo odrske glasbe, vendar so bile v okviru slovenskega odrskega uprizarjanja tega obdobja zanjo nekakšna predpriprava. Tako je treba razumeti Fleišmanove in druge prispevke, ki so se jih v analogni gledališki praksi posluževali še več nadaljnjih desetletij. Krausova glasba za novomeško izvedbo »Matička« pa je že utegnila biti bolj v načinu odrske glasbe, na kar smemo sklepati iz stilizacije vira, ki o njej govori. Zanesljivejši je podatek za »Jamsko Ivanko«, ki jo je napisal in leta 1850 dal tudi natisniti Miroslav Vilhar (1818—1871). Zanj ga je spodbudilo slovensko gledališko delo zadnjih let, ki je obetalo odrskemu ustvarjanju ugoden razvoj in skladatelju pričakovanje, da bo njegova glasba te vrste tudi izvedena.

»Jamska Ivanka« je bila »izvirna domorodna igra s pesmami« in avtor jo je posvetil »slavnemu Slovenskimu družtvu v Ljubljani.«³¹ Natisnjena je bila za glasove s klavirjem, ki ima v gornjem glasu vodilne melodije, katere naj podpirajo pevce. Uvertura, ki je ni v natisku, je nastala vsaj že leta 1851, ko

²⁷ Prim. IB 1848, 380; N 1848, 202; N 1849, 160, 164; Trstenjak A., isto, 38, 39; Kalan F., Obriš gledališke zgodovine pri Slovencih, Naša sodobnost III, 280, 281.

²⁸ Prim. Orožen I., Celska kronika, Celje 1854, 214, 226.

²⁹ N 1850, 23; Trstenjak A., isto, 41 ss.

³⁰ LZg 1850, št. 143.

³¹ Izvirnik v NUK, Mus. — K temu prim. Turel M., Skladatelj Miroslav Vilhar, Ljubljana 1963, 13—27; Trstenjak A., isto, 109; Slovenski narod (SN) 1871, št. 39.

je bila 2. maja poleg zbora »Pesim lovcov« in solospева »Slovo od domovine« instrumentalno izvedena na koncertu ljubljanskega Filharmoničnega društva. Kdo jo je instrumentaliral, ni znano. Vsekakor ne Vilhar, ker tega ni zmožel. Morda je to opravil Gašpar Mašek, ki je bil med skladatelji tedanjega slovenskega kroga za kaj takega najsposobnejši. Za uprizoritve v letu 1871 in pozneje pa je »Jamsko Ivanko« instrumentaliral Jurij Schantl, ki jo je »muzikalno uredil«, se pravi glasbeno najbrž predelal in znatno razširil. To potrjujejo navedbe na gledaliških letakih, po katerih je »muzika M. Vilharjeva in G. Schantelnova« oziroma sta to igro »uglasbila M. Vilhar in G. Schantel.«³² Podatek iz leta 1884 omenja Vilharja samo kot pisca »Jamske Ivanke«, kot avtorja »godbe« pa Schantla,³³ čemur je gotovo iskati razlog v pomanjkljivosti navajanja in ne v popolni opustitvi Vilharjevega muzikalnega deleža za to spevoigro.

Snov »Jamske Ivanke«, ki kajpada ni bila opera, kot sicer beremo na letaku iz leta 1884,³⁴ obravnava dogodke iz časa križarskih vojn, ki naj bi se v 12. stoletju odigrali na Notranjskem. Posamezne glasbene točke se vrstijo skladno z vsebino. Skladatelj jim je označil tempe in s tem želel poudariti iz vsebine izhajajoče razlike v glasbenem izrazu: Pesim lovcov (Allegro non tanto) — Pesim svobode (Moderato) — Zahvalna pesim matere (Andante) — Slovo od domovine (Andante-Moderato-Andante) — Pesim obupniga (Andante) — Klic v boj (Allegro risoluto-Più animato) — Zahvalna pesim hčirke (Moderato) — Pesim ljubezni (Andante) — Pesim vojšakov (Allegretto) — Napitnica (Moderato-Allegro non tanto) — Pozdrav domovini (Andante) — Pred dvobojem (Moderato) — Zmaga ljubezni (Vivace). Zasnova kaže avtorjevo težnjo, da bi izrabil vse dramatske in agogične možnosti, kar jih je poznal, obvladal in umel uporabiti. Spevom, ki jih je spremljal klavir, se je ob koncu pridružil še zbor. Ta naj bi poudaril zaključek dogajanja in zvečal učinek.

S tehničnega vidika je »Jamska Ivanka« zelo preprosta, vendar to ne zmanjšuje vrednosti njene melodike, ki je sočna in vabljliva. Res nas včasih spomni na italijanske arije, ki so Vilharja kar očitno zapeljevale. Toda v njej je tudi pristno občutje, ki ni izviralo iz tujih vplivov, ampak iz skladateljeve lastne ustvarjalne fantazije

»Jamska Ivanka« je sicer samo skromna spevoigra, s katero pa je Vilhar prekosil vse, kar je bilo sredi 19. stoletja opravljeno na področju izvirne slovenske odrske glasbe. Stilno je še v glavnem v klasiki z nadihom zgodnjero-mantične čustvenosti, ki pa je bolj razvidna iz teksta kot iz glasbe. Če bi jo merili s strogimi umetniškimi merili, bi jo morali oceniti prej neugodno kot ugodno. Zdi se, da je za njeno presojanje treba v prvi vrsti upoštevati to, da je bila na začetku osamosvajanja slovenske glasbe prvi resnejši prispevek v slovensko odrsko glasbo in še to, da je Vilhar po Zupanu in Novaku z njo prvi obnovil poskuse ustvarjanja izvirnih del na tem področju. V tem je osrednji pomen »Jamske Ivanke«, ki ji zato gre tudi določena zgodovinska vloga.

V petdesetih letih se je slovensko gledališko in s tem odrsko glasbeno delo čedalje bolj ožilo in je končno skoraj popolnoma zastalo. Obnovilo se je šele na začetku šestdesetih let s čitalnicami, ki so svoja prizadevanja usmerile predvsem v »besede«, na katerih so imele osrednjo vlogo pevske in glasbene točke. Za ta namen si je ljubljanska Čitalnica osnovala pevski zbor in neke

³² Gl. letake za 1871, 1872 in 1884 v Slovenskem gledališkem muzeju v Ljubljani (SGM).

³³ Gl. letak za predstavo 20. 9. 1884, SGM; Trstenjak A., isto, 135.

³⁴ Gl. letak za predstavo 20. 9. 1884, istotam.

Klic v boj.

No. 6.
Allegro
risoluto.

Bratje, pri-ja-tli! Su-čim-ice, ser-ču-ju-
 na-švo. Boj o-či-vi! Das-ve-se-či-te. Al-le-ču-su-
 ma-ji. Po-toh-so-vra-ne, čer-ne-ber-vi.

Fragment iz Jamske Ivanke Miroslava Vilharja

vrste pevsko šolo³⁵ in je poskušala organizirati še lasten orkester,³⁶ da bi ne bila povsem odvisna od filharmoničnega orkestra oziroma mestne in vojaške godbe. To ji je uspelo le delno in samo občasno. Za njenimi zgledi so v mejah danih tehničnih možnosti sledile še razne druge čitalnice na Slovenskem.

