

UDK 784.3(497.4)

Matjaž Barbo

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

Korenine slovenskega samospeva

The Roots of the Slovene Song

Ključne besede: slovenska glasba, samospev, A. T. Linhart, meščanski salon**Keywords:** Slovene music, solo songs, A. T. Linhart, bourgeois salon

IZVLEČEK

ABSTRACT

Članek se posveča Linhartovim uglasbitvam dveh pesmi iz njegovega almanaha (1781). Četudi gre za skladbi, ki sta 60 let starejši od običajno datiranega začetka slovenske samospevne literature, njuna skromna glasbena faktura in intimistični značaj opozarjata na iste estetske principe, ki veljajo za vzorčne primere te zvrsti, s katerimi ju družijo tudi izvedbena priložnost znotraj krožka meščanskega salona.

The article concentrates on two Linhart's settings of poems from his Almanac (1781). Although these two pieces for more than 60 years precede the traditionally dated beginning of the Slovene solo song, their modest musical texture as well as their intimate character draw attention to the same aesthetic principles typical of mode examples of the genre they seem to be linked with through the performing-possibilities within the bourgeois salon circle as well.

Prvi skladatelj, ki velja v svetovni glasbeni literaturi za pravega začetnika samospeva, je nesojeni ljubljanski učitelj Franz Schubert. Četudi je s samospevom skladatelj dosegel svoj ustvarjalni vrhunec, ga Schubert, kot je znano, ni preveč cenil. Med najpogostejše navajanimi Schubertovimi stavki je tisti, ki ga je zapisal v pismu svojemu prijatelju Franzu von Schobru 30. novembra 1824. V njem omenja cikel samospevov *Die schöne Müllerin* (Lepa mlinarica), ki ga imamo sicer za eno največjih mojstrov in na področju samospeva, in v tej zvezi toži, da po »operi nisem napisal nič drugega kot le nekaj Müllerjevih pesmi.«¹ Ne glede na to, da je bil Schubert zelo kritičen do svojega dela – nenazadnje je nekaj podobnega trdil tudi za svoje simfonije² –, moramo te besede razumeti iz njegove perspektive. V njih se ne zrcali le prepričanje, da njegovi

¹ Cit. po: Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music 3: The Nineteenth Century*, Oxford: Oxford University Press, 2005, 140.

² V pismu, ki ga je napisal verjetno leta 1823, ko so torej nastale že praktično vse njegove simfonije, se v odgovoru na ponudbo, da bi izvedli kakšno njegovo simfonijo, opravičuje, češ da nima ničesar, kar bi lahko javno predstavil: »Glede na to, da resnično nimam ničesar za veliki orkester, kar bi lahko s čisto vestjo postavil na svetlo, ... vas moram prositi, da oprostite, ker vam ne morem ustreči, saj bi bilo škodljivo zame, če bi se pojavil s čim povprečnim.«

samospevi niso kaj prida, temveč da samospevu ne pritiče status velike umetniške oblike. Eden od razlogov je nedvomno socialni značaj samospeva in izvedbena priložnost, ki ji je bil namenjen: nastal je za privatno izvedbo v krožku prijateljev. Majhno intimistično vzdusje meščanskega salona je bilo daleč oddaljeno od še tedaj veljavne manifestacije skladateljske potence, ki bi jo mogla razpoznati tudi širša publika, skupaj z aristokratskimi nosilci družbene moči. Manifestirala je »le« sebe oz. skladatelja skupaj z njegovo najintimnejšo notranjostjo, katere edini eksponent je postala. V primerjavi z javnim koncertom je bil njen krog vase zaprt, preprost, ne bahavo načičkan, temveč skop in jedrnat. To pa so značilnosti, ki samospeva ne opredeljujejo le socialno, temveč v mnogočem zaznamujejo tudi njegov glasbeni izraz.