Ne ljubljanska Čitalnica ne njene vrstnice na slovenskem etničnem ozemlju pa se niso omejile samo na »besede«. Svojo dejavnost so postopoma razširile tudi na odrsko predstavljanje, v katerem sta kot že prej imeli glasba in petje tudi zdaj važno vlogo, tokrat spet na podoben ali enak način kot v neposredni preteklosti.³⁷ V tej smeri podatki sicer niso vedno na razpolago, a kaže, da so glasbene oziroma pevske točke bolj ali manj spremljale vse gledališke uprizoritve čitalniških diletantov po slovenski deželi. Zanje so zaradi pomanjkanja slovenskih skladb prireditelji predvsem uporabljali kompozicije tujih avtorjev, tudi arije iz raznih oper. Vendar so težili za tem, da bi imel glasbeni del uprizoritev tudi slovenske pesmi. Te so bile verjetno vključene na primer tudi v uprizoritev igre »Starost slabost«, ki so jo uprizorili ljubljanski čitalniški igralci 29. marca 1863 in se je v njej posebno izkazal »gospod V.« (Valenta ali Vidic?). O njem je poročevalec zapisal, da »je delal kmečkega fanta v besedi in petji tako klasično, da je dvorana ploska tresla.«³⁸ Ob predstavi »Županove Micke« 13. marca 1864 je vlogo Anžeta predstavljal Fran Vidic, ki je ob tej priložnosti pel Fleišmanovo »Kranjski fantje, mi smo mi.«³⁹ Na podoben način so to igro glasbeno opremljali še mnogo pozneje. Ko so jo uprizorili na primer 17. marca 1884, jo je poživiljala »godba raznih skladateljev«,⁴⁰ verjetno slo-

³⁵ Prim. Cvetko D., isto, III, 142, 144 ss., 179 ss.

³⁶ Prim. Cvetko D., isto, 154 ss.

³⁷ Prim. Trstenjak A., isto, 54.

³⁸ Prim. Trstenjak A., isto, 50; N 1863, 104.

³⁹ Prim. Trstenjak A., isto, 51; Prijatelj I., Slovenska kulturno-politična in slovenska zgodovina, II, Ljubljana 1956, 172; N 1863, 104.

⁴⁰ Gl. letak v SGM.

venskih. Za predstavo »Boba iz Kranja« 16. aprila 1865 se omenja, da je »petje zložil« Josef Fabian (1835—1902), ki je s Češkega prišel leta 1863 v Ljubljano in tu bil vodja pevskega zbora Čitalnice.⁴¹ Kakšen je bil njegov prispevek za omenjeno izvedbo, ali je bil omejen na petje ali pa je obsegal tudi orkestralno obdelavo pevskih partov ali celo samostojne orkestralne vložke, ni znano, ker se ni ohranil. Iz drugih skladb tega avtorja sklepamo, da je tehnično bil njegov stavek dober, stilno pa zgodnjeromantičen,⁴² kar slej ko prej velja tudi za njegovo glasbo k igri »Bob iz Kranja«. Za spevoigro »Sodba ali dva kmeta«, ki so jo predstavili v Ljubljani 31. decembra 1866, je znano samo to, da je imela »izvrstne pevske točke«;⁴³ avtor glasbe ni znan.

Kolikor gre za odrsko uprizorjanje, se glasbena praksa ljubljanske Čitalnice in katekole njene vrstnice nasproti prejšnji iz leta 1848 in zatem bistveno očitvidno ni spremenila. Njen namen vsaj v glavnem in nasploh ni bil ta, da bi pevski oziroma glasbeni vložki bili vzročno utemeljeni in bi se vskladili s potekom snovnega dogajanja, se pravi da bi podprli in ilustrirali vsebino predstavljene igre. Seveda so bile izjeme, ki so se oddaljevale od zgolj dramskega okvira, a so bile redke. Taka izjema je bil »Tičnik«, ki hkrati dokazuje, da je gledališko delo ljubljanske Čitalnice bilo spodbuda za ustvarjanje izvirne slovenske odrske glasbe v čistejšem pomenu besede.

Spevoigro »Tičnik« je napisal Benjamin Ipavec (1829—1903) ob besedilo igre »Der Käfig« A. Kotzebua, tekst je poslovenil Mihael Lendovšek-Bogoslav Rogački. Skladatelj jo je izvirno komponiral za klavir, sole, duete, tercete, kvintet in zbor. Instrumentiral jo je Josef Fabian, ki jo je prilagodil tehničnim zmogljivostim čitalniškega orkestra.⁴⁴ Zato je orkester obsegal le prve in druge violine, viole, violoncello, kontrabas in klavir. Fabianova instrumentacija se ravna po izvirniku in dosledno upošteva Ipavčevo muzikalno zasnovu. Tehnično je izvrstna. Učinkovita in ustrezna razdelitev oziroma kombiniranje posameznih orkestralnih instrumentov kaže, da je bil Fabian ne samo tehnično več, ampak tudi nadarjen glasbenik.

Glasbena faktura »Tičnika« je preprosta. Z ene strani se Ipavec tedaj tehnično še ni toliko razvil, da bi mogel ustvariti odrsko glasbeno delo razsežnejših dimenzij, z druge pa se je moral ozirati na raven izvajalcev in občinstva. To in ono mu je narekovalo skromno zasnovu, v kateri pa se je kljub temu razodel kot skladatelj močnih čustev in široke invencije. Harmonsko je njegova spevoigra sočna, melodično tekoča. Stil je poznoklasičen, notranja arhitektonika je plastična in se ponekod dramatsko vzpenja kljub izrazno zgodnjeromantično obarvani lirični noti. Zvočno prijetni uverturi (Allegro-Andantino-Allegro-Coda), ki formalno sicer nima tega značaja, sledijo samospev Ljuboslave, samospev Blaža, dvospev Blaža in Ljuboslave, tercet Zorinke, Blaža in Poljanca, samospev Poljanca, samospev Zorinke, dvospev Zorinke in Ljuboslave, romanca Ljuboslave in Poljanca ter finale, v katerem se solisti in moški zbor menjavajo, ob zaključku pa združijo. Celotna muzikalna struktura kaže smiselno kontrastiranje, ki tehtno podpira učinkovitost izvedbe.

»Tičnika« so krstili v Ljubljani 4. februarja 1866. Prvo izvedbo je muzikalno vodil Josef Fabian, izvajalci pa so bili čitalnični igralci in pevci (Vojteh Valenta,

⁴¹ Gl. Československý hudební slovník, Praha 1963, 301.

⁴² Prim. gradivo v NUK, Mus.

⁴³ N 1867, 16; Prijatelj I., isto, II, 231.

⁴⁴ Izvirnik v NUK, Mus. — Naslov na rokopisni partituri navaja: Tičnik. Opereta od Dr. Benj. Ipavc-a, instrumentiral Jože Fabián.

Iz partiture operete Tičnik Benjamina Ipavca

Roza Fröhlichova, Ivana Podkrajškova, Anton Jentl, Viktor Coloretto), zbor in orkester. V poročilih beremo, da »le en glas je, da se Ipavčeva spevoigra more meriti z vsako drugo najboljo opereto, vrh tega pa ima za nas še toliko večjo vrednost, da so napevi njeni prav v duhu slovanske muzike zloženi,«⁴⁵ in da si bo »Tičnik« vedno »ohranil častno mesto med umotvori slovenskih skladateljev.«⁴⁶

To Ipavčevo spevoigro so v sezoni 1865/1866 in še pozneje dostikrat ponovili. Ko so jo uprizorili na primer 22. aprila 1888, jo je letak najavil kot opereto. Za to izvedbo je zanimiva pripomba na citiranem letaku: »Prvo pevsko točko v opereti: ‚Kaj ptici je, da žalostna‘, katero poje Ljuboslava, vglasbil je Fran Gerbič,«⁴⁷ ki je naveden tudi kot dirigent. Kakšen je bil njegov vstavek, ne vemo. Vendar kaj več menda ni spremenil v »Tičniku«, ki bi se naj zato približala opereti. Verjetno gre le za nepravilno istovetenje spevoigre z opereto oziroma za svobodnejšo terminološko rabo v najavljanju, ki tedaj vedno ni bilo kdove kako natančno.

Ipavec je s »Tičnikom« znova obnovil poskuse, ki so se s presledki ponavljali že vse izza konca 18. stoletja. Njegova spevoigra je bila uspeh za slovensko

⁴⁵ N 1866, 51.

⁴⁶ Slovenec 1866, 65.

⁴⁷ Gl. letak v SGM.

odrsko glasbeno produkcijo in reprodukcijo. Razvojno ji pripada odlična vloga, čeravno je bila v tem hipu še vedno osamljen poskus. Razmere namreč tudi tokrat še niso bile takšne, da bi te vrste prizadevanjem dovolile širši polet. Vendar so bile ugodnejše kot prej in so za prihodnost obetale boljše perspektive.

Odrskoglasbena prizadevanja ljubljanske Čitalnice so bila kratkotrajna in so segla le v leto ustanovitve Dramatičnega društva. To je v svojem gledališču poleg dramskih zajelo tudi glasbene zvrsti in svoj program približalo programu nemško usmerjenega ljubljanskega Deželnega gledališča. S tem je računalo že v samem začetku, kar potrjuje dejstvo, da je k sodelovanju takoj pritegnilo Nollija, Valento, Antona Hajdriha in Frana Gerbiča.

Glasbeni spored ljubljanskega gledališča Dramatičnega društva je imel v glavnem enake in iste težave kot dramski. Ovirale so ga ozke razmere, a tudi tehnične okoliščine so bile na splošno še vedno precej neugodne. Lastnega orkestra ta institucija ni mogla organizirati in je zato morala najemati vojaško godbo, ki je sodelovala skoraj stalno in sta jo le tu in tam zamenjala mestna godba ter orkester Deželnega gledališča. Nekoliko lažje je bilo s pevci, ki jim je glasbeno delo Čitalnice pripravilo kar dobre temelje. Kljub temu še ni bilo poklicnih solistov, ki pa so bili nujni in jim je bilo treba posvetiti vso pozornost. Da bi čimprej odpravilo te in druge podobne pomanjkljivosti, je Dramatično društvo v okviru svoje dramatične šole ustanovilo poseben oddelek za petje. V njem so vadili in šolali zlasti zbor, v začetku pa tudi solistične pevce in igralce, ki so morali peti solistične partije. Poučevali so jih kapelniki ali za ta namen nalašč najeti glasbeniki oziroma glasbeno dobro verzirani sodelavci. Rezultati so se kazali v boljšanju zbora in množenju solističnih pevcev, ki so poslej vedno bolj omogočali dobre glasbene predstave in postali v posameznih primerih odlični operni pevci.⁴⁸

Glasbo so v slovenskem gledališču uporabljali tudi za dramske predstave. Orkester je igral na začetku in ob koncu in med dejanji iger, ki so jih uprizarjali. Včasih so ga nadomestili ali dopolnili solisti, pevci in instrumentalisti, da bi bil večer čimbolj pisan in publiki prijeten. Praksa je bila glede tega v gledališču Dramatičnega društva ves čas ista kot v njegovi ljubljanski nemški vrstnici. V omejenem, možnosti prilagojenem obsegu so za to prakso sledile čitalnice v raznih slovenskih krajih, ki so tudi po letu 1867 gojile odrsko, v posameznih primerih z glasbo opremljeno predstavljanje.

Glasbeni izvajalci vseh vrst so bili še posebej važni za glasbene predstave, ki so postajale v razdobju delovanja gledališča Dramatičnega društva čedalje aktualnejše in številnejše. Poleg veseloiger, burk in podobnih predstav s petjem so obsegale tudi spevoigre, operete in fragmente iz raznih oper.⁴⁹

Iz prejšnjih slovenskih repertoarjev je v sedanje prešel Ipavčev »Tičnik«. »Jamsko Ivanko« z Vilhar-Schantlovo glasbo, s katero so se poslušalci delno seznanili že v okviru ljubljanske Čitalnice v letih 1862 in 1866, so v celoti predstavili v gledališču Dramatičnega društva v letu 1871. Tudi »Županova Micka« s pevsкими točkami je bila še vedno aktualna in ravno tako »Matiček«, ki ga je letak za predstavo 18. decembra 1870 najavil kot komedijo »s petjem in plesom«.⁵⁰ Kdo je bil avtor »petja« za uprizoritve te veseloigre v okviru slovenskega gledališča?

⁴⁸ Gl. gradivo v SGM; Cvetko D., isto, III, 185 ss.; Trstenjak A., isto, 49, 67, 78, 161 ss.; Ljubljanski zvon XIII, 1893, 441, 442.

⁴⁹ Gradivo gl. v SGM, arhiv DD; Cvetko D., isto, 187 ss.

⁵⁰ Gl. letak v SGM.

Kaže, da je treba v tem primeru glasbo pripisati Francu Kubičku (Kubiczek), ki se v letu 1851 omenja kot vodja moškega pevskega zboru Filharmoničnega društva v Ljubljani,⁵¹ kjer je najbrž deloval tudi še pozneje. Kdaj je napisal glasbo, o kateri je govora, ni znano. Nastala bi lahko že okrog petdesetih let. Zanj je bilo spričo tedanje slovenske gledališke dejavnosti dovolj spodbud, čeprav malo možnosti za izvedbo, toliko manj, če upoštevamo, da tehnično mnogo preprostejša Vilharjeva »Jamska Ivanka« ob svojem nastanku ni doživela uprizoritve. Vsekakor je imel Kubiček za konkretizacijo svoje glasbe k »Matičku« izglede šele precej pozneje, se pravi kmalu po ustanovitvi Dramatičnega društva. Skoraj ni dvoma, da so jo uporabili za uprizoritev v letu 1870 in še pozneje. Te domneve o časovnem nastanku sicer ni mogoče dokončno potrditi, zanj pa pritrnilno posredno govorita vsaj stil in celotna zasnova te glasbe, pa še opazke na partituri, ki potrjujejo, da je bila izvedena.

Naslovna stran partiture, ki je bila sprva last ljubljanskega Dramatičnega društva,⁵² pravi: Matiček se ženi. Fr. Kubiček. Razen nje so se ohranili tudi parti za posamezne instrumente in vokal. Partitura navaja naslednjo zasedbo: Violino 1^{mo}, Violino 2^{do}, Violine, Clarinetto 1^{mo} in A, Clarinetto 2^{do} in A, Corni in D, Trombi in D, Trombone, Tympany in E et A. Za glasove velja zasedba, kot je v ustreznih pasutih teksta. Nastopajo Matiček, Nežka, Tonček in gospa, dva fanta, dve dekleti in zbor.