Prav ta notranjost je tista, ki edina postavlja estetske kriterije in je nosilka estetske normativnosti. Občutek za »lepo« je edini presojevalni kriterij pri določanju vrednosti umetnosti in z njo glasbe. Njegovo izpovedovanje je pridržano geniju, ki si sam postavlja pravila. Kontemplacija »notranjosti« (*Innigkeit*, *Innerlichkeit*) je edina raven, na kateri se more izrekati umetniška sodba, ki se predvsem znotraj samospevne literature odpuveduje vsakemu oziranju v zunajglasbena določila ali celo v kompozicijsko-tehnična obrtniška pravila. Glasba postane neposreden izraz skladateljeve duše, ki se umakne vase in poglubi v »skrita področja zvezd in neba«, kot pravi Liszt.³

Paradoksalno je, da je tudi taka ponazoritev intimne notranjosti mogla zaživeti le v posebni obliki privatnosti znotraj javne izvedbe. Najprimernejši medij take »javne intimnosti« so postali saloni, shajališča ljubiteljev umetnosti, ki jih je povezovalo ne plemenitaško poreklo ali želja po zabavi, temveč so se imeli za privzdignjene zaradi svojega posebno izostrenega umetniškega »okusa«, s pomočjo katerega so zmogli estetsko kontemplacijo.

Pri tem se dotaknemo še enega paradoksa, ki zaznamuje misel tega obdobja: namreč vzpostavitev neposredne povezave med individualnostjo subjekta ter širšega družbenega, zlasti nacionalnega subjekta, nekakšnega človekovega »jaza« z družbenim »mi«. Za ta preskok je bila odločilnega pomena ideja Johanna Gottfrieda von Herderja, ki je menil, da ni nobene univerzalne človeške narave, temveč ima vsako obdobje človeške zgodovine, vsaka človeška skupnost kot edinstveno bitje svoje enkratne lastnosti, podobne individualnostim vsakega posameznika. Človeštva ne gre torej gledati kot celote, temveč je treba opazovati posamezne (nacionalne) enote, ki imajo svoje lastne značilnosti in svojo lastno (nacionalno) individualnost. In tako kot je iskanje avtentičnega jaza v poglobljanju v najbolj notranje razsežnosti duše zaznamovalo estetsko kontemplacijo, jo je po drugi strani opredeljevalo utrjevanje prav teh (nacionalnih) specifičnosti. Vzporedno z iskanjem individualnega notranjega izraza umetnika je potekalo odkrivanje nacionalnih individualnosti, »avtentičnosti« na ravni tega nacionalnega »mi«. Herder je v svojem traktatu *Über den Ursprung der Sprache*⁴ iz leta 1772 za glavnega indikatorja samosvoje nacionalne individualnosti postavil jezik kot tisti element, ki neposredno kaže na samosvoje značilnosti mišljenja (po Herderju pogojenega prav z jezikom) in lastno individualnost. Anton Tomaž Linhart v drugem delu svojega *Poskusa zgodovine Kranjske*, objavljenega v letu Mozartove smrti (in slabih dvajset let po Herderjevem spisu, medtem ko je prvi del izšel še tri leta prej), pravi, da

³ Cit. po: R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music* 3, 65.

⁴ Slovenski prevod: Johann Gottfried von Herder, *Razprava o izvoru jezika*, Ljubljana: Nova revija, 2004.

so »glavna znamenja, ki po njih razlikujemo narod: svoj jezik in šege«.⁵ Namen omenjene Linhartove zgodovine je bil predvsem v iskanju »starožitnosti«, ki opredeljujejo narodov individualni značaj. Prav zato je tudi razumljivo, da njegova zgodovina ni popis vojskovodij in njihovih političnih uspehov, temveč v Herderjevem duhu oris značilnosti, ki individualnost neke nacije določajo, vse od običajev, do načina življenja, verovanja, pa razumljivo samosvojih značilnosti jezika. Linhartov prispevek je nedvomno pomemben tudi za nacionalno ozaveščanje Slovencev, čeprav je sam pri določanju nacionalne entitete kolebal med »kranjskimi Slovani« in širšo skupnostjo Slovanov. Nenazadnje na to opozarja že naslov knjige, ki govori o zgodovini »Kranjske in ostalih dežel južnih Slovanov Avstrije«. V spisu najdemo pravi slavospev slovanski zgodovini in kulturi: »Da so Slovani, četudi v sivi preteklosti komaj opaženi, dosegli veličino kakor noben drug narod [...]; da noben narod ne zasluži tolike pozornosti zgodovinarja, filozofa in državnika kakor slovanski; o tem so si v znanstvenem svetu že edini.«⁶

Kljub nedvomnemu povečevanju slovenskega (oz. slovanskega elementa) in poudarjanju pomena njegovih specifičnosti, vključno z jezikom, pa bi se morda na prvi pogled lahko zdelo nenavadno dejstvo, da je Linhart svojo zgodovino napisal v nemščini. To opozarja vendarle na drug status, ki ga ima jezik v očeh takratne – tudi slovenske – inteligence.