Prvi glasbeni vložek (No 1, Romance, moderato-più mosso) je za drugo dejanje »Matička«. Začne orkester, od devetega takta dalje sodelujejo pevci, ki se menjavajo solistično ali v duetu, in zbor. Instrumentalna zasedba se v teku vložka spreminja, ob zaključku igra samo orkester v predpisanem polnem sestavu. Drugi vložek (No 2, Walzer) je namenjen za četrto dejanje in je instrumentalen v skrčeni zasedbi (Violino 1^{mo}, Violino 2^{do}, Violino 3^o, Violone, Flauto, Clarinetti in A). Tretji vložek (No 3, Allegretto) je ravno tako za četrto dejanje. Začne ves orkester, nato vstopijo in se medsebojno menjavajo Nežka, dve dekleti, dva fanta in zbor, zadnjih osem taktov igra orkester sam. Istemu dejanju velja tudi četrti vložek (No 4, Tempo di Valse). Igra ga celoten orkester, pojeta pa Matiček in Tonček. Avtor mu je dodal pripombo: »Diese Piece wird zuerst vom Matiček und sogleich darauf vom Tonček gesungen.« Peti vložek (No 5) je čisto instrumentalen s polno zasedbo orkestra. Z njim se je očitno začelo in zaključilo peto dejanje. Šesti vložek (No 6, allegro non tanto) je sprva čisto instrumentalen, nato vstopita Matiček in zbor, zadnjih pet taktov igra orkester sam.

V primerjavi z Novakovim »Figarom« so v Kubičkovi uglasbitvi »Matička« nekatere razlike, ki se nanašajo na tekst in oblikovno zasnovo ter izpeljavo. Kubičkova partitura ima tudi samostojna instrumentalna vložka (No 2, No 5), ki sta preračunana na odrski efekt in ju Novakova partitura ne pozna. Tudi v instrumentaciji se oba skladatelja, ki sta se lotila istega teksta, med seboj razlikujeta. Namesto »Špasej, fant, al misli s kom!« (2. dejanje) je v Kubičkovi partituri »Fantič le burke vganjaj, toda pomisli z kom!«, sicer pa je skladatelj izrabil ves tekst tako, kot je v izvorniku. Ravno tako ga je v celoti izrabil v 4. dejanju. Le namesto »Čast in' hvala...« je tu »Čast in hvala se dajala vsélej, o baron! vam bo.« Iz tega dejanja je Kubiček uporabil tudi to, kar naj bi pela Matiček in Tonček, česar Novak ni izrabil, le da sta oba pasusa v

⁵¹ Gradivo v NUK, Mus., arhiv FD.

⁵² Izvirnik v Arhivu Narodnega gledališča v Ljubljani, Drama, L-H 275, št. 43.

Kubičkovi partituri tekstualno nekoliko spremenjena. Namesto »Je cvedla 'na roža med ternam lepó, al zbudil se j' eden, k' je segal za njó« je tu »Cvetlica je cvetla med ternjem lepó, se nékdo je zbudil segaje za njó,« in namesto »Imam eno lubo, me lubi, to vejm« je pri Kubičku »De ljubco imam, de ljubi me, vem.«⁵³ Iz petega dejanja je Kubiček komponiral samo Matičkove verze »Zdej zapojmo...«, kar ponovi še zbor. Ves ostali tekst je izpustil. Tu in tam so v primerjavi z izvirnikom v tekstu, kakor ga je rabil Kubiček, še nekatere rahle in manjše spremembe, ki pa niso bistvene.

Tehnično je Kubičkova glasba za »Matička« spretno pisana in izdaja verzi-ranega, poklicnega glasbenika. Melodično in harmonsko je prijetna, instrumen-tacija kaže izdaten smisel za premišljeno, vsebini ustrezno kombiniranje. Stilno je skladateljjev stavek v glavnem poznoklasičen, razodeva pa tudi osnovne pri-jeme zgodnjjeromantičnega oblikovanja. V primerjavi z Novakovim »Figaromí« je Kubičkov »Matiček se ženi« izrazno manj oseben. V njem ni tiste impulzivne invencije, ki sicer navduši in privlači poslušalca »Figara«.

Za uglasbitev iste snovi sta se neodvisno drug od drugega in v precejšnjem časovnem razponu odločila dva skladatelja, vsak na svoj način, stilno pa vendar sorodno, ker oba obvladuje klasicistična miselnost, pri tem zgodnja, pri onem pozna. Kaže, da so bili svežina, vedrost in vitalnost Linhartove komedije čini-telji, ki so poleg Novaka zamikali tudi Kubička, in ob njih še idejna ter umet-niška aktualnost »Matička«, ki v drugi polovici 19. stoletja ni nič popustila.

Razmeroma obsežne možnosti, ki jih je za glasbo nudilo slovensko gledališče v času 1867—1892, so spodbudile k intenzivnejšemu ustvarjanju odrske glasbe v širšem in ožjem pomenu besede. Pisali so jo poklicni glasbeniki in v kompo-zicijski tehniki bolj ali manj verzirani diletantje, domači skladatelji in tujci, ki so se glasbeno zaposlili v Ljubljani in tu nekateri izmed njih tudi natura-lizirali. S te strani so bili zlasti živahni kapelniki, ki jih je angažiralo Dra-matično društvo in je pisanje glasbe za uprizoritve slovenskega gledališča spa-dalo tako rekoč med njihove dolžnosti.⁵⁴

Najpomembnejši prispevek, ki je na področju izvirne slovenske odrske glasbe nastal v omenjenem razdobju, je bil »Gorenjski slavček« Antona *Foer-sterja* (1837—1926).⁵⁵ Pobudo zanj je dal razpis Dramatičnega društva, ki je želelo pomnožiti izvirna slovenska dramska in odrsko glasbena dela. V ta namen je prosilo kranjski deželni odbor za odobritev potrebnih nagrad. S pomočjo Valentina Zarnika je to doseglo in razpis je poleg drugih nagrad zajel tudi po dve nagradi za opereto in libreto. Svoji glasbeni deli sta predložila Foerster in Anton Hribar, prvi »Gorenjskega slavčka«, drugi pa igro s petjem »Prepir o ženitvi«. Kompoziciji so ocenili B. Smetana, K. Bendl in L. Procházka, same pomembne osebnosti tedanje češke glasbe. Prvo mesto in nagrado so prisodili Foersterju.

»Gorenjskega slavčka« je skladatelj uglasbil na tekst Luize Pesjakove. V svoji glasbi je iznajdljivo in duhovito uporabil tudi razne napeve popularnih slovenskih pesmi. Ustvaril je melodično tekočo, zvočno privlačno in tehnično

⁵³ Prim. oba izvirnika in Cvetko D., isto, II, 58.

⁵⁴ Prim. gradivo v SGM in Cvetko D., isto, III, 186 ss.

⁵⁵ Prim. Marolt F., Anton Foerster, CG LX, 137—143; Kimovec F., Foerster in njegov pomen za slovensko glasbo, CG LXI, 72—75; Cankar Izidor, Obiski, Dom in svet XXIV, 194—196; Cvetko D., isto, 190 ss., 309.

spretno instrumentirano opereto,⁵⁶ ki je bila stilno zasnovana v načinu zgodnje romantike in z umetniškega vidika resno, kvalitetno delo.⁵⁷ Krstna predstava je bila 27. aprila 1872.⁵⁸ Letak za njeno uprizoritev navaja, da je lirična opereta v dveh dejanjih in da je bila »od sl. deželnega odbora kranjskega počaščena s prvim deželnim darilom«. Izvajalci so bili Meden (Franjo), Antonija Rossa (Minka), Podkrajškova (Majda), Nolli (Monsieur Chansonette), Potočnikova (Ninon), Jekovec (Štrukelj), P. Kajzel (Rajdelj), Pucihar (Lovro) in Šubert (krčmar). Sodeloval je pomnoženi zbor »gospodičin in gospodov dramatičnega društva in čitalnice«. Dirigiral je skladatelj sam, kapelnik Schantl pa je sodeloval »iz prijaznosti v orkestru«. Občinstvo je sprejelo Foersterjevo opereto z navdušenjem in zanimanjem.