Linhartove razloge za uporabo nemščine razodevajo besede iz uvoda k njegovemu almanahu *Blumen aus Krain für das Jahr 1781*. V njem namreč avtor zapiše: »Meine Absicht war bloß, die Nachbarn gegen Norden zu überzeugen, daß in unserem undeutschen gebirgigten Vaterlande hie und da zwischen Heckten und Disteln auch noch ein Blümchen heraufschießt.«⁷ Četudi je bil z leti Linhart do tega svojega mladostniškega dela kritičen – avtor je pozneje vse dostopne izvode pokupil in uničil –, je pomen zbornika še zanesen nesporen. Gre pravzaprav za neposredno praktično izpeljavo načelnega zavzemanja za zbiranje »starožitnosti«, ki jih Linhart imenuje »slovanske«. Tako zasledimo v razdelku *Gedichte* pesmi, ki neposredno izražajo Linhartovo skrb za ohranjanje (pra-)stare dediščine: *Der Turnier zwischen Ritter Lamberg und Pegam. Nach dem uralten Slavischen; Die Menschenliebe Josephs des II. Eine freye Uebersetzung aus dem Slavischen; Jasmin und seine Braut. Nach einem alten Slavischen Liede*. Morda navidez presenetljivo prevajanje pesmi v nemščino, ki ga Linhart pojasni z namero, da želi z almanahom nagovoriti »severne sosede«, seveda potemtakem nikakor ne more biti izraz ne-nacionalnega občutenja, temveč predvsem narodno prebudniških idej.⁸

V tem smislu bi nas ne smel motiti izbrani jezik tudi ostalih prispevkov, objavljenih v almanahu. Med njimi izstopa objava dveh uglasbitev pesmi z naslovom *An Liebchen ter Lied*, ki sta izjemnega pomena za zgodovino zgodnjega razvoja samospeva na

⁵ Anton Linhart, *Poskus zgodovine Kranjske in ostalih dežel južnih Slovanov Avstrije* 1 in 2, Ljubljana: Slovenska matica, 1981, 174.

⁶ A. Linhart, *Poskus zgodovine Kranjske in ostalih dežel južnih Slovanov Avstrije*, 171.

⁷ »Moj namen je bil preprosto, da bi severne sosede prepričal, da v naši nemški gorati domovini tu in tam med trnjem in osatom še požene cvetka.« Anton Linhart, *Blumen aus Krain für das Jahr 1781*, Laybach 1781, 6-7.

⁸ Značilna je tudi socialna obarvanost zbornika, ki ga posveča Linhart "poznavalcem in ljubiteljem", ne pa kakšnemu od aristokratskih veljakov. Posvetilo močno asociira na zbirko C. Ph. E. Bacha iz leta 1779 z značilnim naslovom *Clavier Sonaten für Kenner und Liebhaber*, ki jasno odstopa od prve skladateljeve zbirke *Sei sonate per cembalo* iz 1742, posvečene kralju Frideriku Pruskemu.

Slovenskem. Gre za skladbi, katerih avtor je najverjetneje Linhart sam, ki se je z glasbo podrobneje seznanil v jezuitskem kolegiju, obenem pa se z njo intenzivno ukvarjal v času bivanja v stiškem cistercijanskem samostanu.

A. T. Linhart, *An Liebchen*

Lieblich, Liebchen, ist dein Lachen,
Lieblich ist's und Wonne voll.
O die Glut, die kann's anfachen,
Und mir wird's vom Herzen wohl!

*Nežno draga, smeh tvoj mami,
nežno s tiho me slastjo.
O, da bi srce mi vzdramil,
kaj si bolj želim kot to.*

Aengstig, Liebchen, ist dein Schmachten,
Aengstig ist's, und wehmuthsvoll –
Besser, dächt' ich, wärs, wir lachten;
Denn mir bleibt's vom Herzen wohl!

*V srcu draga, ni plamena,
plahost ga teži samo;
da za bol slasti ne menja
večna skrb naj nama bo.*

(prev. P. Oblak)

A. T. Linhart, *Lied*

Wollt' ihr meine Seufzer tragen
Winde, die ihr mich hier stört? –
Wollt' ihr brausen meine Klagen
Rund ums Mädchen, bis sie's hört?
Und sagen ihr, im Herzens Grunde,
wo all das pochet, sey die Wunde,
die sich wider mich empört? –

Wird es welken, wie die Blume,
Welkt es mir im Tode hin? –
O ja, welk' es, und verstumme
Jeder, jeder Wunsch darinn!
Dann decke mich dein Schatten, Eiche!
Dein Schatten, wenn auch ich erleiche
Ewig reizend, ewig grün.