Po »Tičniku« je bil »Gorenjski slavček« nov, še večji uspeh izvirne slovenske odrske glasbene produkcije. Skladatelj ga je oblikoval širokopotezno. Vanj je v razpetem loku vlil svojo čustvenost in razpotegnjeno izrazno elementarnost svoje osebnosti. Tehnično in oblikovno je hkrati dal z njim zgled, ki je lahko spodbudno vplival na tedanji slovenski skladateljski krog.

Razen »Gorenjskega slavčka« ni Foerster v obdobju gledališča Dramatičnega društva ničesar prispeval slovenski odrski glasbi. Posredno je v zvezi z dejavnostjo te vrste zanj za ta čas znano le še to, da je instrumental glasbo za Illnerjevo »veliko romantično-heroično-tragično opero« z naslovom »Kralj Vondra šest in dvajseti, ali žalosten konec vesele pojedine, ali strašna osveta«, kakor beremo na gledališkem letaku.⁵⁹ Kaže, da je glasbeno to delo priredil za spevoigro, na kar sklepamo tudi iz pripombe, da »spevoigro vodi pevovodja gospod A. Foerster«. Očividno gre v tem primeru za prilagoditev možnostim, ki so bile tehnično tedaj na voljo za glasbeno uprizarjanje v ljubljanskem slovenskem gledališču.

Izdatno je prispeval izvirnemu odrskemu glasbenemu ustvarjanju Anton Stöckl (1851—1902), ki je bil v letih 1875—1878 pevovodja ljubljanske Čitalnice in kapelnik Dramatičnega društva.⁶⁰ Za leto 1873 je omenjeno, da je napisal »godbo« za Alešovčevega »Dimeža«, »izvirno igro s petjem«, ki so jo izvedli na odru Dramatičnega društva 11. maja tega leta.⁶¹ Z letom 1876 je postalo njegovo delo v tej smeri mnogo obsežnejše. Viri navajajo, da je »sestavil« in instrumental »napev« za »izvirno glumo s petjem« »Kje je meja«, ki jo je

⁵⁶ Partituro »Gorenjskega slavčka« je 1901 izdala ljubljanska Glasbena matica. Na naslovni strani je zapisano, da je »opera v treh oddelkih«, kar potrjuje tudi zasnova, iz katere je razvidno, da je izvirno opereto Foerster že sam predelal v opero. Pripomba pravi na naslovni strani, da se je na skladateljevo željo pod slovensko besedilo podstavilo tudi nemško. Kaže, da je avtor pričakoval izvedbe »Gorenjskega slavčka« tudi v tujini.

⁵⁷ »Gorenjski slavček« je ostal standardno delo odrskoglasbenega uprizarjanja na Slovenskem. Pozneje ga je glasbeno najprej predelal Karel Jeraj. Prilagodil ga je novemu okusu, a je v bistvu ohranil izvirno glasbo. Takega so uprizorili v ljubljanski Operi leta 1922. Zatem sta ga leta 1937 predelala Mirko Polič glasbeno in Josip Vidmar tekstovno. Iz dobe nekje pred 1848 sta ga postavila v čas Napoleonovega Ilirskega kraljestva. Polič je v predelavi izvedel različne spremembe, ki so bile najmočnejše v instrumentaciji. Tako so to opero predstavljali le v sez. 1937/38, pozneje pa so spet segli po Jerajevi predelavi.

⁵⁸ Gl. letak v SGM.

⁵⁹ Gl. letak v SGM.

⁶⁰ Gl. gradivo v NUK, Mus.; prim. še Cvetko D., isto, III, 276.

⁶¹ Trstenjak A., isto, 81.

I. del.
1. prizor.
MOŠKI ZBOR.

Na vasi, sredi na levi krčmi, pred njo kosata lipa, pod
lipo miza in klop. Na desni Mojla in na Vozdaji hodo-
me, s katerega polje raste na prizorišču. Vdajti se vidi
Triglav.

I. Abtheilung.
1. Auftritt.
MÄNNERCHOR.

Im Dorfe. Vorn links ein Wirtshaus, davor ein Lindenbaum,
unter dem ein Tisch und eine Bank. Rechts das Haus der
Mojla. Im Hintergrunde sieht man den Triglav. Vorn
ein Hügel mit einem Stege auf die Bühne.

Allegro con fuoco.

KMETJE (s kosami, grabi na polje).
BAFERN (mit Sensegehren auf's Feld).

1. Tenor. Go-renj-ci, Go-renj-ci, Go-renj-ci lju-dje smo ve-se-li de-že-le pre-mi-le, lju-
2. Tenor. Ge-ric-sen die Bei-mal, ge-priesen die Bei-mal, die schö-ne, wie Lie-be zu ih-rund-erch-
ZBOR. CHOR. Ge-ric-sen die Bei-mal, ge-priesen die Bei-mal, die schö-ne, wie Lie-be zu ih-rund-erch-
1. Bass. Ge-ric-sen die Bei-mal, ge-priesen die Bei-mal, die schö-ne, wie Lie-be zu ih-rund-erch-
2. Bass. Ge-ric-sen die Bei-mal, ge-priesen die Bei-mal, die schö-ne, wie Lie-be zu ih-rund-erch-

napisal Josip Ogrinec in so jo uprizorili 14. februarja 1876.⁶² Ko so kmalu nato, 27. februarja tega leta izvedli »Pogumne Gorenjke«, je Stöckl zanje zložil »nov duet«, ob tej priložnosti pa so peli tudi »Ave« iz Foersterjevega »Gorenjskega slavčka«.⁶³ V aprilu istega leta so na odru ljubljanskega slovenskega gledališča predstavili kar dve deli s Stöcklovo glasbo: »izvirno komično opereto« z naslovom »Čarovnica« in ljudsko igro s petjem »Vrli cerkvenodolski župnik«, ki jo je »po L. Gruberjevej ‚Der Pfarrer von Kirchfeld‘ predelal za slovenski oder« J. Gecelj.⁶⁴ Prva je bila na sporedu 2., druga pa 17. aprila. Nato so istotam 3. maja 1876 s Stöcklovo glasbo uprizorili vaudeville-burlesko »Dva gospoda pa jeden sluga«, kar je »po Goldoniju poslovenil« Davorin Hostnik,⁶⁵ 10. novembra 1876 pa ravno tako z njegovo glasbo igro s petjem »Cigan« Friedricha Kaiserja.⁶⁶ Glasbeno je isti avtor opremil tudi šaloigro »Pavliha ali Burka čez burko«, ki je bila izvedena 21. januarja 1877.⁶⁷ Vir nadalje pravi, da je Stöckl napisal glasbo za »burko s petjem in plesom v 4 oddelih«, ki so jo z naslovom »Robert in Bertram ali vesela vagabunda« izvedli v gledališču Dramatičnega društva 20. januarja 1878 in jo je napisal Gustav Raeder, poslovenil pa J. Gecelj.⁶⁸

Ko je Stöckl odšel iz Ljubljane, je prenehalo njegovo prizadevno komponiranje gledališke glasbe za predstave Dramatičnega društva. Poslej se v njegovem okviru pojavi le še leta 1885, ko so uprizorili igrokaz »Star korporal«, za katerega se navaja, da je melodram Ivana pl. Zajca, petje pa Stöcklovo.⁶⁹ Iz tega sklepamo, da je Zajčevemu melodramu,⁷⁰ ki je bil za govor in orkester, prispeval pevske parte.

Kakšen je bil kompozicijski stavek Stöcklove odrske glasbe, kaže partitura za burko »Robert in Bertram«.⁷¹ Ta po zasnovi daleč presega navedbo na gledališkem letaku (»s petjem«). Obsega vrsto glasbenih točk, ki so vse za orkester (Flauto, Clarinetto I in A, Clarinetto II, Oboa, Corno I^{mo} in F, Corno II^{do}, Tromba I^{ma} in F, Tromba II^{da}, Trombone basso, Fagotto, Violino I^{mo}, Violino II^{do}, Viola, Cello, Basso, tolkala). Za prvo dejanje sta dve točki: prva (No 1) ima še pevski part za »Pesem Trdnjaka«, druga (No 2, Quodlibet) parte za stražo, Bertrama, Roberta, Miho in Trdnjaka. V drugem dejanju je v prvi točki (No 3) mešani zbor, v drugi (No 4, Pesem Rezike) solistični part za Reziko, v tretji (No 5, Lied des Bertram. Couplet) part za Bertrama, v četrti (No 6, Chor in marš) mešani zbor, v peti (No 9, Quodlibet) zbor in parti za doktorja, Iglovca, Jakoba in Bertrama. Četrto dejanje ima dve glasbeni točki: v prvi (No 10) je poleg orkestra še moški zbor, v drugi (No 12, Quodlibet. Quadrille. Terzetto) pa tercet, ki ga pojejo Bertram, Robert in Trdnjak. Točke, ki tu niso navedene, so bile čisto dramske.

Glasba za »Roberta in Bertrama« je po stilu romantična. Melodično in harmonsko je spretno zasnovana, instrumentacija je mestoma kar rafinirana, še zlasti izstopa koncept vokalnega stavka. To in ono kaže rutiniranega kompo-

⁶² Gl. letak v SGM. — A. Trstenjak, isto, 128, omenja samo »napev«.

⁶³ Gl. letak v SGM.

⁶⁴ Gl. letak v SGM in Trstenjak A., isto, 128.

⁶⁵ Gl. letak v SGM.

⁶⁶ Gl. letak v SGM; Trstenjak A., isto, 129.

⁶⁷ Gl. letak v SGM; Trstenjak A., isto, 130, 132.

⁶⁸ Gl. letak v SGM; prim. Trstenjak A., isto, 131, avtor »godbe« tu ni omenjen.

⁶⁹ Trstenjak A., isto, 136.

⁷⁰ Prim. Pettan H., Popis skladbi Ivana Zajca, Zagreb 1956, 98.

⁷¹ Primerek v NUK, Mus.

202

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top left, the number '202' is written. The score is organized into two main systems. The upper system consists of ten staves, likely for a piano accompaniment, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The lower system begins with the vocal line, starting with the word 'Suzila' written in cursive. The lyrics are written in a cursive script below the vocal line: 'kdo tu gromký svet do-je, bezon iz-umla'. The piano accompaniment for the vocal line is written on three staves below the lyrics, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'p' and 'ff'. The bottom of the page shows the continuation of the piano accompaniment on two more staves.

A. Stöckl, Robert in Bertram — pesem Reziče (stran iz partiture)

nista, ki je kakor večidel vsi gledališki kapelniki pisal te vrste glasbo v tem in gotovo tudi v drugih primerih večje in hitro, vendar brez močnejših tehničnih in globljih umetniških kvalitiet.

Po načinu dela ter stilni orientaciji in kvaliteti komponiranja je bil Stöcklu podoben Jurij *Schantl* (Schantel). Bil je kapelnik v gledališču Dramatičnega društva v sezonah 1870/1871 in 1871/1872 in se deloma navaja še za sezono 1872/1873.⁷² Zlasti aktiven je bil kot instrumentator pevskih in glasbenih vložkov in drugih kompozicij slovenskih skladateljev. Poleg prispevka za Vilharjevo »Jamsko Ivanko« je znano, da je oskrbel instrumentacijo za komičen prizor s petjem »Faust in Margareta«, ki so ga v Ljubljani uprizorili 8. januarja 1871,⁷³ in za »junaško igro« s petjem in melodramo »Turki pri Sisku, ali Juran in Sofija« J. Kukuljevića, za katero je zložil napeve Vojteh Valenta.⁷⁴ Predstavili so jo v letu 1872. Ohranjena partitura kaže, da se Schantl tu ni omejil samo na instrumentacijo Valentovih napevov.⁷⁵ Za prvo dejanje omenjene igre je pripeval eno glasbeno točko (No 1: Melodram), ki je samo za orkester in je torej njegov proizvod. Orkester obsega instrumente, ki so mu bili na voljo v gledališkem orkestru (flavta, oboa, klarinet v C, fagot, rog v F, trobenta v F, timpani, pozavna, violina I, violina II, viola, čelo, kontrabas). Glasbena točka za drugo dejanje (No 2: Trinklied) ima razen orkestra, ki je v glavnem ta kakor v prvem dejanju, še solo in zbor, medtem ko ima tretje dejanje tri glasbene točke (No 3, No 4, No 5). Te so vse samo instrumentalne in so tako kot prvi dve točki tehnično spretno oblikovane. Schantl je skladal še razne druge kompozicije,⁷⁶ ki ne kažejo večje invencije in so po stilu romantično zasnovane. Za gledališke potrebe je napisal tudi spevoigro »Princezinja Trebisonska«, za katero pa ni znano, ali je bila izvedena. Na »besedi« ljubljanske Čitalnice so 2. junija 1872 igrali le neki potpuri, ki so ga vzeli iz glasbe te spevoigre.

Glasbenim uprizoritvam slovenskega gledališča Dramatičnega društva sta še posredno prispevala glasbenika, ki sta sicer delovala v okviru nemškega Deželnega gledališča. Kapelnik Alfred *Khom* je bil avtor glasbe k igri Ludvika Germonika »Die muthigen Weiber von Veldes«, ki so jo najprej izvedli v Stanovskem gledališču. Poročevalec je pisal, da je Khom v svojo glasbo vnesel »veliko slovenskih narodnih pesem... tako, da bo vse še bolj živo kakor je lani bilo«. ⁷⁷ Očitno je mislil na izvedbo v letu 1859, kajti omenjeno poročilo je iz leta 1860. Kaže torej, da je avtor svojo prvotno glasbeno zasnovno pozneje predelal ali vsaj dopolnil. Germonikovo igro s Khomovo glasbo so poslovenjeno uprizorili tudi na odru Dramatičnega društva.⁷⁸ Za njeno izvedbo 25. januarja 1874 navaja letak, da je »godbo po narodnih napevih« zložil Khom.⁷⁹ Stil, v katerem je pisal ta skladatelj, je še pretežno klasicističen, romantični elementi so v njegovi glasbi le redki.⁸⁰ S te strani je bil z njim soroden Johann J. *Köck*,

⁷² Gl. gradivo v SGM; Cvetko D., isto, III, 275 ss.

⁷³ Letak v SGM; Trstenjak A., isto, 114.

⁷⁴ Letak v SGM; Trstenjak A., isto, 118.

⁷⁵ Primerek v NUK, Mus.