Soll ich träumend nach ihr langen,
Nach dem Schatten, der mich flieht?
immer heiß, so heiß verlangen,
Was mein Aug doch niemals sieht? –
Mir ist ein Wunsch der Unglücks Quelle,
Ein Wunsch, der hier in meiner Seele
Oede, und verlassen glüht.

Zeüge unsrer Liebe! Schatten!
Kömmt sie einst zu dir herab,
Sich zu kühlen mit dem Gatten
hier an der verlaßnen Grab,
Dann zische ihr mit halben Tone
Ein Lüftchen voll betrübter Wonne
Durch die Locken sanft hinab.

Trüb erwacht mir jeder Morgen,
Trüb scheint jeder Frühlingstag,
Der die Rebel meiner Sorgen
Weg zu scheinen nicht vermag.
Wie war's mir einst so wohl im Herzen,
Aus jedes Wölkchen meimner Schmerzen
In des Mädchens Sonne lag!

Das Bedräng all, das ich fühle,
Zisch' es ihr ins Herz hinein.
Möcht' sie damal in der Stille
Mir nur eine Zähre wiechen!
Eintsiel ihr nur, nur eine Zähre,
Das Leben das ich izt entbehre,
Wird mir dann gegeben seyn.

Abgemattet, abgelebet
Liegt der Blume Stolz dahin,
Wenn der Herbst auf ihr her schwebet,
Schleppend sich die Nebel ziehn.
So liegt mein Herz – denn keine Sonne,
O keine strahlt, da deiner Wonne
Strahlen, Göttliche! mich fliehn.

Gre za ljubezenski pesmi, ki se deloma po svojem izrazu, strukturi ali podobah približujejo ostalim pesmim, ki jih Linhart kot ljudske objavlja v almanahu. Primeri na eni strani ljubkega smehljava (*An Liebchen*), na drugi pa bridkih vzdihov, bolečin, nesreče, solza, osamljenega groba (*Lied*) slikajo značilno podobo občutenjske lirike, ki se je tako pri nemških zgodnjih romantikih kot pri nas zgledovala pri ljudskem pesništvu. V 18. stoletju je na Nemškem, zlasti znotraj ti. »druge berlinske šole«, pri skladateljih, kot sta bila Johann Abraham Peter Schulz ali Carl Friedrich Zelter, prihajalo do uglasbitev pesmi, ki so tudi v svojem glasbenem izrazu imitirale preprost ljudski stavek. Kot opozarja Taruskin, je Goethe sam izrazilo zavračal nekatere uglasbitve svojih pesmi, ker da so bile preveč senzibilne in zapletene, pri čemer da so skladatelji besede prekrili z glasbeno umetnostjo.⁹ Skopost glasbenega izraza imamo torej lahko za eno od zahtev

Dort im ru - hi - gen Thal schwei - gen

Schmer - zen und Qual. Wo im Ge - stein still die Pri - mel dort

sinnt, weht so lei - se der Wind, möchte ich sein!

Primer 1. Beethoven, *An die ferne geliebte*.

⁹ To po mnenju Taruskina kaže na posebno Goethejevo občutljivost (ne neobčutljivost) za glasbo Prim. R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music* 3, 130.

tedaj sodobnih estetskih določil. Zdi se, da nekaj podobnega zasledimo še pozneje pri enem od prvih tudi danes na koncertnem repertoarju živih ciklov samospbevov, znamenitem Beethovnovem *An die ferne Geliebte*, op. 98. Pri samospbevu *Wo die Berge so blau* najdemo v drugi kritici *Dort im ruhigen Thal* v pevskem glasu recitiranje na enem tonu, kar označuje Rumenhüller za »romantično razpoloženje par excellence«. ¹⁰

Vrsto paralel pa je najti še nekje na časovni premici: »glasbena faktura pa je enostavna, [...] zapisana] v dveh notnih sistemih, v sredini natisnjeno besedilo, brez artikulacijskih in dinamičnih označb. Vendar pa iz zapisa nikakor ni razvidno, kakšnemu sestavu je bila skladba namenjena. Figuracije v spodnjem sistemu nakazujejo klavirski stavek, zgornja melodična linija pa je očitno namenjena petju. Glede na to, da oba sistema povezuje alkolada, bi lahko šlo za klavirsko skladbo, vendar pa besedilo bolj govori v prid samospbevu [...].« ¹¹ Čeprav bi brez dvoma praktično brez ostanka s pričujočo oznako opredelili Linhartova samospbeva, pa gre dejansko za opis Fleišmanove pesmi *Pod ôknam*, objavljene v prvi številki *Slovenske gerlice* leta 1848, torej več kot šest desetletij za Linhartovima skladbama.