⁷⁶ NUK, Mus. ima Grande Potpourri za moški zbor, v katerem so uporabljeni slovenski ljudski motivi, nadalje moški zbor Kranjska, ki je bil last Čitalnice v Kranju, in Gut Schlauch! Feuerwehr Marsch für Pianoforte, kjer je avtor podpisan kot Georg Schantl, k. k. Kapellmeister.

⁷⁷ N 1860, 387. Prim. še LZg 1861, št. 43.

⁷⁸ Trstenjak A., isto, 120.

⁷⁹ Gl. letak v SGM.

⁸⁰ Gradivo gl. v NUK, Mus.

Turan in Sofia,

ali

Turki pri Sisku,

Junaska igra, spetjem in melodramo
v 3 dejanjih, spisal J. Kukuljević,
napreve zložil V. Valenta,
instrumentiral J. Schantel.

član orkestra Deželnega gledališča in menda dober čelist.⁸¹ Dramatično društvo je uprizorilo 21. novembra 1869 njegovo opereto »Serežan«,⁸² ki je bila leta 1863 z naslovom »Der Serežaner. Kroatische National-Operette« izvedena v ljubljanskem Deželnem gledališču.⁸³

Ob teh prispevkih v slovensko odrsko glasbo je treba omeniti še prizadevanja nekaterih nadaljnjih avtorjev. Za baritonista evropskega slovesa Josipa *Nollija* (1841—1902)⁸⁴ je znano, da je napisal pevske točke za »solo-prizor s petjem« »Komisijonar Nr. 1«, ki ga je na odru Dramatičnega društva sam predstavil 4. maja 1873.⁸⁵ Večjega obsega in kvalitete te točke, ki se niso ohranile, po vsej verjetnosti niso imele. Pevec, pevovodja in violinist *Vojteh Valenta* (1842—1891) je bil v primerjavi z *Nollijem* v kompozicijski tehniki mnogo bolj verziran, pa tudi plodovitejši skladatelj glasbe za odrske namene. Napisal je napeve oziroma glasbo za razne prizore in igre, tako za »Turke pri Sisku«, »Požigalčevo hčer« in »Na kmetih«. Za igro »Požigalčeva hči« *Trstenjak* ne omenja, da bi imela petje oziroma glasbo, a je bila tako uprizorjena v letu 1876.⁸⁶ Za avtorja glasbe se navaja *Valenta*.⁸⁷ Igrl »Na kmetih«, ki ji je bil avtor *Th. Megerle* in jo je poslovenil *J. Ogrinec*, je *Valenta* napisal glasbo v družbi s *Stöcklom*.⁸⁸ *Mantuani* je domneval, da je *Valenta* napisal napeve in jih morda še harmoniziral, »dočim bo instrumentacija *Anton Stöcklova*«. ⁸⁹ Zdi se, da je temu res tako, čeravno iz letaka za uprizoritev 23. decembra 1877 to ni tako jasno razvidno.⁹⁰ *Stöcklovo* sodelovanje pa kaže glede na način njegovega udejstvovanja v Dramatičnem društvu, da ga je treba razumeti v omenjenem smislu. *Vir* namreč navaja, da je za veseloigro s petjem »*Strehar*«, ki so jo predstavili 15. novembra 1875, »kuplete in godbo« zložil *Jakob Alešovec*, instrumentaliral pa *Stöckl*.⁹¹ *Alešovec* je prispeval tudi za burko s petjem »*Hišina*«, ki so jo v Ljubljani uprizorili 8. decembra 1875. Zanj je sestavil »kuplet in godbo«, instrumentaliral pa je spet *Stöckl*.⁹² Kakšna je bila *Alešovčeva* glasba, ne vemo. Glasbo za razne igre je pisal tudi *Anton Hribar* (1839—1887), tako za *Grabrijanov* »*Prepir o ženitvi*«, ki se omenja kot opereta.⁹³ To pač ni bil, bil pa je spevoigra.⁹⁴ *Razen* tega je *Hribar* napisal glasbo k igri »*Materin blagoslov*« (op. 192),⁹⁵ ki je za klavir, solistične glasove in njih kombinacije ter za zbor. Obsega glasbene točke z naslovi *Človek*, *Kobariška dolina*, *Spavaj dete*, *Kovaška pesem*, *Ženitovanjska zdravica*. *Hribarjev* harmonski stavek je v tej glasbi dober, melodika prijetno tekoča, tempi so v skladu z vsebino, kontrastni, invencija pa je skromna. Odrski glasbi tega časa je dal svoj prispevek še *Andrej Vavken* (1838—1898). Glasbeno je opremil *Borštnikov* narodni igrokaz »*Stari Ilija*«, ki so ga v gledališču Dra-

⁸¹ IB 1848, 64, 104; gradivo v NUK, Mus., arhiv FD; Cvetko D., isto, III, 129.

⁸² Letak v SGM.

⁸³ Letak za sezono 1863/1864 v MKL.

⁸⁴ Gradivo v NUK, Mus. in Ms.; letopisi ljubljanske Čitalnice.

⁸⁵ Gradivo v SGM.

⁸⁶ SN 1876, št. 80.

⁸⁷ Prim. *Radics P.*, isto, 45.

⁸⁸ Gradivo v NUK, Mus. in SGM.

⁸⁹ *Mantuani J.*, O slovenski operi, Zbori 1930, 38.

⁹⁰ Letak v SGM.

⁹¹ Letak v SGM; *Trstenjak A.*, isto, 127.

⁹² Letak v SGM; *Trstenjak A.*, isto.

⁹³ Gl. *Trstenjak A.*, isto, 83.

⁹⁴ Prim. SBL, 352.

⁹⁵ Primerek v NUK, Mus.

brati mi, čim lidan se veselili, osti, sovati koočina, naša država očedoina,

pisci

ano

V. Valenta in J. Santel: Juran in Sofija ali Turki pri Sisku (stran iz partiture)

matičnega društva izvedli 16. novembra 1890.⁹⁶ Iz drugih Vavknovih skladb lahko domnevamo, da je bila njegova glasba za »Starega Ilijo« tehnično preprosta, izrazno pa blizu ljudskemu čustvovanju.

V prikazanem obdobju je na področju izvirne slovenske odrske glasbe nastalo marsikaj. Rezultati so bili na splošno skromni in se z umetnostnega vidika ne morejo ne stilo ne po kvaliteti primerjati z dosežki tedanje evropske odrske glasbene tvornosti. Slovenski in tuji skladatelji, ki so pisali za slovenski oder, so ustvarili to, kar so zmogli in so jim tehnično dovolile relativno tesne razmere, v katerih se je odvijalo glasbeno delo Dramatičnega društva. Komponirali so glasbo za razne igre, v posameznih primerih tudi spevoigre in operete. Predvsem spevoigre in glasba k posameznim igram, to in ono je delno služilo tudi za predstavljanje na manjših slovenskih čitalničnih odrih izven Ljubljane.

S tem pripravljanim delom so bili v tem obdobju položeni temelji za nadaljnje naloge, ki si jih je zastavilo Dramatično društvo in so bili cilj slovenske odrske glasbe ob zaključevanju osemdesetih let 19. stoletja. K realizaciji jim je s svojim delom v gledališču Dramatičnega društva bistveno prispeval Fran Gerbič (1840—1917).⁹⁷ Vse to je vodilo k uresničitvi samostojne slovenske odrske glasbene reprodukcije v okviru Slovenskega deželnega gledališča (1892). Ta je ustvarila pogoje za načrtnejše in obsežnejše nastajanje izvirne slovenske gledališke glasbe in z njo opere.⁹⁸ Reproductivno pomeni začetek slovenskega opernega gledališča vzporeditev z analognim delom ljubljanskega nemškega deželnega gledališča, hkrati pa vpliva na približevanje slovenske odrske glasbene produkcije ravnih in stilnih usmeritvi v evropskem merilu, kar pomeni ponovno vračanje v evropski okvir, ki mu je bilo to področje odtegnjeno dobrih sto let.