12

Besede D⁷ Prësérna. *Napev J. Fleišmana.*

6. Pod ôknam .

Lahikôtno.

Lú na sí je, lílad vo bl je Trúidne, pòzne úre že;

Préd ne zna ne Sér čne ráne Mí ni spáti ne pusté.

Príd ne zna ne Sér čne ri ne Míni spáti ne pusté.

Primer 2. Faksimile *Pod ôknam* J. Fleišmana.

¹⁰ Peter Rumenhüller, *Romantik in der Musik: Analysen, Portraits, Reflexionen*, Kassel: Bärenreiter, 1989, 100.

¹¹ Jurij Snoj in Gregor Pompe, *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*, Ljubljana: Založba ZRC, 2003, 118.

Vse tri pesmi so si – ne glede na pesniško dospelost besedil – tudi po vsebini teksta sorodne. Vendarle v kontekstu celotne *Slovenske gerlice* izstopa nekoliko izraziteje poudarjeno potrjevanje nacionalnega »mi«, ki nadomešča lirični »jaz«, četudi pri oznakah kot so: »napev stari«, »po národno slovanski pesmi«, »iz pesem krajskiga naroda«, »napev ilirski«, »napev slovanski«, »gorenska pesem«, »napev star kranjski«, v obeh številkah *Slovenske gerlice* iz leta 1848, lahko najdemo znova paralelo z Linhartovimi zapisi »nach einem alten Slavischen Liede«. ¹²

Oba primera, zgodnje Linhartove uglasbitve in poznejše skladbe *Slovenske gerlice*, bi zaradi skope harmonske fakture in nediferenciranega glasbenega stavka lahko odpravili z razlago, da gre za šibkejšo kompozicijsko-tehnično podkovanost skladatelja. Vendarle ju je mogoče tudi drugače interpretirati. Vemo, da so pesmi iz *Slovenske gerlice* peli tako kot solistično kot tudi z različnimi vokalnimi sestavi, čeprav tega iz njihove fakture seveda ni mogoče razbrati. Zanimivo v tej zvezi je poročilo s prve bésede v *Novicah*: »[P]ohvaliti moramo pa tudi gosp. Mašek, učenika Ljubljanske muzikalne šole, ki je le za klavir napravljene rečila pa v celo muziko prestavil in pa gosp. Fleišmana, ki s pravim veseljem in hvale vredno umetnostjo napeve slovenskih pesem zлага. Tudi orkester se je dobro deržal.« ¹³ Zapis kaže na to, da so skladbe torej izvajali tudi s »celo muziko«, z orkestrom in da je ravno instrumentacijsko nediferenciran kompozicijski stavek (čeprav v osnovi vendarle namenjen klavirski spremljavi) morda celo namenoma tak zaradi vnaprejšnjega upoštevanja različnih izvedbenih priložnosti, v katerih funkciji je bil glasbeni tekst v celoti. Glasbenega zapisa torej niso imeli za nedotakljiv (muzejski) eksponat, katerega idealni podobi naj se vsakokratna izvedba približuje, temveč nasprotno za »skico« v funkciji čim prepričljivejše izvedbe, ki se ravna po trenutnih okoliščinah in danostih.

Podobno velja za oba Linhartova samospeva: nedvomno iz njih veje skladateljeva usmerjenost ne v kompozicijsko dodelanost partiture, temveč želja po začrtanju prepričljivega lirično intimnega »glasbenega trenutka« (*moment musical*) po meri meščanskega salona. Podobno kot besedilo se želi približati ideji občutenjskega sloga, a hkrati prhlega, ljudsko preprostega in neposrednega glasbenega izraza. Pri tem velja omeniti, da se z dopolnitvami, olupšavami in popravki zaradi »prilagoditve zahtevam današnje izvajalske prakse« ¹⁴ izdaja obeh samospevov v zbirki *Slovensko glasbeno izročilo* Društva slovenskih skladateljev odmika od izvirnega zapisa, kar gre lahko seveda pri interpretaciji skladbe tudi na škodo njene prepričljivosti. ¹⁵

Okoliščine morebitne izvedbe obeh skladb, zlasti verjetne znotraj krožka prijateljev Žige Zoisa po Linhartovi vrnitvi v Ljubljano, pesmi uvrščajo ravno tako med znanilce nastopa nove odtlej tako pomembne glasbene zvrsti na Slovenskem, samospeva.