⁹⁶ Gl. Trstenjak A., 142.

⁹⁷ Gl. gradivo v SGM; Gerbič F., Nekoliko podatkov o ustanovitvi slovenske opere pri »Dramatičnem društvu v Ljubljani«, Novi akordi X, 31—34; Cvetko D., isto, III, 197 ss.

⁹⁸ Prim. Gerbič F., isto; Cvetko D., isto, 338 ss.; gradivo v SGM. — Spodbudo za ustvarjanje izvirne slovenske opere je dala predvidena ustanovitev Slovenskega deželnega gledališča. Prvi rezultat so bili Ipavčevi »Teharski plemiči«, ki so nastali pred otvoritvijo 29. septembra 1892. O tem priča pismo, ki ga je skladatelju naslovil tajnik DD Anton Trstenjak in je datirano z 9. avgustom 1892. V njem beremo: »Na Vaše cenjeno pismo z dne 4ert. čast mi je odgovoriti, da smo Vaše 'Teharske plemiče' že prepisali, in sicer vse solove partije in zborove glasove, nadalje sem dal prepisati partituro za orkester. Samo orkestrovih glasov nismo še preskrbeli; ravnokar prepisuje te glasove vojaška godba, kajti vojaški godci so nam za ta posel najbolj zanesljivi. Tudi sem jim dal Vašo partituro (original) za orkester, da po njej napravijo kopije, ker je najbolje, da iz originala prepisujejo. Kadar bodo orkestrovi glasovi prepisani, pošljem Vam dotično partituro takoj; vendar pa, ako to zahtevate, storim že zdaj, in prosim glede tega Vašega naročila. Svoječasno bodem Vam poročal, da pridete k nam, ko se bodo pevci naučili opero, in da se udeležite zadnjihkušenj. Vsekakor bomo ustregli glede opere vsaki Vaši želji. Proučevali jo bomo že septembra. — Novo gledališče bomo otvorili prve dni meseca oktobra. Za opero smo letos angažovali več sil: 1 tenorista in 1 basista. Tenorist je Čeh, basist pa rodом Poljak. Oba sta jako dobri akviziciji. Seveda tudi g. Noll bode pel. Za Vašo opero bomo imeli nove kostume. Jaz se že zdaj veselim lepega uspeha. Se to Vam javljam, da smo za gledališče angažovali vojaški orkester, ki se je vsled tega pomnožil za več novih izvrstnih sil. Z nemškim ravnateljem nočemo nič imeti. — Vsi Vaši prijatelji: Gerbič, Bleiweis, Vošnjak itd. pozdravljajo Vas, posebno pa jaz. Udani Vaš čestitelj Anton Trstenjak, tajnik.« Izvirnik v SGM, Inv, št. 10 — Zavitek 3, Dramatično društvo — Govekarjeva zapuščina iz NUK 1964, Terstenjakova pisma — kopije iz 1892.

Les débuts de la musique de scène slovène

C'est déjà au XVII^e siècle que l'on rencontre les premiers compositeurs d'origine slovène écrivant pour la scène, dans le sens le plus large de ce terme, car on sait que divers musiciens ont composé la musique pour les représentations du théâtre des jésuites à Ljubljana. Cette activité se maintint jusqu'aux premières décennies du XVIII^e siècle.

Les premiers échantillons slovènes d'une musique de scène dans le sens plus restreint de ce mot ne datent pourtant que de la fin du XVIII^e siècle, lorsque J. Zupan composa l'opéra »Belin« (1780 ou 1782) et J. K. Novak une musique de scène intitulée »Figaro« (1790) et destinée à la comédie de Linhart »Veseli dan ali Maticek se ženi«. Les deux œuvres, et surtout celle de Novak, sont nées sous l'influence du mouvement slovène pour le réveil national, et elles utilisent toutes les deux des textes slovènes. La langue slovène commençait à s'affirmer sur la scène aussi d'une autre manière: vers la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles, A. T. Linhart et Ž. Zois traduisaient en slovène les textes de certains airs des opéras italiens, que les chanteurs des compagnies qui venaient pour la saison à Ljubljana chantaient ensuite sur la scène du théâtre des Etats provinciaux.

Mais en cette époque-là, les conditions n'étaient pas encore mûres pour la création des opéras slovènes, et de ce fait »Belin« et »Figaro« n'eurent pas de suite. Les tentatives pour l'affirmation de la langue slovène dans le théâtre lyrique ne furent reprises que dans les années 40 du XIX^e siècle, de plusieurs manières: sur la scène du théâtre des Etats provinciaux, on chantait de temps en temps certains airs en slovène, ou bien on insérait dans les représentations quelque chanson slovène, et les représentations slovènes organisées à partir de 1848 par la Société slovène étaient souvent accompagnées de musique ou de chant. De cette époque date aussi le premier vaudeville slovène »Jamska Ivanka« (1850), oeuvre de M. Vilhar.

Ces essais cessèrent bientôt et ne furent renouvelés qu'après 1860, dans le cadre de nouvelles »Čitalnice« (Sociétés de lecture) et de la Société dramatique. L'activité musicale sur la scène slovène suivait le modèle traditionnel du Théâtre provincial dont l'orientation était allemande: on donnait des pièces accompagnées de musique, des vaudevilles, des opérettes, des fragments d'opéra. Plusieurs compositeurs slovènes s'essayèrent à la musique de scène, et aussi divers étrangers installés en Slovénie composaient pour les représentations slovènes. Parmi les oeuvres qui méritent une attention particulière nous citerons le vaudeville »Tičnik« de B. Ipavec et l'opérette »Gorenjski slavček« de A. Foerster; mentionnons encore les compositeurs J. Fabian, F. Kubiček, A. Stöckl, J. Schantel, A. Khom, J. J. Köch, V. Valenta, J. Nolli, J. Alešovec, A. Hribar, A. Vavken.

La musique de scène slovène de cette période est donc assez abondante. Mais les résultats de ces efforts sont, du point de vue esthétique, assez modestes, leur qualité ne permettent aucune comparaison avec la musique de scène européenne de l'époque. La création des compositeurs slovènes était à la mesure de leurs possibilités et des conditions difficiles dans lesquelles se développait l'activité musicale du théâtre de la Société dramatique. Mais ce qui importe, c'est qu'ils ont jeté les fondations pour l'évolution ultérieure de la musique de scène slovène. L'essor systématique du théâtre lyrique slovène n'a commencé qu'en 1892 lorsqu'on créa à Ljubljana le Théâtre provincial slovène avec une section spéciale d'opéra. La réalisation de cette indispensable base technique influença favorablement la création des opéras slovènes originaux. Le premier résultat de cette situation nouvelle fut l'opéra »Teharski plemiči« de B. Ipavec, composé en 1892. Cette oeuvre représente le premier pas dans la voie qui devait ramener le théâtre lyrique slovène au niveau et au style de l'opéra européen dont ce théâtre est resté séparé, pour des raisons variées, pendant plus d'un siècle.