¹² Pri tem velja spomniti, da je Linhart izrecno odklanjal izraz Iliri kot neprimeren, zgodovinsko ustrezen le za označevanje »Skipatarjev« v Albaniji. Prim. A. Linhart, *Poskus zgodovine Kranjske in ostalih dežel južnih Slovanov Avstrije*, 171 sl.

¹³ Dr. B[leiwis], »Prva beseda Ljubljanskiga slovanskiga zbora v Ljubljanskim gledišu, 30. dan veliciga travna«, N 6 (1848), 96; cit. po: Edo Škulj, »Vse slovenske G(e)rlice«, *Muzikološki zbornik* 41/1, 61.

¹⁴ Prim. spremno besedo Jakoba Ježa k: A. T. Linhart, *Dve ariji*, (zbirka *Slovensko glasbeno izročilo*, 1), Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1967.

¹⁵ Redaktor je, kot priča tudi Redakcijsko poročilo, med drugim dodal uvodne takte k obema skladbama, deloma dopolnil harmonijo in popravil nekaj drugih podrobnosti. Pri zapisu je prišlo tudi do drobne napake pri prepisovanju pevskega parta samospeva Ljubici: v taktu 12 bi moralo stati *e1* namesto *g1*. Obžalujemo lahko tudi, da je redaktor zreduciral izpovedno bogato *Pesem (Lied)* s 7 kitic na vsega 1 kitico.

Vemo, da je Zois pridobil Linharta tudi za sodelovanje pri prevajanju opernih tekstov v slovenščino. Kopitar v svojem pismu Josefu Dobrovskemu poroča, da skoraj »slednje leto okrog velike noči prihajajo italijanske opere v Ljubljano; zanje je baron Zois prejšnja leta vedno pokranjčeval najpriljubljenejše melodije, in poizkus ni bil nečasten, celo Lahom se je zdel cantabilissimo, bolj nego nemški.«¹⁶ Precej verjetno je, da so gostujoči operisti, s katerimi je Zois vzdrževal tesne stike, prav tako pa v Ljubljani stalno delujoči glasbeniki, kdaj kakšno takih arij izvedli tudi na Zoisovih salonskih srečanjih. Četudi le hipotetično, lahko vendarle s precejšnjo verjetnostjo sklepamo, da so arije v slovenščini, prav tako kot one v nemščini ali italijanščini, predstavljale nekakšno »zalogo« literature, ki se je v svoji funkciji, besedilni podobi in glasbenemu izrazu približevala zvrstnim določilom samosppeva. V tem času so postale priljubljene izdaje najrazličnejših opernih arij v klavirskih izvlečkih, pri katerih so bile seveda take skladbe, izvzete iz svojega opernega konteksta, namenjene predvsem domači izvedbi, priljubljenost takih izdaj pa priča, da so bile tudi izvedbe dovolj pogoste. Seveda ne gre za koncertne prireditve javnega značaja, o katerih so sicer poročali časopisi, ki zato predstavljajo dragocen vir za razumevanje tega dela javnega udejstvovanja glasbenikov glasbenega življenja, a hkrati vendar ne dajejo celovite podobe glasbenega življenja takratne družbe. Četudi za zaprt krog poslušalstva, so lahko taka dela zgovorne priče domačega muziciranja, ki je cvetelo tudi na Slovenskem. Med skladatelji, delujočimi pri nas, velja omeniti F. J. B. Dusika, katerega arija »*La mia testa e una gran-testa*« je v klavirskem izvlečku objavljena v eni takih zbirk z naslovom *Scelta di scene, duetti...*, Nr. 31 (Offenbach ok. 1800). Starejši brat Františka Josefa Dusika, znani pianist in skladatelj Jan Ladislav, je bil učenec verjetno osrednjega predstavnika ti. občutenjskega sloga, C. Ph. E. Bacha. Taruskin ga značilno označi: »In addition to his 'official' sonatas and rondos and such, Dussek composed may pieces in a 'pathetic' (pathos-filled) improvisatory style that particularly thrilled his audiences.«¹⁷ Značilno je, da bi lahko podobno zapisali za sonato »ljubljskega« Dusika, ki jo hrani Glasbena zbirka NUK. Kljub temu da gre za skladbo, ki je nastala najverjetneje v Ljubljani, vsekakor pa jo je skladatelj, ki je deloval v Ljubljani, podaril ljubljanski Filharmonični družbi, je v običajnih preglednicah tovrstne slovenske literature ne najdemo.¹⁸ Prav tako tudi ne Dusikovih simfonij. Namesto tega se v literaturi pojavlja kot nesporno in neproblematizirano dejstvo fenomen slovenskega zamudništva.

V tem smislu je zgovorna običajna postavitev začetka slovenskega samosppeva. Pri Mariju Kogojju beremo: »Razvoj slovenskega samosppeva se prične s časom Jurija Fleišmanovih Grlic.«¹⁹ Kogojjevo mnenje prevzemajo tudi poznejši raziskovalci (četudi včasih morda za ceno nerazumljive nedoslednosti). Dobra poznavalka samosppeva na Slovenskem, Manica Špendal, zapiše: »Razvoj slovenskega samosppeva se začel s prvima dvema zvezkoma Slovenske gerlice, ki ju je Slovensko društvo izdalo leta 1848. To leto pomeni obenem tudi začetek razvoja samostojne slovenske nacionalne glasbene

¹⁶ Cit. po: Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana: Slovenska Matica, 1991, 180-181.
¹⁷ R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music* 3, 65.

¹⁸ Prim. Katarina Bedina, *Sonata: Fenomen oblike v glasbi in slovenska tvornost za klavir*, Ljubljana: Slovenska Matica, 1989.

¹⁹ Marij Kogoj, »O razvoju slovenskega samosppeva«, DiS 1922, XXXV, 282; cit. po: Primož Kuret, *Umetnik in družba*, Ljubljana: DZS, 1988, 322.

kulture.«²⁰ Vendarle le nekaj prej najdemo v istem tekstu zapis: »Prvi samospev v slovenskem jeziku, ki ga zasledimo na sporedih ljubljanskih prireditvev, je bil Nebó v dolini skladatelja Heinricha Procha; izvorni tekst je bil v nemškem jeziku, a so ga na koncertu v dvorani Filharmonične družbe leta 1846 poslušali v slovenskem prevodu.«²¹ Zorni kot, ki ga pogojuje navidez trdni začetek nacionalne prebuje, je sicer mogoče razumeti, vprašanje pa je, če ga je mogoče brez ostanaka zagovarjati. Tudi že samo glasbeno delo krožka, ki se je zbiral okoli Žige Zoisa, opozarja na številno produkcijo del, ki bi jih lahko prištevali k začetkom različnih oblik komornega muziciranja na Slovenskem,²² predvsem pa tudi h »koreninam« samospeva na Slovenskem. Nenazadnje bi lahko sem šteli tudi številne predelave, prevode in uglasbitve opernih libretov, najverjetneje namenjenih izvedbam: poleg Zupanovega *Belina* še nedvomno Japljev *Artakserks*,²³ pa Novakov *Figaro*, Dusíkovе opere in nenazadnje tudi Linhartov *Das öde Eiland*, »Ein Singspiel in einem Aufzuge. Nach Metastasio«, objavljen prav tako v almanahu *Blumen aus Krain*.²⁴ V nasprotnem primeru pa moramo pristati na alternativo, po kateri – če parafraziram Schuberta –, naši skladatelji razen kakšne maše niso napisali nič kaj pomembnega. Vprašanje pa je, če to zares ustreza zgodovinski resnici.

SUMMARY

Even Schubert, whose lieder represent one of his creative culminations, did not think all that highly of this genre. One of the main reasons seems to lie in the socially rather less respected status of the solo song, intended for the intimate circle of an introverted, simple, and unsupercilious bourgeois salon. Which appear to be the characteristics that define the lied not only socially but in many ways determine its musical expression as well. So, intimate inwardness is the basis of aesthetic criteria and the carrier of aesthetic normativeness. The contemplation of

'inwardness' is the only level on which artistic judgement can be pronounced, the judgement that, within the very endeavours of the solo song, renounces valid compositional-technical rules. It is paradoxical that such a realization of intimate inwardness could come to life only in a special form of privacy within public performances in salons, which became meeting places of art lovers that considered themselves 'above' ordinary listeners, since they believed to be, due to their refined 'taste', capable of aesthetic contemplation. In this connection, the establishment of a direct link between the individuality of subject and that of a social, above

²⁰ Manica Špendal, *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*, Maribor: Založba Obzorja, 1981, 11.

²¹ *Ib.*, 9-10.

²² Tudi na klavirskem področju je med redkimi omenjanimi izjemami znova Linhart, ki naj bi napisal Mazurko, izvedla pa jo je morda sestra barona Zoisa, Johanna Nepomucena por. pl. Bonazza, znana čembalistka svojega časa. Prim. Marijan Lipovšek, »Slovenska klavirska glasba«, *Muzikološki zbornik* 2 (1966), 65.

²³ Zanimivo je, da ima Japljev prevod Metastasijevega *Artakserksa* (prevedel naj bi ga nekje okoli 1780) v literaturi manj častno mesto, četudi gre za očiten primerek slovenske opernega ustvarjanja in to na libreto, ki je bil tedaj skupaj s svojim avtorjem izjemno popularen. Nenavadno, pa vendarle paradigmatično je, kako Cvetko v tem primeru meni, da za uprizoritev tega libreta ni bilo pravih možnosti: »Vendar za ta namen primernega skladatelja ni bilo in tudi ne izvajalca oziroma izvajalcev slovenske glasbene, v tem primeru operne, reprodukcije namreč še ni bilo, kaka tuja operna družba pa zanjo ni prišla v poštev.« (D. Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 182.) Zato pa že na naslednji strani ob obravnavanju Zupanovega *Belina* postavlja diametralno nasprotno trditev, češ »da Dev ne bi napisal libreta in ga Zupan ne bi uglasbil, če za uprizoritev ne bi bilo ne izgledov ne možnosti. Ne v Kamniku in ne v Ljubljani pevci niso manjkali in tudi instrumentalisti ne.« (*Ib.*, 183.) Vendarle gre za libreto iz istega časa, napisan prav tako po Metastasiu.

²⁴ Razdelitev posameznih vlog in verzna oblika nekaterih pasusov opozarja na to, da je bilo delo namenjeno petju – arijam, duetom, ansamblom. Na to opozarjajo napisi nad posameznimi točkami kot: »Beude«, »Alle zusammen.« ipd.

all national, subject, i.e. a kind of coterie between man's 'self' and society's 'us', appears to be more than interesting. Parallel to the search for inner expressiveness of the individual artist there was the trend of discovering national typicalities, i.e. 'authenticities' on the level of the nationally important 'us'. In his *Attempt at a history of Carniola*, Linhart, in true Herderian spirit, writes that the main characteristics that differentiate a nation gives special attention to Slovene and broader Slavic elements. Nevertheless, he writes his history in German, which speaks for itself regarding the special status this language had in the eyes of the intellectuals at that time. There cannot be any doubt that Linhart makes use of this language because of its greater 'convertibility', though at the same time being a relic of Slovene past, and present. This can be proven both by, his translations of Slovene folk songs into German and above all, by his two settings, in the same *Almanac* (1781), under the German titles *An Liebchen* and *Lied*, which are of utmost importance for the early history of the solo song in Slovenia. We are dealing with two compositions, most likely written by Linhart himself, that as regards their expressiveness, structure, and imagery approach the emotional lyricism that, both with early German romanticists and with us, followed the

example of folk poetry, and which, above all within the so-called 'second Berlin school inwardness', in its musical expression imitated simple folk textures. The sparsity of their expression is therefore to be considered as one of the demands of the than current aesthetic principles. At the same time, Linhart's songs can be - due to their incredible similarity - also linked with sixty years later settings appearing in *Slovenska gerlica* (Slovene Turtledove) which are deemed to mark the beginning of the Slovene solo song. Modest harmonic progressions and undifferentiated musical texture can be interpreted as being in keeping with the aesthetic demands of those days; it concerns the wish to catch a persuasively lyrical, intimate 'moment musical' in accordance with the norms of the bourgeois salon: the author wishes to come nearer to the idea of an emotional style, and, at the same time, to achieve a light, folksy musical expression. The circumstances regarding the possible performance of both compositions, most likely within Zois's circle of friends after Linhart's return to Ljubljana, place these songs among the harbingers of a new and thereafter important musical genre - the Slovene lied. Rich musical life within the private salons of Slovenia in those days bears witness to the just-mentioned statement.